

SEGUNDA PARTE

HACIA LA SEMIOTICA BARTHESIANA

CAPITULO I: EL FORMALISMO RUSO

Después de la presentación de una parte de las teorías que han sido empleadas como medio de acercamiento al -- texto, su concepción, la estructura, el proceso de la significación, se procederá en segundo término a hacer referencia a una escuela en particular: el Formalismo; concentrándonos en primera instancia en el formalismo ruso y el círculo de - Praga para luego enfocar la investigación hacia el formalismo Francés y la teoría formulada por Roland Barthes como --- miembro de esta escuela, sobre la estructura y funcionamiento de los relatos, elementos que representan el fundamento-- teórico para la ejecución de la tercera parte en la que se tratará de llegar a la práctica con la realización del análisis del cuento "Carasucia".

1.1. Definición.

Bajo el nombre de Formalismo se comprende en primera

instancia a la escuela "de erudición literaria" (1) que se originó hacia los años 1915 (en Moscú y 1916 (en San Petersburgo); llegó a su apogeo a principios de los veintes y declinó alrededor de 1930.

De otro lado, "escuela de crítica literaria y análisis del lenguaje poético", o según Mukařovskŷ; el término formalismo tiene una validez histórica. Con él se designa a una escuela de científicos rusos que, por vez primera dentro de la ciencia literaria contemporánea, centró sus investigaciones en los problemas de la construcción artística, de la obra poética, llevando a cabo un notable trabajo, dentro de este ámbito (2).

Ahora bien, en qué consistía el trabajo de los formalistas? entre otros problemas se ocupaban por ejemplo de descubrir los rasgos distintivos de la literatura imaginativa, la naturaleza y el lugar de la literariedad, sugiriendo que lo literario se debía buscar en la obra misma; que la diferencia entre lo literario y lo no literario se debía buscar no en el objeto o la realidad tratada por el escritor, sino en la manera de presentarla (3).

Otro punto tratado por los formalistas era el de la "forma y contenido" en la obra literaria, manifestándose

(1).- Víctor Erlich. El formalismo ruso. p. 17.

(2).- José Pascual, Buxó. Introducción a la poética de Roman Jakobson. p. 5.

se en contra de esta distinción dado que con ello se estaban abriendo dos vertientes en la obra literaria. Al respecto -
 ✓
 Sklovskij dio dos interpretaciones de la forma: como cualidad inherente a un conjunto estético y por otro, un conjunto estético dotado de una cierta cualidad. M. Kridl propone intercambiar "formal" con "estético", para eliminar el concepto de forma, con la que designa más una parte que el todo, para hablar mejor de "estructura" y en el análisis de ésta en el hecho literario y el mecanismo del proceso literario que quisieron llamar "morfológico, especificad res", tendrían a substituir la dicotomía forma/contenido por material/recurso.

De las dos columnas del formalismo ruso que se mencionaban al comienzo de este apartado, el círculo lingüístico de Moscú se ocupaba del lenguaje en todos sus aspectos, - (lo poético como manifestación del lenguaje) y la OPOJAZ (sociedad para el estudio del lenguaje poético), historiadores, analistas de la literatura, críticos que consideraron a la lingüística como la más relevante de las disciplinas -- auxiliares para el comentario de lo literario.

Se preocuparon en general del procedimiento, el método y la construcción que presenta la obra como parte de -- sus aspectos formales. Recurrieron a conceptos metodológicos y propiamente lingüísticos y lo que caracterizó a los forma-

listas rusos en general fue su afición metodológica por los conceptos de: estructura, funcionamiento, interior, sistema, funciones argumentales, unidades de composición; sentando las bases para el método estructural aplicado a la literatura.

Analizar una obra o poema para los formalistas consistía en separar los niveles de actuación de dicho texto - empezando por: lo fonético, el análisis formal de las conexiones sintácticas entre las partes de una obra; analizar el nivel semántico o intertextual y relacionar según la ley de interfuncionalidad e interdependencia todos los estratos de funcionamiento de la obra (5).

1.2. Nacimiento y desenvolvimiento posterior del formalismo.

El formalismo fue el primer movimiento crítico ruso que se ocupó de problemas como el ritmo, la métrica, el estilo y la composición sistemáticamente.

En 1915 un grupo de estudiantes de la Universidad de Moscú fundó el Círculo lingüístico de Moscú y un año más tarde en San Petersburgo se asociaron para el estudio de la-

(5).- Jan Mukařovský. Escritos de Estética y Semiótica del Arte p. 113.

lengua poética conocida como OPOJAZ. Entre los fundadores - de este movimiento están: Buslaev convertido después en autoridad en folklore eslavo, Jakobson uno de los principales del formalismo y G.O. Vinokur.

En los dos primeros años se interesaron por la dialectología rusa y el folklore, pero luego se interesaron por los análisis poéticos de discursos "poéticos y prácticos". Hacia 1918-1919 la mayoría de los artículos leídos en el -- grupo trataban o bien de historia o de teoría de la literatura. Así: Vinokur: trataba de "los epítetos poéticos y ritmo del verso"; Osip Brik "El pentámetro yámbico de Puškin"; Boris Tomaševskij: sobre préstamos e influencias literarias; S. Bobrov: un estudio del cuento de Gogol titulado "la nariz"; Roman Jakobson: "la lengua poética de Klebnikov" (6).

Nació antes del estallido de la Revolución de 1917.- El Círculo Lingüístico de Moscú decayó en sus actividades a partir del momento en que Jakobson abandonó Moscú en 1920;- y se debilitó aún más, llevándolo a la desintegración del - primer núcleo formalista. De 1921 a 1926 se enmarca la etapa de maduración del formalismo y se dan los siguientes hechos durante esta época: preocupación por la euforia poética, el significado y el sonido del idioma entrarían a ser - dignos de análisis críticos; mayor conciencia de la semántica originando numerosos estudios centrados en problemas de-

(6).- Ibidem. p. 121.

estilo y composición; sobresale el problema de la prosa de ficción en la investigación formalista donde se destaca --- Viktor Šklovskij; la poesía se convirtió en la preocupación más importante además de la prosa artística.

Lo que hace notar Víctor Erlich es que se presentó un desplazamiento y ampliación de los estudios en poética - incluyendo ahora incursiones en la historia literaria, como dice Ejxenbaum (7): "La transición a la historia literaria no fue sólo cuestión de ampliar el campo inicial de investigación. Se vió de una manera clara que una obra de arte nunca se concibe aisladamente, que su forma se ve siempre sobre el transfondo de las demás obras".

El grupo de la OPOJAZ, era más heterogéneo que el de Moscú, constituido de un lado por los estudiantes profesionales de la escuela de Boudouin de Courtenay Lev Jakubinskij y E.D. Polivanov y por otro, los teóricos de la literatura, haciéndose ayudar de la lingüística para resolver sus problemas (Viktor Šklovskij, Boris Ejxenbaum y S.I. Bernstein) (8).

Hacia 1927-1929, dice Erlich se inicia otra etapa --

(7).- Ejxenbaum, Cit. por Víctor Erlich, Op. Cit. p. 127.

(8).- Víctor Erlich, Op. Cit. p. 93.

que anunciaba la incertidumbre y la crisis sobre fines y métodos, que también afectaba al formalismo ruso; por ejemplo en el caso de Ejxenbaum y Šklovskij adoptarían una actitud defensiva, ante su incertidumbre acerca del papel histórico desempeñado por OPOJAZ. Y es G. Gorbačëv quien proclama la desintegración de la escuela formalista, como también la declaración del representante de la OPOJAZ Šklovskij; que el formalismo era algo que pertenecía al pasado, pronunciamientos que los demás aceptaron.

Sin embargo aunque como movimiento se haya extinguido, Víctor Erlich dice que no es así "como cuerpo de pensamiento crítico, justificando esta afirmación el reconocimiento de la amplia difusión de la literatura crítica soviética; para el caso los referente a la versificación.

Y para concluir este apartado, se dirá aquí a quienes se aplicaba la etiqueta "formalista" por el año 1940. Se distinguían cuatro grupos: a los "historiadores de la literatura" consagrados a la investigación comparativa - - - (Žirmunskij, Tomaševskij, Šišmarëv, etc); a los "poetas decadentes, esteticistas" (Pasternak, Axmatova, Bagrickij, -- Antokol'skij); los "compositores soviéticos más eminentes -- (Šustakovič, Prokotëv, Xačaturjan acusados de distorsiones formalistas y de tendencias antidemocráticas; y por último a pintores, arquitectos que se salieron del camino del neo-

academicismo soviético, desfigurando al realismo socialista.

1.3. Precursores y continuadores del formalismo ruso.

Son mencionados Aleksandr Potebnja y Aleksandr Vaselovskij como precursores del formalismo ruso. Potebnja se aproximó a la poesía buscando "describir la naturaleza de la creación poética" en términos lingüísticos; sostuvo que "la poesía y la prosa son fenómenos lingüísticos". Otro aspecto básico de su teoría lo constituyó el acercamiento a la relación lenguaje-pensamiento, pronunciándose en favor de que el pensamiento podía prescindir de las palabras dado que el lenguaje no es el único camino para expresar el pensamiento.

Vaselovskij por su parte dice Erlich, que contribuyó poniendo en marcha un sistema de poética científica; quiso implantar la historia literaria como disciplina intelectual con objetivos y métodos definidos, definir el objeto de la ciencia literaria y formula su definición de literatura como: "la historia de la educación, de la cultura, del pensamiento social, tal como se refleja en la poesía, en la ciencia y en la vida" (9), definición que luego formula en otros términos: "la historia de la literatura es la historia del pensamiento social tal como se manifiesta en las co

(9).- Ibidem, p. 36.

rientes filosóficas, religiosas y poéticas, y lo encarnan las palabras.

Produjo conceptos claves en su obra como la noción de "motivo" ("unidad narrativa más simple") y "argumento" - ("complejo agregado de motivos"), que fueron usados por --- otros formalistas como Vladimir Propp.

En sus inicios, el formalismo ruso se inclinó guiándose por Potebnja, en el sentido de que "la literatura de imaginación es un arte verbal", la lingüística cobraba gran importancia entre los estudiosos de la literatura.

Continuadores del formalismo se menciona entre otros a B. Ejxenbaum, quien rechaza el nombre "Formalista" sugiriendo que se emplee "morfológico", con la finalidad de distinguirlo de otros enfoques (psicológico, sociológico) en los que el objeto de indagación no es la obra en sí, sino lo que en opinión de quien la estudia, se refleja en ella; otra denominación es la de "especificadores" que en la opinión de Víctor Erlich representan: su énfasis en la obra literaria y sus partes; además su insistencia en la autonomía de la ciencia literaria (10).

Como representante de los formalistas de OPOJAZ; es

(10).- Ibidem, p. 246.

cribió un artículo: "La teoría del método formal" en el que presenta un balance del formalismo durante los años 1916---1925, en el que indica que la motivación de los comienzos - del formalismo era liberar a la palabra poética de las tendencias que imperaban en los simbolistas (religiosas, filosóficas), para ocuparse de cerca del hecho literario; y el principio organizado del método formal debía ser: "la concreción y especificación de la ciencia.

El objeto de la ciencia literaria se postulaba que debía ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los hacen distintos a objetos de otras materias. Ejxenbaum sintetiza el trabajo de los formlistas enunciando los puntos de interés; en los inicios se ocuparon del estudio del problema de los sonidos en el verso; otros aspectos tratados fueron: la poesía concebida como un pensamiento por imágenes; establecer la diferencia entre lengua poética y lengua cotidiana; establecimiento de principios teóricos que sirvieran de hipótesis de trabajo - para el estudio de los hechos concretos, también, buscaban enriquecer la noción de "forma" y desligarla de la palabra "fondo".

Las obras literarias representaban para los forma--listas sólo la materia adecuada para verificar las tesis --teóricas, dejando de lado la tradición, evolución, etc. Una

noción que tuvo un gran papel en el estudio de la novela, - fue la de la motivación, que les permitió aproximarse más - a las obras literarias, en particular a la novela y el cuento para observar los detalles de construcción.

Persistía una preocupación constante por el deslinde entre prosa y verso a diferencia de los simbolistas. Respecto a la poesía Ejxenbaum distinguía tres estilos en poesía: declamatorio (oratorio), melodioso y hablado. Y decir que "en el verso la palabra es como un estado del discurso ordinario; está rodeada de una atmósfera semántica nueva y percibida no en relación con la lengua en general sino precisamente con la lengua poética" (11).

Ahora, es de destacar la influencia de Šklovskij en sus trabajos con la poesía, ejerciendo una considerable influencia en las teorías formalistas siguientes. Víctor Erlich la señala entre sus términos claves "extrañificación, automatización, perceptibilidad", los cuales pasaron al dominio público entre los formalistas rusos; incluido dentro de los formalistas porque sus escritos eran una "cimentación racional de la experimentación poética" más que metodología de crítica literaria.

En los trabajos de Ejxenbaum, se destaca también su

(11).- Tzvetan Todorov, Teoría de los formalistas rusos. p.44

preocupación por el estudio de la prosa; se distinguen dos clases de relato: "el relato propiamente dicho y el escénico" (12). En el primero el autor o narrador imaginario se dirige al público y en el segundo la narración está en primer plano y la narración se reduce a un comentario que envuelve y explica el diálogo, dando más atención a los hechos. Respecto a la novela y el cuento son considerados como formas no homogéneas sino extrañas la una para la otra; sobre el cuento específicamente se dijo que viene de la anécdota y que es una forma fundamental, elemental mas no primitiva. Su composición según Ejxenbaum, depende del papel que desempeña el tono del autor en su estructura; tono que puede ser el principio organizador que crea un relato directo ("de carácter mímico y declamatorio y no sólo narrativo").

Otra figura clave en el formalismo es Roman Jakobson. Escribía que la función de la poesía (1833) es indicar que "el signo no se identifica con su referente" (13); constituyéndose entonces como problema inmediato para Jakobson, la relación entre "signo y referente"; no la actitud para con la realidad del lector, sino el poeta y su actitud frente a la lengua.

En los estudios de Jakobson sobre la poética, reali-

(12).- Ibidem. p. 147.

(13).- Jakobson, Cit. por Víctor Erlich, Op. Cit. p. 259.

za su análisis ligado al de la lingüística; diciendo que la poética "se interesa por los problemas de la estructura" y la lingüística por su parte la cataloga como: "la ciencia global de la estructura verbal" de donde la poética es una parte de la lingüística (14).

De cualquier manera tanto lingüística como poética y su estudio consiste en dos aspectos: la sincronía y la diacronía. Al hablar de sincronía se la refiere no sólo a una fase sino a: "aquella parte de la tradición literaria que ha sido vital o sea ha revitalizado en la fase en cuestión" (15). Pero con la aclaración que no se debe confundir lingüística y poética sincrónica con la estática; haciendo el reconocimiento del dinamismo en éstas, en donde caben aspectos continuos, permanentes, estáticos y por tanto los cambios que se presenten.

Si se habla de lingüística, tanto como si se habla de poética se está colocando un elemento que se lleva toda la importancia y justificación de éstos que es el lenguaje. Es cuando Jakobson se refiere a la función poética, no sin antes explicar de qué manera se da el acto de la comunicación verbal, en el que participan el "destinador" que envía un mensaje al "destinatario"; tal mensaje necesita de

(14).- Roman Jakobson; lingüística y poética, p. 348.

(15).- Ibidem, p. 350 Ensayos de lingüística general, p. 348

un "contexto"; un código que sea común por lo menos en parte para quien envía el mensaje y quien lo recibe (destinador-destinatario); y un canal o "contacto" que permitirá -- que se establezca y mantenga la comunicación. A cada uno de los elementos que intervienen le corresponde una función -- que ya han sido esquematizadas.

Sólo se hará referencia aquí a la función "poética" dirigida hacia el último elemento que interviene en el proceso comunicativo: el mensaje. Con la aclaración que esta función es la dominante y no la única en el arte verbal. Marca la división signo-objeto; razón por la cual al estudiar esta función para la lingüística el campo no puede ser sólo la poesía.

Por otra parte, al hablar del verso Jakobson lo caracteriza mencionando en primer lugar a la "figura fónica" considerandola elemento constitutivo del verso. Pueden darse diferentes manifestaciones y tendencias en la versificación; una será la "versificación silábica"; otra, el modelo silábico uniforme cuya característica es el que evita sílabas cerradas al final de los versos. El verso "silábico italiano" que presenta una secuencia vocálica no separada por fonemas consonánticos.

En la versificación pueden emplearse para su medi--

ción la sílaba, los lindes de palabras y las pausas sintácticas; consideradas las dos últimas como límites gramaticales a excepción del verso "libre" basado en lo que son conjugaciones y pausas; dice Jakobson que todo metro usa la -- sílaba para la medida por lo menos en el verso "acentual" - la prominencia es lograda porque aparecen sílabas con acento frente a sílabas inacentuadas. Otros tipos de versificación son el "cuantitativo" en éste con contraposición de sílabas largas y breves. También están los versos: "cronémico, el totémico y el binario". (16).

De todas formas dice el mismo Jakobson de cualquier aspecto que se hable en relación con el verso, se estará hablando de un "fenómeno lingüístico". Y en la poesía las semejanzas del sonido se las pone al lado de las semejanzas o diferencias del significado para su evaluación. Cita a Pope que dice al respecto: "el sonido tiene que parecer un eco - del sentido" (17). También hacer ver que en el aspecto fonológico y gramatical la selección y estratificación de categorías válida es un factor de mucha importancia en la poética.

En general, el campo en el que los conceptos formalistas se emplearon con mejores resultados fue según Víc-

(16).- Ibidem, p. 363.

(17).- Pope Cit. por Jakobson Op. Cit. p. 385.

tor Erlich en la versificación. (18). Para OPOJAZ el lenguaje poético fue su primer centro de atracción. Los formalistas que ante todo se ocuparon de la versificación fueron ante todo y además de Jakobson, Tomaševskij y Tynjanov. Este enfoque de la versificación estuvo configurado por dos principios básicos: primero la insistencia en la unidad orgánica del lenguaje poético; y segundo, el concepto de "dominante" o propiedad dominante u organizadora. Estos mismos autores, atacaron el enfoque puramente acústico del verso.

Según los formalistas el verso no es para cuestión de embellecimientos sobrepuestos al lenguaje, es un tipo -- de discurso cualitativamente diferente a la prosa. Está modificado en sus componentes, causando impacto en los planos semántico, morfológico y fonético del lenguaje.

Respecto al uso de figuras, tanto en prosa como en verso, se hace una distinción entre el uso de la metáfora -- para el verso y la metonimia para la prosa, porque según -- Jakobson: "la fuerza motriz del verso es la asociación por similitud, en cambio en la prosa la asociación, se da por contigüidad" (19).

En cuanto al estudio del cuento, los trabajos de --

(18).- Víctor Erlich, Op. Cit. p. 303

(19).- Ibidem. p. 303.

Vladimir Propp pusieron las bases de los análisis posteriores de la narrativa. Observó que los cuentos populares, a pesar de sus variedades y diferencias podían ser susceptibles de clasificación en número reducido de tipos fundamentales, caracterizados por los elementos invariables que aparecen. El elemento invariable son las funciones (31 en total) como alejamiento, etc. A su vez estas funciones correspondensólo a siete personajes posibles, tales como "héroe, agresor, donante", etc. De donde la combinación de personajes y funciones le permite clasificar los cuentos fantásticos, sin tener que partir de clasificaciones semánticas (20).

El cuento para Propp es: "todo desarrollo que partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a) y pasando por las funciones intermedias culmina en el matrimonio (w) o en otras funciones utilizadas como desenlace" (21) con una función final que puede ser de recompensa, la captura del objeto que se buscaba o la reparación del mal, los auxilios y la salvación durante la reparación. A lo cual llama secuencia reconociendo que puede haber varias secuencias en el cuento.

Víctor Erlich dice que el método de Propp era una estratagema formalista y que si la descripción misma es mo-

(20).- Vladimir, Propp. Morfología del cuento.

(21).- Ibidem. p. 107.

vimiento estático no tiene por qué aplicar un enfoque estático del objeto de investigación y dar la "suma total" de recursos en "descripción mecanicista".

De otro lado, otro formalista: Tinjanov introduce - una distinción importante en la noción de función (22), definida por las funciones parecidas que la remplacen o por las funciones vecinas con las que se combina. Se manifiesta en muchos niveles: función "sinónima" (de combinación), el primer nivel es el de la función "constructiva" o sea la posibilidad de incluir los signos en una obra, "la función literaria" o sea la inclusión de las obras en la literatura. Y finalmente, toda literatura es integrada en el conjunto de los hechos sociales gracias a su "función verbal".

Tinjanov en sus escritos también contempla la distinción entre "forma" y "función" del elemento (signo) literario, a la que se relaciona la dicotomía que estableció - Saussure de significante y significado. Y que el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos - como una serie, un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionadas por ellas. De donde se deberá partir de la función constructiva, la literaria y luego la verbal.

(22).- Tzvetan Todorov, Op. Cit. p. 15.

Tomashevski, quien trabajara con el verso, se cuestiona sobre uno de los aspectos concernientes a la poética y es precisar los límites de los fenómenos que se propone estudiar; el ritmo, para su caso particular, sugiere que se deben examinar dos elementos al respecto: el "verso" y el "metro". El metro, representa la norma a la que obedece la lengua poética; el ritmo es pasivo, es engendrado por el verso, siempre concreto, fundado en los elementos de la pronunciación que podemos oír; el metro es la medida, da indicaciones sobre la igualdad de los segmentos entonacionales (versos). (23).

Es indudable que el aporte de los formalistas para el estudio del lenguaje en prosa tanto como en poesía es muy amplio y resulta difícil alcanzar a cubrir los distintos enfoques, así como los realizadores. Autores que no han sido mencionados hasta ahora se encuentran V.V. Vinogradov con sus estudios sobre estilística; Brik sobre el ritmo y la sintaxis.

En términos generales los trabajos de los formalistas rusos se pueden sintetizar de la siguiente manera: (24) Roman Jakobson: La relación entre lengua emocional y lengua poética y la constitución fónica del verso.

(23).- Ibidem, p. 115.

(24).- Ibidem, p. 13.

Ejxenbaum: la entonación como principio constructivo del -- verso.

Tomashevskij: el metro, la norma métrica, el ritmo en verso y prosa.

Tinjanov: la relación entre ritmo y semántica en poesía, la metodología de los estudios literarios.

Skaftimov: el modo en que las exigencias impuestas a la --- obra por la realidad interfieren con las que reclama por su propia estructura.

V. Propp: la estructura del cuento fantástico.

V. Šklovski: la tipología de las formas narrativas.

2.1. Orígenes e impulsores del movimiento.

A mediados de los años veinte, Checoslovaquia se --
convirtió en un gran centro de estudio lingüístico y lite--
rario, avivándose por los estímulos recibidos de Moscú y Le--
ningrado, cuando al formalismo se le cerró el camino en la--
Unión Soviética.

Uno de los mediadores entre los filólogos checos --
con los resultados del formalismo ruso fue Jakobson quien --
viviera en Praga a partir de 1920 y con el cual las catego--
rías de la teoría formalista de la poesía, incidieron en la
prosa checa. Surgiendo entonces el Círculo lingüístico de --
Praga. Entre otras, por las discusiones metodológicas infor--
males entre Jakobson y Mathésius, autoridad checa en lengua
inglesa para la época.

La primera reunión se llevó a cabo el seis de Octu--
bre de 1926 entre: Mathésius el mayor del grupo,
Jakobson y tres lingüistas checos (1): B. Havránek, Jan ---
Rypka y B. Trnka a quienes se le sumaron Pétr Bogatyřev, -

(1).- Víctor Erlich. Op. Cit. p. 214.

Dmitrij Čiževskij, Jan Mukařovský, teórico y estético de la literatura de orientación lingüística, N.S. Trubetzkoy y René Wellek. Aunque aclara V. Erlich que Trubetzkoy no es considerado propiamente formalista.

Resultó beneficioso el contacto establecido entre los lingüistas de estos dos países, marcando una ventaja -- del Círculo de Praga sobre el de Moscú, que son los progresos hechos en teoría del lenguaje y semiótica durante la década transcurrida entre 1915-1916 y 1926.

Y en diciembre de 1936, el Círculo lingüístico de Copenhague en una sesión, Jakobson hacía mención del término "Escuela de Praga", empleado para designar el grupo de investigadores en el campo de la literatura y el lenguaje, eslavos o alemanes, que se fundaron en 1926 bajo la dirección de V. Mathésius el "Círculo lingüístico de Praga" y -- que lucharon por lograr un procedimiento adecuado estructuralista, totalista en el campo de la literatura y del lenguaje, así como en el campo de la teoría de los signos.(2).

Se trataba de un conjunto de estudiosos del lenguaje y de otras manifestaciones próximas a éste como la poesía el folklore que se reuniera en Praga para discutir en común

(2).- Jan Mukařovský , Op. Cit. p. 13.

las tesis que elaboraran en sus campos respectivos. Grupo - que se forma después de que Jakobson, Trubetskoy y Bogatyriev llegaron de Moscú habiéndose cerrado el círculo de allí ante el peligro de la inevitable censura de las actividades - en esa ciudad. Sin desconocer los estudios producto del trabajo de los miembros de OPOJAZ que naciera en 1916 en San - Petersburgo.

Pero se dice que ya antes en Praga se contaba con - una tradición en la teoría del lenguaje con el profesor A.- Marty quien en la primera década del siglo había aceptado - puntos fundamentales de "Cours de linguistique Générale de Saussure". También estuvo T.G. Masaryk desde (1985-1987) -- con sus formulaciones sobre la diferencia entre la lingüística estática y una lingüística histórica, lo que para ---- Saussure corresponde a sincrónica y diacrónica respectivamente. (3).

El programa teórico del que Mukařovský formó parte - en el Círculo Lingüístico de Praga, se le reconoce cierta - autonomía respecto a la aportación de la fonología y la fonética rusas del primer cuarto de siglo, a pesar de los trabajos publicados en 1923 simultáneamente en Rusia y Alemania del trabajo de Jakobson "El verso checo, comparado principalmente con el verso ruso". (4).

(3).- Ibidem p. 9.

(4).- Ibidem p. 111.

Bajo la motivación del aporte teórico de Vilém - -- Mathésius "sobre la potencialidad de los fenómenos lingüísticos", y por las investigaciones de Trubetzkoy y Jakobson sobre fonética y fonología surge un término con el que se designará la teoría del naciente Círculo de Praga y es el de "estructural". Usaron el término de "estructura" para -- significar: "La relación mutua en que se hallan todos los elementos del lenguaje", puntualizando que sólo por medio del estudio del lenguaje como totalidad de interconexiones e interdependencias, podía ser acertado.

El término "estructura" ya era usado en las tesis que se formularon hacia 1929 y también fue definido desde el comienzo el método que figuraría con el nombre de "el es tructuralismo"; Havránek miembro del Círculo de Praga, al respecto del estructuralismo dice: "es la opinión que concibe el conjunto de fenómenos de campos respectivos como una-estructura (un todo, una construcción). (5). Y la estructura la conformarán fenómenos individuales considerados como unidad superior (un todo), las que adquieren propiedades de integridad ajenos a las partes y no solamente es el conjunto o suma de los elementos componentes.

Se dice además que al Círculo de Praga, le interesaba el lenguaje principalmente como un fenómeno activo que -

(5).- Ibidem. p. 113.

opera dentro de la sociedad con una extensa gama de aplicaciones por lo que buscó estudiar los efectos que su funcionamiento deja en diferentes configuraciones culturales de la sociedad (6).

Así, la escuela de Praga dedicó bastante atención al estudio de las correlaciones de carácter necesario que se establecen entre la lengua y la cultura. Trnka agregaba, que una de las tareas más urgentes de la lingüística moderna es "la investigación de los rasgos estructurales del significado", y que al dársele importancia a los aspectos lengua y cultura, debía hacerse un análisis profundo del aspecto semántico de la lengua (7).

2.2. Aporte teórico.

El Círculo de Praga, elaboró su teoría, fundando su programa esquemáticamente en las tesis de 1929, a partir de la lingüística de Saussure, la lingüística rusa, pero especialmente, a partir de una teoría funcionalista que se hallaba ya esbozada en la tradición lingüística del siglo XIX.

Desde las Tesis del 29 se sostenía, se aclaraba que el Círculo de Praga concebía la lengua como un "sistema fun

(6).- Ibidem. p. 15.

(7).- José Pascual Buxó, Op. Cit. p. 5.

cional", así:

"Como producto de la actividad humana, la lengua posee un carácter finalista. Cuando se analiza el lenguaje como expresión y comunicación, la intención - del sujeto que habla es la más fácil y natural. También ha de tomarse en cuenta, en el análisis - lingüístico, el punto de vista de la función. En esta perspectiva, la lengua es un sistema de me--dios de expresión, adecuados a un fin: no se puede entender ningún fenómeno lingüístico sin tener en cuenta el sistema en que se inserta" (8 .

Representantes del Círculo de Praga: Havránek, Horálek, Skalička y Frost explicaban el procedimiento funcionalista así: primero que los sistemas lingüísticos tienen un destino "funcional", en que se tienen en cuenta las relaciones en su interior, además de las relaciones de los siste--mas y manifestaciones lingüísticas con la realidad extralingüística.

Las tesis del 29 surgen del primer congreso de filólogos eslavos, celebrado en Praga, presentadas por sus integrantes y dadas a conocer tardíamente. Sobre la corriente - estructuralista del funcionalismo que según Trnka y los ---

(8).- Ibidem. p. 14.

otros miembros del Círculo de Praga y el punto de partida - de la investigación lingüística está fundado en la afirmación de que el verdadero objeto de la ciencia del lenguaje es el análisis de expresiones de todo tipo, bien sea que -- pertenezcan a la lengua hablada o a la escrita. Además, la lingüística estructural tendrá que descubrir las leyes generales que tienen en común las lenguas.

.

Por estructuralismo se entenderá de acuerdo con la concepción del Círculo de Praga: "La corriente lingüística que se interesa por el análisis de las relaciones entre dos segmentos de una lengua, concebida como una totalidad jerárquicamente organizada" (9).

Aún cuando el Círculo lingüístico de Praga se iniciara por iniciativa de V. Mathésius, las tesis fueron redactadas por él, Jakobson y Mukařovský. En primera instancia la lengua es considerada como un "sistema funcional", y de acuerdo con la función lingüística prevalente en un texto, o las intenciones a las que sirva la expresión, cambiarán entonces las estructuras: fónica, gramatical, o la composición léxica de la lengua. (10).

Distinguieron dos tipos de producción del lenguaje: uno inter

(9).- Ibidem. p. 3.

(10).- Ibidem. p. 6.

no y otro manifiesto; el segundo cumple primordialmente un fin afectivo o emotivo ("sólo tiene fin social"). Con dos indicios de caracterización: la afectividad y la intelectualidad.

Las funciones que se demarcan son: "función comunicativa". Se cumple cuando el mensaje verbal apunta hacia el significado (hacia los objetos designados por el signo). y la "función poética", cuando el mensaje se dirige al signo mismo, revelando ciertas cualidades de éste como: la autonomía, la naturaleza simbólica, la arbitrariedad permitiéndole ampliar y diversificar los valores semánticos habituales, además de fijar leyes particulares para la organización de los elementos fónicos y los componentes sintácticos del sistema (11).

En la primera función o sea la comunicativa, se distinguen dos orientaciones: cuando se trata de manifestaciones orales apoyadas por elementos extralingüísticos (gestos, etc.) será "situacional"; y de otra parte, "lenguaje teórico o de formulación" cuando se usan palabras, términos, frases, juicios en la construcción de un todo cerrado.

Las funciones pueden también aparecer interrelacionadas, surgiendo entonces la necesidad de comprobar cuál pre-

(11).- Ibidem. p. 7.

domina en cada proceso lingüístico y en el sistema de convenciones y códigos propios de cada lengua.

Fuera de las funciones, cuentan también los modos de manifestación lingüística, entre los que se distinguieron: "oral/escrito" y por otro lado "lenguaje alternativo con interrupciones (diálogo) y lenguaje monologado continuo". De aquí surge la necesidad de ver en qué forma se asocian estos modos con las funciones.

Se habla en las tesis de lenguas "literarias" definidas como: "lenguas de la cultura que la escritura fija y conserva la tradición, las que mantienen la unidad lingüística de una comunidad histórica", y no las de creación artística que las tesis designan con el nombre de lengua poética.

Sincrónicamente, aspecto en el que las tesis hicieron hincapié por la necesidad de aplicar los métodos de la lingüística funcional para estudiar la lengua poética, sostuvieron así mismo que el lenguaje poético tiene la forma del "habla", lo que significa que "para un acto creador individual que adquieren valor, por una parte sobre el fondo de la tradición poética actual (lengua poética) y por otra, sobre el fondo de la lengua comunicativa contemporánea" (12).

(12).- Ibidem. p. 10

La creación poética por su parte, se ordenará mediante dos-códigos: el de la lengua "práctica o popular" y el de la -- "lengua poética" en sí, con sus elementos que la determinan y especifican como verso, metro, ritmo del verso, las figuras entre otros, sin que se desconozca el trabajo de la sintaxis, la semántica, etc.

Para concluir con la cita de Jakobson acerca de que: "el problema planteado por la Escuela de Praga en el campo de la poética consiste en considerar la significación de la palabra poética y de la obra poética como un todo; no como una parte de los datos designados, sino como esa parte y -- además, como signo en sí mismo.

2.3. Jan Mukařovský.

La obra de Jan Mukařovský es localizada por Jordi Llovet en el contexto múltiple que configuran la tradición-filosófica alemana del siglo XIX, con el avance en la ciencia del lenguaje y los estudios sobre el texto literario -- que impulsaron los formalistas rusos de San Petersburgo. -- (OPOJAZ). (13).

Casi desde los inicios de las actividades que reali-

(13).- Jan Mukařovský, Op. Cit. p. 9.

zara el Círculo Lingüístico de Praga, Mukařovský entró a formar parte de éste (hacia 1925), trabajando principalmente sobre estética y semiología del arte y la literatura. Se dedicó así mismo, con especial atención al análisis de los lenguajes literario y poético en comparación con el "lenguaje natural". En conclusión, la posición de Mukařovský en la escuela de Praga es la de un filósofo conocedor de la lingüística estructural, y que busca trasladar al campo de la estética los conceptos clave provenientes del análisis del lenguaje; entre ellos (14) "estructura" (un todo se define precisamente por la interrelación de sus partes); y "función" (actividad de un elemento estructural se determina de acuerdo con un destino operacional).

La estética de Mukařovský recibió la influencia de las discusiones llevadas a cabo dentro del Círculo de Praga, sobre los universales del lenguaje, de las teorías recientes de los fonólogos rusos y el estructuralismo de Saussure, y de la tradición positivista del siglo XIX; y por otro lado, de las teorías del arte y la literatura nacidas y discutidas a partir de Kant.

Buscaba, constituir una estética que atendiera al análisis inmanente del "material base de lo estético, espe-

(14).- Ibidem. p. 16.

cíficamente de lo artístico; pero también a la función social del arte y los fenómenos estéticos en general; con un propósito, consistente en respetar la autonomía del arte como "organización semiótica" y estudiar las leyes generales con las cuales es posible integrar el proceso del arte dentro de otro general y evolutivo. Víctor Erlich entre otros, dada la influencia de la OPOJAZ en Mukařovský, lo considera como un discípulo de los formalistas rusos. (15).

Uno de los aspectos que mejor definen la estética de Mukařovský era su preocupación por ceñirse al análisis de lo específico artístico pero sin olvidar en ningún momento el valor de la perspectiva histórica. Dejaba de lado dice -- Jordi Llovet, los planteamientos del principio estructural de Saussure en el sentido que sólo la perspectiva sincrónica formaba parte del sistema, para retomar también el proceso diacrónico. Con el proceso sincrónico se constituye el sistema, pero en el proceso diacrónico se explica su funcionamiento.

La herramienta metodológica más central en la estética semiológica de Mukařovský es el signo, entendido este último como el elemento central del método semiológico. Al igual que sus colegas del Círculo de Praga. Mukařovský heredó de Saussure y de las publicaciones de Trubetzkoy, Jakob-

(15).- Ibidem. p. 18.

son y Hjelmslev, una definición del signo lingüístico que luego se hace universal, entendida como forma y no como sustancia. De donde las palabras serán consideradas "signos" - si se componen de dos aspectos indisociables; "el significante o soporte material de la significación y el significado o el efecto, el referente que se halla, de hecho, fuera del propio signo". Pero que por no ser el signo estético -- igual al signo lingüístico Mukařovský propone definirlo así: "El signo es un hecho sensorial que se refiere a otra realidad, a la que debe evocar". (16).

Las principales ideas relacionadas con las cuestiones semiológicas son en Mukařovský: el problema del signo, la estructura y el valor. La obra artística con su carácter de signo, como un "objetivo estético" que se encuentra en la consciencia de toda la colectividad. La obra de arte como signo autónomo está constituido por: la obra (cosa), el objeto estético y la relación respecto a la cosa designada, que se refiere al contexto general de los fenómenos sociales (ciencia, filosofía, etc.)

Concluyendo, la teoría de Mukařovský se configura - en una época, dice Jordi Llovet, de "transición metodológica" en cuanto al análisis del arte, que a pesar de haber sido elaborada a una cierta distancia de los trabajos de los

(16).- Ibidem, p. 24.

formalistas rusos, como se decía antes, reflejan una notable influencia, y se manifiesta en favor de la ampliación de la teoría del arte y la estética en general hacia un campo "extraestético", donde operan aspectos como lo social, lo político, etc.

2.4. El formalismo ruso y el Círculo Lingüístico de Praga.

El punto de partida de la Escuela de Praga y la formalista rusa, dice Víctor Erlich (17), eran muy parecidos: la metodología caracterizada por un enfoque "funcional" - "más" que genético y según Mathésius: "horizontal más que vertical" de la lengua.

La perspectiva funcional del lenguaje ofrecía un terreno común tanto para los lingüistas como para los estudiosos de la literatura, orientados hacia la lingüística. Los lingüistas praguenses como los rusos, se apoyaron en categorías lingüísticas para los análisis prosódicos y estilísticos.

Por otra parte para Mukařovský y luego para Jakobson, la poética formaba parte integral de la semiótica, más que ser una rama de la lingüística; así decía Mukařovský: -

(17).- Víctor Erlich, Op. Cit. p. 225.

"Todo en una obra de arte y en su relación con el mundo exterior... puede examinarse en términos de signo y significado; en este sentido, la estética puede considerarse formando parte de la moderna ciencia de los signos, la semiología. (18).

Otro aspecto, que el aislacionismo estético estaba descartado y el campo de la ciencia literaria se extendió hasta comprender la obra literaria en su totalidad. El formalismo "puro" abrió el camino al estructuralismo. El formalismo con una noción de conjunto expresada a veces como "estructura" y otras como "sistema"; este concepto constituyó también el centro de la teoría del lenguaje propuesta por el Círculo Lingüístico de Praga.

Para terminar, hacia 1945 disminuyó la influencia del estructuralismo, debido según V. Erlich, a que los miembros más activos del Círculo Lingüístico de Praga como Jakobson y Čiževskij se fueron de Checoslovaquia antes de 1939. Sin embargo, las teorías del estructuralismo de Praga, así como la de los formalistas rusos (1929-1930), había trascendido.

(18).- Ibidem, p. 228.

CAPITULO III:

EL FORMALISMO FRANCES

3.1. Surgimiento.

El formalismo francés como movimiento cobra impulso principalmente en los años 60', es una nueva crítica animada por un grupo de jóvenes escritores reunidos en torno a Roland Barthes; y es aquí, donde encontramos la justificación de haber hecho el recorrido primero por algunas de las teorías propuestas en torno al texto y por ende hacer referencia al formalismo, sus orígenes y en su desarrollo, la trascendencia en países como Francia; y para el caso, específicamente Roland Barthes de quien el siguiente capítulo se ocupará en cuanto a sus planteamientos.

Entre los escritores franceses preocupados por la crítica y la práctica se destacan: poetas (Marcelin Pleynet, Denis Rocha), novelistas (Philippe Sollers, Jean Ricardou, Jean Thibaudeau) y filósofos (la época de Sollers; Julia Kristeva). La última introdujo en Francia las ideas de los especialistas rusos de semiótica y los trabajos de Bakhtin sobre Dostoievski y Rabelais; además dice Riffaterre (1) --

(1).- Michael Riffaterre, Op. Cit. p. 326.

que Julia Kristeva califica los vínculos entre un texto y una ideología o mitología con el término "intertextualidad".

Si se preguntara el por qué de la denominación para los investigadores o escritores franceses, la respuesta que se sugiere es que están influenciados por los formalistas rusos, adoptando en ocasiones sus premisas, sobre las que racionalizan frecuentemente, razón por la cual reciben el nombre de formalistas franceses.

Se propone además que deberían ser llamados "estructuralistas, al reemplazar: "estructuralismo vocablo descriptivo, por formalismo", vocablo histórico, dice Riffaterre - que no hace más que invertir la evolución que va del formalismo ruso a su reformulación por el Círculo Lingüístico de Praga. Hay un cuestionamiento en el sentido que la actitud de tales críticos se funda en el análisis de las estructuras; pero que el vocablo "estructuralista" debiera englobar entonces a cualquier análisis estilístico que se concentre sobre el modo de decir las cosas, es decir, sobre las variantes en las que se manifiestan las estructuras (2).

Ejercieron influencia también las obras de otro de los formalistas rusos que fue Roman Jakobson. Entre las ideas adoptadas por sus discípulos franceses, las más notables son: el --

(2).- Ibidem, p. 316.

concepto de "función poética" del lenguaje y sus correlaciones con la función referencial; la diferencia entre la relación metafórica y la relación metonímica entre los componentes textuales, diferencia sobre la cual funda su definición del lenguaje poético y su tentativa de definir el realismo literario.

3.2. El formalismo francés y su acercamiento al texto.

Su objeto de estudio está dirigido a los invariantes ocultos tras los variantes, siguiendo el procedimiento consistente en partir de modelos a priori y verificarlos sobre los textos, antes que construir los modelos sobre los hechos textuales.

Se señala, como obra básica del grupo francés, los ensayos de "Théorie de la littérature", una traducción de Tzvetan Todorov y los formalistas de esa época, que ejerció notable influencia en especial el trabajo de Propp sobre las estructuras de los cuentos populares y de Šklovsky sobre la tipología de la prosa narrativa.

Como propósito en los estudios, estaba ampliar la aplicación de la sintaxis a unidades verbales que sobrepasen los límites de la frase; o sea una lingüística de las unidades más extensas (relato, descripción, etc.). La nueva disciplina debería dar cuenta del conjunto estructural com-

pleto de un texto, sea que se tratara de novela, poema o de otro tipo.

Su principio; "el texto literario es un sistema combinatorio finito de signos en el interior del sistema combinatorio de la lengua". (3). Y la explicación del texto así como cualquier juicio sobre él, debe ir precedida de una -- descripción de sus estructuras.

La afirmación anterior, viene a justificarse especialmente porque luego en el procedimiento a seguir, se sugiere que los componentes del texto deben verse juntos y no -- por separado, sino mediante "una identificación de sus correlatos y la definición del conjunto de las mutuas relaciones funcionales entre los correlatos". Atendiendo a que --- "el sentido de los componentes depende de su situación y función en las estructuras; el sentido de las estructuras depende de su distribución en el conjunto. (4).

Riffaterre dice que la aproximación al texto expuesta es paralela a la forma que la antropología estructural -- tiene de aprehender el mito, según Claude Lévi Strauss a -- quien se debe el rápido desarrollo del formalismo literario en Francia. Pero de otra parte dice que estudiar solamente la estructura interna del texto es insuficiente y que esa --

(3).- Ibidem, Op. Cit. p. 318.

(4).= Ibidem, p. 319.

crítica debería de abrirse a todas las aportaciones de la antropología y no por razones políticas o sociológicas, aunque los formalistas franceses se inclinaron en ese sentido, sino porque el "texto parece referirse a las cosas".

En la opinión de Riffaterre (5), los formalistas -- franceses fallaron en su selección del modelo estructural, reduciéndose con frecuencia a seleccionar una "mitología diferente de la del texto, a diferencia de los formalistas -- (rusos), quienes establecen un modelo de relaciones se debería dar cuenta (en el lenguaje del crítico) de la distribución e interacción de los componentes del texto (del lenguaje objeto, es decir, del autor).

Finalmente, el modelo de los formalistas franceses para llegar al texto, debe incluir un metalenguaje con características definidas así (6); llegar a la exhaustividad o sea saturar al lenguaje objeto, dar cuenta de cualquier frase del texto y de la distribución de los componentes textuales, y el último aspecto, que si el texto se resiste, se recurrirá a la modificación de la ordenación de las estructuras; aspecto por el que fueron criticados, por no respetar la literaridad del texto al contradecir el modelo establecido.

(5).- Ibidem, p. 330.

(6).- Ibidem, p. 331.

Como en todo movimiento y teorías sobre los textos- en los diferentes países con los que se ha trabajado, en es te sentido también en Francia surgen estudiosos en el ámbi to del formalismo, matizados con su tinte e intereses perso nales, de donde surge la necesidad de presentar los puntos- de vista de algunos de estos estudiosos, aspecto del que se ocupará el siguiente apartado.

3.3. Claude Lévi-Strauss.

Lévi Strauss (7) habla de quienes pasando por los - caminos de la sociología, ubicándola en el campo de la an- tropología han llegado a introducir la expresión de "Antro- pología Social" como lo fue Mauss en 1938, según la termino- logía francesa, siguiendo eso sí la línea de Durkheim de -- gran trascendencia para la lingüística a principios del si- glo XX.

A la pregunta qué es la Antropología Social? Lévi - Strauss cita a Ferdinand de Saussure quien presenta a la -- lingüística como una parte de la ciencia todavía por nacer, y reserva para ésta el nombre de "semeiología", con un obje- to de estudio: "La vida de los signos" en la vida social. - Pero también dice que en el campo de la antropología se con- templan algunos de esos sistemas de signos, añadiendo: el - lenguaje mítico, los signos orales y gestuales del ritual, - reglas matrimoniales, sistemas de parentes- -

(7).- Claude Lévi-Strauss. Antropología Estructural II. p.29

co, leyes consuetudinarias y modalidades de intercambios -- económicos. Entonces la antropología será esa parte del dominio de la semeiología que la lingüística dice Lévi-Strauss no ha tomado dentro de ella, como parte suya.

Siendo que los hombres se comunican por medio de -- símbolos y signos, para la antropología "que es una conversión del hombre con el hombre", todo será símbolo y signo y serán el punto que sirve de intermediario entre dos sujetos. Esta formulación se aleja de la concepción de Radcliffe - - Brown, quien buscaba que las investigaciones fueran autónomas.

Por un lado la antropología social que buscaría encontrar las leyes generales de la naturaleza y la sociedad; mientras la etnología buscaría reconstruir el pasado de las sociedades primitivas, que por los medios y métodos empleados dice Lévi-Strauss, no aporta mucho a la antropología social.

Presenta el nacimiento de la antropología en el Renacimiento ; a la par que la antropología, también el coloonialismo al cual, dice Lévi-Strauss se debe que el auge de la antropología se haya dado más pronto; y se afirmó así -- cuando "el hombre occidental empezó a comprender que no se comprendería jamás a sí mismo en tanto que en la superficie

terrestre una sola raza, un solo pueblo, fuere tratado por él como un objeto".

En otro artículo de la Antropología estructural I, - (8) Lévi Strauss muestra cómo el desarrollo tanto de la antropología como de la lingüística, presentan una analogía - en su métodos y ambas suponen la colaboración mutua; a su vez reconoce el aporte de la lingüística para los psicólogos, sociólogos y etnógrafos que propendan por el reconocimiento de los hechos sociales.

Dice también que si el sociólogo da a conocer al -- lingüista costumbres, "reglas positivas y prohibiciones" -- que le permiten comprender algunos rasgos del lenguaje, la estabilidad o inestabilidad de algunos términos, la lin-- güística por su parte proporcionará al sociólogo: "etimologías" que llevan al sociólogo a establecer ciertos lazos de parentesco difíciles de percibir de forma inmediata; para el efecto cita el caso de investigadores como Julián Bonfante del Círculo Lingüístico de Nueva York, Hocart, Paul K. - Benedict. Aún cuando no siempre se haya reconocido de esta forma, ni que se haya mantenido, pues, señala que con el sur- gimiento de la fonología y aquí el maestro Trubetzkoy viene a causar un cambio, renovando las perspectivas lingüísticas; tal cambio surge por el método fonológico, reducido a 4 pa-

(8).- Claude Lévi Strauss, Antropología estructural I, p.9 p. 36.

sos, buscando en últimas descubrir leyes generales bien sea por inducción o por deducción.

De otro lado, tenemos en homenaje a Claude, Lévi---Strauss, el artículo de A.J. Greimas "Elementos - - - - - para una teoría de la interpretación del relato mítico" (9), quien nos presenta su teoría semántica de la metodología que propende por la legibilidad de los textos, y la búsqueda de una metodología que conduzca a su descripción, y debe: operar con secuencias de enunciados articulados en relatos, -- emplear la información proporcionada por el contexto para -- que sea posible explicar las isotopías o sea "el conjunto -- de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato" y no considerar al lector como algo estático.

Establece tres componentes fundamentales del mito:- el armazón, el código y el mensaje. El armazón como elemento invariante se debe entender el "status estructural" del mito que comprende las propiedades en tanto estructura de todos los mitos; pero que ha de pensarse en el mito como unidad narrativa y la estructura del contenido manifiesta -- por la narración. La unidad discursiva ha de ser una sucesión de enunciados o "algoritmo", en donde sus predicados -- en el aspecto lingüístico llegan a ser comportamientos con una finalidad; por tanto posee una "dimensión temporal".

(9).- A.J. Greimas, Semántica Estructural. p. 41 y stes.

A su vez, además de las unidades discursivas, señala que -- existe una subclase, en la que se presenta una dicotomía en la dimensión temporal entre el "antes" y el "después"; esta clase la constituyen (mitos, cuentos, piezas de teatro) con la característica que pueden ser dramatizados. Como un primer paso metodológico en la descripción de los relatos míticos sería, descomponer al relato en secuencias que presupone una articulación de los contenidos.

La explicación del armazón dice Greimas conduce a - que el mensaje o significación del mito y su análisis, se lleve a cabo a dos niveles: el discursivo y el estructural o isotopía narrativa e isotopía de la estructura. La primera hace que se conciba el relato como sucesión de acontecimientos en donde los personajes son o "actuales o actuados", o la categorización "individual vs. colectivo", conduce al -- análisis de los signos, la segunda, está a nivel de la estructura del contenido sobre el plano discursivo, que apunta con las relaciones de los contenidos del relato y hace - que se tengan que analizar los semas (o rasgos pertinentes de la significación).

Con referencia al código, Greimas presenta el punto en el que se concentró Lévi-Strauss en "Las Mitológicas", - que fue definir la estructura del "mito-relato" y que ahora es la descripción del universo mitológico; antes analizándo-

lo en un momento y ahora en un sentido comparativo general - e histórico. Para delimitar las unidades narrativas se basa en Propp, y las plantea así: "Los sintagmas de descripción" (pruebas); "Los sintagmas contractuales" (establecimientos y rupturas de contratos); y los sintagmas disyuncionales (partidas y retornos). Luego, a través de las limitaciones y re-conversiones de las unidades narrativas, es posible explicitar la existencia de los modos narrativos, sobre la categoría gramatical: "ser vs. parecer", como articulación semántica.

En la descripción del relato mítico se cuenta con - el contexto y el diccionario; el primero como un contenido incorporado independiente del relato y se le organiza como un código que a su vez conforma el "diccionario mitológico" - que presupone si se quiere estructurar y usar, el clasificar los contenidos constitutivos y el conocimiento de los modelos narrativos.

El código es explicado como "una estructura formal", conformada por categorías sémicas y su combinación se explica por sememas, el conjunto que constituye el relato mitológico.

Por otra parte y como última referencia a Lévi-Strauss, la lectura del mensaje mítico, supone la estructura del mito y los principios que organizan el universo mitológico y su -

manifestación: el mito. Y con esto procede Greimas a realizar la aplicación del método de análisis de "lo crudo y lo cocido", el mito de referencias Bororó que empleó Lévi- -- Strauss, partiendo del análisis de las funciones; su delimitación; para luego retomar el rol de los actantes en:

Fuente vs. destinatario

Sujeto vs. objeto-valor

Ayudante vs. opositor-traidor

Incluyendo también a Claude Bremond (10) como otro-representante de la escuela francesa, encontramos que el estudio semiológico del relato que propone Bremond, puede dividirse en dos sectores: el de las técnicas de la narración y el de las leyes que rigen el universo narrado.

Recogiendo el pensamiento de Bremond, interpreto -- que lo que busca es establecer en qué forma se organiza el-relato y principalmente cómo se le puede estudiar, planteando como se afirmaba antes, de las técnicas y las leyes que-lo rigen.

En relación con las técnicas, lo que se buscará se-rá establecer el "ciclo narrativo", por medio de la secuen-cia o secuencias de acontecimientos del relato; y respecto-a las leyes, apunta directamente al papel y desarrollo de -

(10).- Tzvetan Todorov, Lingüística y significación.

los personajes en procesos bien de mejoramiento o bien de degradación. En donde para el caso del proceso de mejoramiento se presentará un obstáculo a superar, mientras que el de degradación se da de hecho. En el desarrollo de los dos procesos, señala también los recursos de que se vale el autor para concluir el relato.

Presentado así, se percibe que tendrá que existir una exigencia (requisito), tanto para el que escribe el relato como para el que lo lee y es el de la uniformidad en los relatos, que permita establecer primero las secuencias y luego con las leyes, el proceso de mejoramiento o degradación, al estilo que presenta Todorov, de una secuencia narrativa en la que se puede presentar un estado de equilibrio que redunde en desequilibrio o las otras combinaciones; para el caso sería mejoramiento-degradación; si identifico mejoramiento con equilibrio, entonces también podrían establecerse las otras comparaciones.

CAPITULO IV: ROLAND BARTHES Y SUS PLANTEAMIENTOS

En razón de que es éste el último capítulo del presente trabajo que viene a complementar el sustento teórico y se convierte así mismo en la motivación para la realización del trabajo práctico, es pertinente que se ubique temporal y geográficamente al investigador, crítico, escritor que dió configuración a una teoría del texto, producto de sus propios estudios e influencias como se señalaba en el capítulo precedente. Se está hablando entonces de Roland Barthes, enunciado en el título del capítulo y citado ya en algunas ocasiones.

4.1. El autor.

Roland Barthes nacido en Cherburgo (1915). estudió letras clásicas en la Sorbona, fundó el Groupe de Théâtre Antique en París. Fue profesor en esta última ciudad y en Biarritz, posteriormente en Rumania, Egipto y Alejandría.

Sus trabajos empiezan desde 1942 cuando publica Notes sur André Gide et son Journal, hasta cuando muere el 26 de Marzo de 1980. En 1953 apareció su primer libro, Le Degré zéro de l'écriture, le siguieron Michelet par lui-même (1954),

Mythologies (1962), Sur Racine (1963), Critique et vérité (1966), Système de la mode (1967), S/Z (1970) y Sade, Fourier, Loyola (1971). Se convirtió en la figura más representativa - de la llamada "Nouvelle critique". Se dice que su importan-- cia y la novedad de Roland Barthes radica en que buscó descu-- brir en la obra literaria no tanto los contenidos o signifi-- cados como las técnicas significantes o medios por los cua-- les una obra significa esos contenidos, esos conflictos del-- individuo y de la sociedad.

4.2. Centros de atención para Barthes.

En su recorrido como estudioso Roland Barthes se - ocupó de diversos aspectos en torno al lenguaje, su sistema - de signos, símbolos, con referencias constantes a otras - -- disciplinas afines a éste, algunas de las cuales serán presen-- tadas en los siguientes apartados.

4.2.1. Sobre semiología.

Así como si se trata de definir a la semió-- tica, la estilística, la retórica, etc., también al realizar esta misma actividad con la semiología, nos encontramos con-- que se formulan diversos conceptos alrededor suyo; sin embar-- go, se dice que en términos generales la semiología, defi--- niéndola por su objeto, se ocupará de todos los sistemas de-

signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas.

Se la considera una parte de la lingüística: "la parte que tiene por objeto las grandes unidades significantes del discurso" (1). Se le atribuyen varios elementos enunciados siempre en forma dicotómica, que deben su origen a la concepción de ellos en el ámbito de la lingüística estructural. Estos elementos se convierten en los problemas de los que se ha de ocupar la semiología y son: Lengua/habla, significante/significado, sintagma/sistema y denotación/connotación.

Inicialmente como presenta Barthes, el concepto dicotómico de lengua y habla es esencial en Saussure. Se sugiere que se le puede llamar "discurso" al habla y que ésta "representa la parte individual de selección y actualización" se encuentra constituida por combinaciones por las que el sujeto hablante puede utilizar un código para expresar su pensamiento personal; es la que hace evolucionar a la lengua y según Barthes, para que puedan ser definidas: lengua y habla, habrá que considerárselas en unión, puesto que no se puede dar la una sin la otra, aspecto en el que coincide con Saussure, quien no concibe tampoco separar la lengua del habla en su estudio. (2).

(1).- Roland Barthes. Elementos de Semiología. p. 15.

(2).- Ibidem, p. 21.

"Lengua y habla se encuentran en una relación de --
comprensión recíproca; por una parte, la lengua es
"el tesoro depositado por la práctica del habla en--
los sujetos que pertenecen a una misma comunidad".

Marleau-Ponty coincide con la afirmación anterior;
pero también se presenta el pronunciamiento de Brøndal di--
ciendo que la lengua es "una pura entidad abstracta, una --
norma superior a los individuos, un conjunto de tipos esen--
ciales, que el habla realiza en modos infinitamente varia--
bles"; posible sólo por el habla, su producto, e instrumen--
to, a diferencia de la lengua representa la parte social --
del lenguaje, de ahí que reciba las denominaciones de "ins--
titución social", "contrato colectivo".

Retomando la concepción de Hjelmslev que presenta -
Barthes, vemos que no rechaza la concepción que diera - - -
Saussure sobre lengua y habla; sino que distingue tres pla--
nos que llama: "esquema" (o la lengua en forma pura); "Nor--
ma" (la lengua en forma material definida por cierta reali--
zación social); y "Uso" (la lengua como conjunto de costum--
bres de una determinada sociedad). El concepto de "lengua"--
es formalizado con la palabra "esquema".

Dos conceptos posteriores a Saussure: "Idiolecto" -
(Martinet) (3) como "el lenguaje en la medida en que es ha--
(3)..- Ibidem, p. 25.

blado por un solo individuo; o de Ebeling "el ámbito entero de las costumbres de un solo individuo en un momento determinado". Y el uso (Hjelmslev) como entidad intermedia entre la lengua y el habla".

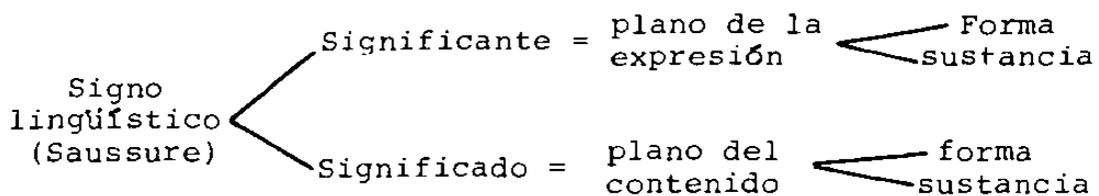
Barthes dice que probablemente Durkheim ejerció influencia en la teoría de Saussure, y no acepta la concepción Saussureana sobre la no concepción de una lengua sin habla dado que sí puede existir una lengua sin habla, ejemplificándolo con el caso de las descripciones del vestido en una revista, que se constituye en "una lengua en estado-puro".

Así mismo Barthes plantea la necesidad completar el "binomio": lengua / habla, con un elemento que servirá de soporte para la significación en el sistema semiológico en el caso de estos sistemas así: "el plano de la materia, el de la lengua y el del uso" para los sistemas que denomina "sin ejecución".

Para tratar el segundo elemento de la semiología - Barthes se remonta también a Saussure diciendo que el significante y el significado son dos elementos constitutivos del signo", palabra que a sido enunciada de diversas maneras en términos afines y distintos, así: seña, índice, icono, símbolo, alegoría; para Wallon: señal, índice, símbolo; pa-

ra Peirce/Jung: icono y alegoría; Saussure: pasó de soma-sema, forma-idea, imagen-concepto, a significante-significado- cuya unión forma el signo, decidiéndose por el último. (4).

Los significantes según Barthes constituyen el plano de la expresión y el de los significados el plano del contenido. Hjelmslev agrega forma y sustancia. Cuando se encuentran los planos esa forma y sustancia se partirá, teniendo una forma y una sustancia para el plano de la expresión y -- una forma y sustancia para el plano del contenido. Graficado:



El signo semiológico también se compone de los dos - elementos: significante y significado, en donde no se puede - separar la definición de significante de la del significado, opera como mediador.

Un término emparentado directamente con el signifi- cante y el significado es el de significación; que se debe - entender como "el acto que une significado y significante" - generando un producto: el signo o el "mediador" material del

(4).- Ibidem, p. 41.

significado. (5).

La tercera relación y tercer elemento de la semiología es la relación sintagma-sistema, apoyada esta vez también por los planteamientos de Saussure y también de acuerdo con la postura de Jakobson. Se trata entonces de la relación que une los términos lingüísticos dada en dos planos: los sintagmas que están ligados al habla, entendidos como la combinación de signos, o la cadena hablada, con las características que su extensión es lineal y no se pueden articular dos elementos al mismo tiempo.

De otro lado, está el plano asociativo ("paradigmático"), ligado a la lengua, o plano de las asociaciones. -- Con la sugerencia que se inicie la descomposición partiendo del eje sintagmático. Esta descomposición del sintagma se considera fundamental, si se quieren captar las unidades paradigmáticas del sistema; es: "sustancia que debe descomponerse". (6).

Esa descomposición puede hacerse por medio de una prueba, que es denominada "prueba de conmutación", consistente en reemplazar miembros del sintagma para que se puedan sacar las unidades "significativas", constituidas por significante-significado; las palabras (monemas compuestas-

(6).- Ibidem, p. 66.

de lexemas, morfemas y con una prueba más, aparecerán otras unidades distintivas: los fonemas.

Y del segundo elemento de esta tercera relación: el "sistema", o segundo eje del lenguaje, Saussure dice Barthes, lo usó a manera de serie de "campos asociativos", en los que unos se pueden determinar por afinidad de sonido y otros de sentido (7).

La tercera y última relación que se constituye en elemento de la semiología es el de la connotación y denotación, se habla de connotación diciendo que constituye un -- sistema (sistema connotado) cuyo plano de expresión conlleva a su vez un sistema de significación, no así con la denotación.

Para concluir diciendo que una investigación desde la perspectiva semiológica tiene como propósito, la reconstrucción del funcionamiento "de los sistemas de significación diferentes a la lengua".

4.2.2. La escritura y el texto.

Cabría incluir también en este apartado la palabra literatura, definida por Barthes como: la gráfica -

(7).- Ibidem, p. 73.

compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir. En ella ve al texto, es decir al "tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua" (8), pudiendo hablar de escritura, texto y literatura indiferentemente.

La escritura se encuentra en un territorio intermedio: "entre la lengua y el estilo, hay un espacio para otra realidad formal: la escritura". (9). Es presentada en diversas acepciones que amplían su significado así: 1. es un acto de solidaridad histórica, 2. es una función, 3. es la relación entre la creación y la sociedad, 4. es la moral de la forma, 5. la elección del área social en el seno de la cual el escritor puede situar la naturaleza de su lenguaje, 6. un modo de pensar de la literatura y no de extenderla, 7. es realidad ambigua, 8. la forma espectacularmente comprometida de la palabra, 9. "la ciencia de los goces del lenguaje, su Kamasutra".

También es definida la escritura por lo que no es: dice Barthes, "la escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasará la intención del lenguaje (10). Hay un elemento al -

(8).- Roland Barthes, El placer del texto y lección inaugural, p. 123.

(9).- Roland Barthes, El grado cero de la escritura, p. 15 y Stes.

(10).- Ibidem, p. 26.

que se opone la escritura y es la palabra, indicada también aquí, diciendo que la escritura tiene un carácter siempre - simbólico; y la palabra por el contrario, "no es más que -- una duración de signos vacíos cuyo movimiento es lo único - significativo".

Para concluir Barthes con la afirmación de que la - escritura no existe; se debe reconocer es la existencia de - estilos por medio de los cuales "el hombre se vuelve por -- completo y afronta el mundo objetivo sin pasar por ninguna de las figuras de la historia o de la sociabilidad".

Hace también Barthes algunas especificaciones a la - actividad en sí de escribir (11), debe dejar espacio al si - lencio, para dar cabida a la palabra del otro. La palabra - expresada en el éxito entonces nunca será la última y el es - crito se convertirá en obra en la medida que realiza varia - ciones.

El otro aspecto de este apartado es decir el texto - en el que se enmarca la escritura, es concebido como "teji - do", concepto proveniente dice Barthes de la Gramática Gene - rativa: "el texto se hace, se trabaja a través de un entre - lazado perpetuo"; la teoría del texto se verá como una "hi - fología" (" hifos": tejido y la tela de la araña) (12). Tex

(11).- Roland Barthes, Ensayos Críticos, p. 9, p. 21.

(12).- Roland Barthes, El placer del Texto Op. Cit. p. 104.

to que tiene como objetivo la articulación del cuerpo de la lengua.

Es ese elemento que atrae como el imán a los metales; aquí el lector mediante ciertos artificios no siempre visibles, o casi siempre invisibles, dice Barthes, saliéndose del vocabulario, las referencias, la legibilidad, en el que se pierde el autor, pero a través del cual uno y otro se buscan.

Se hace la diferenciación entre dos clases de texto, según Barthes los textos pueden ser: texto de "goce" y texto de "placer". En relación con el primero, se refiere a él como aquel que pone en crisis la relación con el lenguaje, desacomoda, "hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, valores, recuerdos" (13).

El otro texto, texto de "placer". dice que no es precisamente el que relata "placeres", es aquél que es "decible", es el texto en el que la crítica se ejerce; y el placer como tal, no es elemento del texto, sino un desvío. Tomando el término de Barthes, el placer será una "deriva", - que se presenta cuando "el lenguaje social, el sociolecto abandona al lector".

(13).- Ibidem, p. 28.

Y finalmente dice Barthes, el placer que el texto nos proporciona es "individual", no "personal" y analizar un texto será encontrar al individuo y no la subjetividad, "es el sujeto histórico combinación de elementos históricos, sociológicos, etc.)"

4.2.3. La lectura y la crítica.

Respecto a estos otros dos elementos al -- igual que con la escritura y el texto, se establecen ciertas relaciones que las pueden colocar en el mismo plano y - al mismo nivel, o bien hacer sobresalir a una de las dos.

Así Barthes separa a la "lectura" de la crítica, - por ser ésta inmediata, a diferencia de la "crítica" que dice, está "mediatizada" por un lenguaje intermedio que es la escritura del crítico. Entonces en el estudio de la obra, - habrá que hacer un recorrido por ciencia "(de la literatura: entendido como el discurso que tiene por objeto la pluralidad de los sentidos)"; y además por la crítica y la lectura. (14).

La lectura viene a desempeñar un papel de "animadora" de la obra; no es posible dice Barthes, separarla así como a la escritura del libro. Se constituye un triángulo -

(14).- Roland Barthes, Crítica y verdad, p. 56.

en el que dos de los vértices, representados por la lectura y la escritura respectivamente, apuntan a un tercero, el libro (signo).

Ese placer de que habla Barthes tiene su procedencia en las rupturas, que aparecen en lo que representa choque. (por ejemplo lo noble y lo trivial); en los significantes ("palabras, giros, frases, objetivos, espejismos de los objetos que representan"); rupturas de construcción (anacoluto), de subordinación. (asíndeton). (15).

Calificando al placer que se encuentra en la lectura, dice Barthes que es intelectual, y dentro del texto - en el que se encuentran habrá que ver: "descripciones, explicaciones, consideraciones, conversaciones", buscar con la lectura las "rasgaduras" del texto, esos elementos que se convierten en choque y proporcionan justamente el placer del que se ha hablado.

Presenta a su vez Barthes los dos tipos de lectura que pueden realizarse: la primera es una lectura rápida que considera la extensión del texto pero "ignora los juegos del lenguaje". La segunda que consiste en "leer todo, - leer lentamente"; esta lectura es "aplicada y ardiente". Finalmente, recomienda Barthes sintetizar la tarea de la lectura

(15).- Ibidem, p.p. 15 - 18.

tura y su forma de realizarla así: "no devorar, no tragar, sino masticar, desmenuzar minuciosamente". (16).

De otro lado sobre la crítica, Barthes dice que - no es la ciencia dado que la crítica trata de los sentidos- y en cambio la ciencia los produce. Ocupa en lugar intermedio entre la ciencia y la lectura, engendra cierto sentido", desdobra los sentidos, hace flotar un primer lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra (17). Es el discurso- que asume abiertamente a su propio riesgo, la intención de dar un sentido a la obra.

Lo anterior, respecto a la concepción de crítica, pero además, Barthes agrega que ésta como crítica de las -- instituciones y del lenguaje, para que sea "verdadera crítica" de éstos, su tarea no consistirá en juzgarlos", sino que deberá distinguirlos, separarlos, desdoblarlos.

Hacia 1965, dice Barthes, se hablaba de lo "verosímil crítico" en una obra. y discurso, consiste en no contradecir "ninguna de las autoridades", tendrá que estar --- acorde con lo que el público cree posible. Esta crítica debía poseer las reglas de: "objetividad, gusto y claridad" - (18).

(16).- Ibidem, p. 23.

(17).- Ibidem, p. 66.

(18).- Ibidem, p. 37.

La primera ley o ley de la objetividad en la crítica literaria parece que habrá que establecerse por lo que impere en las distintas épocas; así como dice Barthes citando a R. Picard, (19) la crítica literaria "antes" era: razón, naturaleza, gusto; "ayer", la vida del autor, las leyes del género, la historia; y "hoy", se busca en las evidencias posibles de deducir en la obra, las implicaciones de la coherencia psicológica, etc.

La segunda regla de lo verosímil crítico: "el gusto" que prohíbe hablar de los objetos, por considerárseles triviales; sirve "de torniquete entre lo bello y lo bueno. "La claridad", considerada no como cualidad de la escritura, sino ella misma. Esta se dirige al lenguaje mismo.

Se ha hablado de la actividad (la crítica), pero de su realizador aún no se ha hecho mención; en primer lugar - dice Barthes, el crítico no puede sustituirse en nada al lector; es un "lector que escribe", "es un lector en el cual otros lectores han delegado la expresión de sus propios sentimientos, en razón de su saber o de su juicio, en suma, de representar los derechos de una colectividad sobre la otra". (20).

Su trabajo se sintetiza en cuatro funciones: como:-

(19).- R. Picard, Cit. por Roland Barthes, Op. Cit. p. 17.

(20).- Roland Barthes, Op. Cit. p. 79.

"compilador", al igual que en la concepción medieval que no agregaba nada personal; "comentador", desempeñando el trabajo de ser "transmisor"; también, reproduce la materia pensada; y es un "operador" que redistribuye los elementos de la obra.

Y finalmente, acerca de la crítica, "hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es éste el desvío sospechoso". (21).

4.3. Procedimiento metodológico.

En primera instancia y como se puede derivar de las consideraciones anteriores en torno a la crítica, habrá que deslindar una idea clave acerca de la función de ésta ("desdoblar los sentidos"), puesto que nos señala el fin y la naturaleza del análisis estructural del relato" propuesto por Barthes, y que se encuentra metodológicamente en el ámbito de la lingüística estructural, aunque el trabajo sea remontado al de los formalistas rusos.

Hay ciertas consideraciones metodológicas que han sido propuestas sólo en el artículo dedicado a exponer el -

(21).- Ibidem, p. 83

procedimiento del análisis estructural del relato escritos por el mismo autor: Roland Barthes en otras de sus obras, y que creo importante incluirlas en el siguiente apartado, antes de la exposición en sí del tipo de análisis mencionado.

4.3.1. Consideraciones pertinentes.

Inicialmente Barthes le asigna ciertas condiciones al lector que lo conduzcan a explorar la "sensibilidad estructural" y la "intuición de los sentidos múltiples", tendrá que ser, informado, prudente, valiente y libre; que no busque una "explicación del texto", ni un significado último, sino "dar cumplimiento del plural del texto. (22).

De otro lado, Barthes sugiere aquí que se empiece - como lo hiciera Saussure para obviar el comienzo difícil como lo es en este tipo de análisis, por la pertinencia del -- "sentido" y desarrollarlo, como funcionaba con el sistema de la lengua. Para el caso en el nivel del discurso, dentro del text existen códigos ("múltiples y simultáneos") difícilmente visibles a primera instancia.

Como procedimiento para desprender los primeros có-

(22).- Roland Barthes, El grado cero de la escritura, p. 205.

digos, sugiere que se desprendan dos conjuntos: el primero - marcado con (A) de señales iniciales y el conjunto (B) que comprenderá las señales finales observadas: El análisis deberá cumplir una tarea consistente en la descripción científica del recorrido de A a B, específicamente dice Barthes, - según la formulación de Revzin, proporcionaría la primera - etapa: (23).

"establecer dos conjuntos límites, inicial (A), terminal (B), y luego explorar por qué vías, a través de qué transformaciones, de qué movilizaciones, el 2o. (B) se asemeja o se diferencia del primero. O sea definir el pasaje de un equilibrio a otro, atravesar la caja negra".

Al planteamiento anterior se le reconoce su valor, - pero no obstante también dado que todos los relatos no tienen una organización perfecta; encontrando en ocasiones que elementos del cuadro demarcado aparecen dispersos; por tanto, se desvanecerían hasta cierto punto los resultados positivos de este procedimiento.

Habría también que distinguir hablando de códigos, entre el código estático (el del cuadro inicial A) y código di námico (el del cuadro final B), que incluye otros códigos --

(23).- Revzin, Cit. por Roland Barthes Op. Cit. p. 207.

(el campo temático) y términos variados: de acción, índices, semas, constataciones, comentarios, y (secuencias de acciones).

Señala Barthes como error el considerar que la -- obra comprende sólo dos estratos: forma y contenido, dado -- por ejemplo que la forma comprende varios niveles, entre -- ellos la estructura en la que se realizarán simplificacio-- nes, sustituciones, en fin, "forzar su terminología". (24).

En la estructura y su articulación, se analizará -- un recurso importante que es el de la "agudeza" (forma de - ruptura) que tiene como figura la antítesis, haciendo uso - de todas las categorías (sustantivos, adjetivos, pronombres. En un recurso al que hay que atender en la medida que puede ayudar a hacer surgir el sentido. Este recurso puede acudir a dos procedimientos la alternancia y el otro que lo complementa pero se le opone, es el de repetir.

Entonces, de estas primeras indicaciones metodologicas, se deduce que se tendrán que seguir los primeros códi-- gos, señalar sus términos, esbozar las secuencias y propo-- ner estos otros códigos que se vislumbran en la perspectiva de los primeros.

(24).- Roland Barthes, Op. Cit. p. 104.

4.3.2. El análisis estructural del relato.

En este apartado y para concluir la parte teórica del presente trabajo, se incluye la presentación del artículo que expone los planteamientos acerca del análisis estructural del relato, en la perspectiva de Roland Barthes. (25).

En primer lugar dice Barthes que el relato puede -- ser bien oral o escrito, está presente en el mito, la leyenda, cuento, novela, etc; y en todos los tiempos, lugares, - sociedades. Para buscar su estructura puede acudirse a diversos métodos; uno puede ser, mediante el método inductivo, estudiando los relatos de un género, una época, sociedad o tomando un modelo general.

Menciona a la retórica, y a la lingüística como par-tícipes en el estudio de la lengua del relato, aclarando -- que a diferencia de la lingüística, el estudio de la lengua ha de ir más allá de la frase, para hablar entonces de una lingüística del discurso.

Surge entonces la metodología que figurará bajo el nombre de "análisis estructural del relato" (AER), posible-

(25).- Roland Barthes, Análisis estructural del relato, p. 7, p. 34.

de realizar en varios niveles: fonético, fonológico, gramatical, contextual.

La característica de esos niveles será que se deberá organizar jerárquicamente atendiendo así a las unidades y relaciones; y no en forma aislada, dado que afirma: "ninguno puede por sí solo producir sentido"; necesitan ser integrados a un nivel superior.

Respecto a los niveles de descripción, recuerda a la retórica que lo hizo desde 2 planos: "la dispositio y la elocutio" y a Lévi-Strauss en los análisis del mito, estableciendo los niveles constitutivos del discurso "mitemas". Benveniste por dos tipos de relación: "distribucionales" (a un mismo nivel) e "integrativos" (si se captan las relaciones de un nivel a otro).

Propone que se distinga en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones, en el sentido de Propp y Bremond; el nivel de las acciones: en el sentido que tiene la palabra para Greimas, cuando habla de personajes como actantes; y el nivel de la narración, según Todorov.

Marca una estrecha relación en estos tres niveles; - tomando el primero, dice que una función tiene sentido si se

la ubica en la acción de un actante; y viene conformado su sentido al ser narrada.

Al hablar de las funciones, las define como: "unidades de contenido" desde el punto de vista lingüístico o "lo que quiere decir" un enunciado; y propone por tanto dividir el relato en unidades narrativas mínimas, entendiendo al término de "unidad" de los formalistas rusos como el segmento (5) de la historia que se presenta como el término de una correlación.

Sin embargo las unidades narrativas serán independientes de las unidades lingüísticas aceptando que pueden coincidir; y las funciones serán representadas por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra en su totalidad).

Divide las unidades en dos clases: las "distribucionales", las de Propp y retomadas por Bremond, que apuntan a la funcionalidad del placer; como ejemplo el caso de los cuentos populares que son marcadamente funcionales.

Respecto a las funciones, son divididas en "cardinales" o "núcleos" que conforman el núcleo de un fragmento o del relato en su totalidad, que pueden ser "consecutivas y consecuentes". Las otras, "funciones catálisis", cuyo papel con-

siste en llenar el espacio narrativo que separa las funciones nudo. Les atribuye un valor débil pero no nulo y despierta la tensión semántica del discurso; además desempeña una función fática (de Jakobson), para mantener el contacto entre el narrador y el lector.

Para la lógica de las funciones cita a Bremond, Lévi-Strauss, Greimas y Todorov, estableciendo tres direcciones:

- Bremond: "se trata de reconstruir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el relato a las "elecciones" a que el personaje está sometido", para sacar la lógica -- "energética".
- Lévi-Strauss: "de lo que se trata es de descubrir en las Greimas funciones oposiciones paradigmáticas que se extienden a lo largo de la trama del relato".
- Todorov: "la lógica del relato se dará en el análisis a nivel de las acciones, buscando descubrir y establecer las reglas por las que el relato combina, varía y transforma los predicados".

El tratamiento de las acciones está directamente relacionado con el de los personajes. En la poética de Aristó-

teles dice Greimas, la noción de personaje es secundaria y está sometida a la acción, para luego encarnar una esencia psicológica, separándose de la acción; sin embargo Barthes aclara que el análisis estructural evita tratar al personaje como esencia, y lo define no como ser, sino como un "participante", mientras para Bremond será el "agente" de las secuencias de acciones. Todorov, parte de las "relaciones" a que se pueden someter y Greimas clasifica a los personajes en términos de "actantes" en tres ejes semánticos: sujeto, objeto, complemento de atribución, complemento o circunstancial que son comunicación, deseo (o la búsqueda) y la prueba.

Los personajes del relato dice Barthes, pueden ser sometidos a reglas de sustitución que dentro de una obra, pueden absorber personajes diferentes. Recurre a la lingüística para describir y clasificar las personas (yo-tu) o a "personal" (él), según los personajes.

En el nivel de la narración dice Barthes, se busca analizar y describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector en el relato mismo. Establecer quien es el dador del relato según tres concepciones. La primera considera que el relato es emitido por una persona o el autor y la novela será la expresión del yo exterior a ella. La segunda el que emite la historia desde un

punto superior, en donde el narrador es interior a sus personajes y la tercera en que cada persona sería el emisor -- del relato.

Barthes dice que el autor no se debe confundir con - el narrador de ese relato y ha de ser aquel que maneja mejor el código, cuyo uso comparte con los oyentes.

El nivel narracional está constituido por operado- res que integran funciones y acciones en la comunicación na rrativa y la integración que reúne a las unidades en un or- den superior es el sentido y la articulación que produce - las unidades es la forma; por lo tanto la lengua del relato tiene una articulación y una integración, una forma y un -- sentido. La integración será un factor de isotopía en los - términos de Greimas y ésta última es la unidad de significaca ción que impregna un signo y un contexto.

Como una consideración final, el aporte de Roland - Barthes al análisis de la lengua en un contexto específico: el relato, es de los más completos al integrar los niveles de la lengua; las acciones, las funciones y por último el - nivel de la narración. Al establecer esta unión pienso que se logra cubrir en su totalidad los elementos que componen en un todo, dado por las unidades distribucionales e inte-- gradoras, que nos permitirán ir descubriendo desde el dis--

curso mismo, hasta eso que no aparece a nuestra vista; aquí ya no a través del lenguaje "opaco" como figura en el artículo de Todorov, sino por medio de la búsqueda de los indicios, los cuales además de servir de elementos integradores, nos llevan a un nivel más profundo en la búsqueda de la significación de los relatos.

Acatando la observación del mismo Barthes, el el sentido que debe haber libertad metodológica, siendo necesario, sin embargo, iniciar con una primera aproximación semántica (del contenido), sea temática, simbólica o ideológica, me ocuparé en la tercera parte del presente trabajo, de buscar en lo posible, hacer una aplicación de la metodología del acercamiento al texto, expuesta en este capítulo con sus antecedentes en los capítulos precedentes, teniendo en cuenta que como dice Barthes:

"El análisis estructural no es la verdad del texto sino su plural; por lo tanto el trabajo no puede consistir en partir de las formas para percibir, esclarecer o formular contenidos bajo la acción de una ciencia formal" (26).

(26).- Roland Barthes, El grado cero de la escritura. p. 221.