

EL MOTIVO LITERARIO COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL PARA LA LITERATURA COMPARADA

THE LITERARY MOTIF AS A FUNDAMENTAL ELEMENT FOR COMPARATIVE LITERATURE

Mari Carmen Orea Rojas

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

ABSTRACT

These lines define the literary motif as a fundamental element to establish relationships and comparisons between literary texts, due to the migratory nature of the concept. The epistemic issues that support the notion of literary motive are analyzed, as well as their origins in the texts of Russian formalism, starting from an element taken from the world of arts and music. Through the concept of literary motif, the existing relationship can be shown, from thematic units, between works from different historical moments or from different latitudes, where, however, there are nuclear ideas linking significantly different texts.

Keywords

Literary motive, formalism, comparative literature, structuralism, thematic unit.

RESUMEN

En estas líneas se busca definir el motivo literario como un elemento fundamental para establecer relaciones y comparaciones entre textos literarios, debido al carácter migratorio del concepto. Se analizan las cuestiones epistémicas que sostienen a la noción de motivo literario, así como sus orígenes en los textos del formalismo ruso, partiendo de un elemento

tomado del mundo de las artes y la música. Por medio del concepto de motivo literario, se puede mostrar la relación existente, a partir de unidades temáticas, entre obras de diversos momentos históricos o de diferentes latitudes, en donde, sin embargo, existen ideas nucleares enlazando significativamente variados textos.

Palabras clave: Motivo literario, formalismo, literatura comparada, estructuralismo, unidad temática.

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2018.

Fecha de aceptación: 5 de octubre de 2018.

Cómo citar: Orea Rojas, Mari Carmen: «El Motivo Literario como elemento fundamental para la literatura comparada», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 164-185.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>

INTRODUCCIÓN

En las siguientes líneas se busca proponer una conceptualización del motivo literario, pero no para definirlo de forma enciclopédica, sino para mostrar cómo trabaja en función de establecer relaciones intertextuales entre obras que pueden ser de diferentes latitudes, épocas, autores o incluso, al interior del universo literario de un mismo autor. Por lo tanto, se observarán las bases epistémicas del concepto; posteriormente, su extracción del mundo del formalismo ruso, su caracterización por el estructuralismo, hasta observar de qué manera se lo puede rastrear en un texto, a partir de analizar la manera en que los index de motivos literarios lo han catalogado.

1. RAZÓN DEL COMPARATIVISMO: DE LO SINGULAR A LO ABSTRACTO.

Los orígenes del comparativismo se basan en la búsqueda universal de las ciencias sociales, que se ha trasvasado a las humanidades, de leyes universales, modelos estructurales y en general, el intento de comprensión nomotética de la realidad (Laurette, 2009: 57). Epistemológicamente, la búsqueda de elementos que sean comunes a diversos textos u objetos del mundo obedece a la naturaleza del humano que busca clasificar el mundo para el mejor aprendizaje y conocimiento del mismo. Está en la naturaleza del ser humano aprender de acuerdo a la búsqueda de esquemas, comparaciones, articulaciones y parentescos de lo estudiado con otros elementos:

Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo. El conocimiento es reconocimiento, bien en sentido platónico -que remite al recuerdo de las verdades primigenias-, bien en sentido psicológico. Queremos entender, “situar” el objeto ante nosotros –el texto, el cuadro, la sonata–, otorgándole el contexto inteligible e informativo de la experiencia previa relacionada con el mismo. Intuitivamente, buscamos la analogía y el precedente, los rasgos de una familia (de ahí, “familiar”) que relacionan la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible. En el caso de la innovación radical, de la estructura poética, representativa o musical que nos sorprende por carecer de alguna manera de precedentes, el proceso de respuesta es un complejo movimiento encaminado a incorporar lo nuevo a lo ya conocido. (Steiner, 1997: 121)

Wittgenstein, siendo un pensador tan preocupado por el lenguaje, propone el concepto “ semejanza de familia” o “parecidos familiares” para explicar cómo es que el

lenguaje pertenece a la sociedad que lo usa y cómo a partir de estos parecidos las personas pueden clasificar el mundo sin necesidad de definiciones absolutas, sin condiciones *a priori*, pues esta clasificación no consiste en un movimiento del todo consciente:

Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle. No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión «parecidos de familia»; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia [...] Pero si alguien quisiera decir: «Así pues, hay algo común a todas estas construcciones —a saber, la disyunción de todas estas propiedades comunes— yo le respondería: aquí sólo juegas con las palabras [...] No conocemos los límites porque no hay ninguno trazado. Como hemos dicho, podemos —para una finalidad especial— trazar un límite. ¿Hacemos con ello utilizable ahora el concepto? ¡De ningún modo! Excepto para esta finalidad especial. [...] Si alguien trazase un límite nítido yo podría no reconocerlo como el que siempre quise trazar también o el que he trazado mentalmente. Pues yo no quise trazar ninguno en absoluto. Se puede, pues, decir: su concepto no es el mismo que el mío, sino uno emparentado con él. El parentesco es, pues, tan innegable como la diferencia. (Wittgenstein, 2011, §§ 66-71, p. 23-25)

En realidad, entre un objeto relacionado con otro por medio de un término globalizante puede no haber más semejanza que la que se le otorga a partir del uso del lenguaje. Y desde el mismo, como “forma de vida”, se niega el “esencialismo” es decir, “la tendencia a buscar una propiedad común a todas las entidades subsumidas bajo un término general, que justifique el hecho de que denominemos a todas esas entidades de la misma manera” (Karam Cárdenas, 2007). Sin embargo, tal y como lo menciona Wittgenstein, en el lenguaje existe la posibilidad de realizar generalizaciones en la realidad a partir de su uso común y social, sin necesidad de explicaciones ulteriores sobre cada una de dichas asociaciones.

Este valioso parentesco que permite ligar elementos del mundo entre sí a partir del lenguaje, dando pie a clasificaciones que escapan de una lógica absoluta, es la clave para comprender de qué manera es posible emparentar, por ejemplo, dos obras literarias entre sí, por muy lejanas que puedan ser (en tiempo y espacio) a través de un elemento que guarda semejanza en ambas. El ejercicio de la imaginación resulta entonces simbólico y trasciende las barreras u obstáculos del contexto que pudiesen presentarse al intentar hacer esta trasposición. Así, el acto de comparar elementos para encontrar en ellos algo en común no obedece totalmente a la búsqueda de ese componente similar, sino que la semejanza dada entre dichos elementos está más bien en relación con rasgos de regularidad que desempeñan una función simbólica en el imaginario.

Pero ¿cuál debería ser el método para poder establecer esta relación? En su trabajo titulado *Universalidad y comparabilidad*, Laurette revisa algunos conceptos clave del comparativismo, donde explica la tendencia a la generalidad, sobre todo en modelos estructurales, de los cuales se nutre, en gran medida, el concepto de motivo literario, cuyo germen consiste precisamente en su repetición y migración de una obra a otra. Y es mediante el comparativismo que es posible identificar las particularidades de una obra en relación con otra (2009: 64):

Para pasar a un cierto grado de generalización, hay que proceder a una cierta abstracción y superar el nivel empírico. En esta operación, se pasa de enunciados fácticos constatados empíricamente a enunciados sintéticos deducidos y la generalización puede ser entendida también como inducción. [...] Estos procesos de abstracción y la utilización de términos absolutos generales no se realizan más que a condición de un distanciamiento precavido y celoso con respecto a la referencia empírica y espacio-temporal, respecto de la situación pragmática y, por último, respecto a la naturaleza social del lenguaje.

Esto significa que mediante un procedimiento lógico inductivo se pasa de lo particular a lo general cuando se trata de encontrar elementos similares entre dos objetos de estudio. Así es como, desde la base del lenguaje, podemos comprender por qué somos capaces de ver elementos similares o repetidos en dos obras literarias, o incluso en el interior de una sola. De hecho, el trabajo del comparativismo radica en no abandonar la singularidad y especificidad del texto en relación con sus particularidades históricas, sociales y culturales, sino atendiendo al mismo tiempo a una mediación del sentido del mismo en términos universales, y por esto es que se aborda el mito del viaje visto como una unidad temática nuclear.

2. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL MOTIVO LITERARIO.

Hay que recordar que la literatura es algo vivo que cambia, que evoluciona al contacto con su entorno y con “otras especies”, conservando algunos caracteres en su relación con otras obras. Estos elementos que se conservan de una obra a otra, tanto dentro del corpus de un mismo autor como en su contacto con literaturas de otras épocas y latitudes, pueden apreciarse a través del motivo literario.

Meletinski (2001), comenta que la observación de los motivos¹ dentro de una obra literaria se trató inicialmente de la búsqueda de la comprensión del mito que se manifestaba a través de los relatos orales recogidos por los estudiosos. Incluso, en algún momento de la formulación de la teoría de los arquetipos, Jung² llegó a considerarlos como: “semejantes a lo que en mitología se suelen denominar ‘motivos’³” y, en la terminología de la escuela sociológica francesa, ‘representaciones colectivas’ y ‘categorías de la imaginación’, o también, en palabras de Adolf Bastian ‘pensamientos primordiales’”. (Meletinski, 2001: 57)

Veselovski se adentró, en primer lugar, al análisis del mito por el lado de la etnología (Meletinski, 2001; Shklovsky, 2009) y de las formas externas de los géneros literarios. En este sentido, afirma Shklovsky, Veselovski puede considerarse entonces como un defensor de la teoría de las pervivencias, porque siempre se mantuvo alerta y a la caza de cualquier mito, ritual o costumbre de la etapa animista que permaneciera viva en el hecho literario.

Los estudios de Veselovski tenían una postura completamente evolucionista, entendiendo el término como la historia de los cambios, crecimientos y modificaciones que las obras sufren a lo largo del tiempo. De esta forma, la literatura va cambiando merced al impacto que sobre ella tienen lo social y lo ideológico (Wellek, 1968). Por lo tanto, el autor considera que los motivos son los rastros de dicha evolución que han migrado de un texto a otro. Si bien se le ha criticado el excesivo valor que dio a las cuestiones científicas (etnológicas) y no a las estéticas, su aportación ha servido para comenzar a diferenciar entre cada una de las partes que componen una terminología de análisis en el comparativismo.

Desde su mirada etnográfica y antropológica basada en el cuento popular ruso, Veselovski expone lo que para él debería ser considerado un motivo. Shklovsky recoge, en su obra *Theory of prose* (1925), lo dicho por Veselovski en su obra *La poética histórica* (c.1906), donde expone:

¹ La palabra motivo debe su origen al campo musical. Es un elemento breve y característico que se deriva del tema y que suele repetirse varias veces al interior de una pieza o una sección de la misma. Segre afirma que el concepto ya puede verse en el siglo XVII en un texto italiano con la acepción mencionada: “frase musical que se reproduce con modificaciones en un fragmento y le da su carácter (Wartburg, 1967, p. 162, cit. por Segre, 1985, p. 347)”. En lo literario, Goethe es quien introduce el término, y sus críticos apelaron precisamente al uso de un concepto literario para referirse a un elemento temático en la poesía (Kalinowska, 1972). Posteriormente a finales del siglo XIX, uno de los primeros rastros de una definición del motivo dentro del campo de los estudios del texto folklórico obedece inicialmente a un intento de clasificar el material calificado como narrativa tradicional en el que se interesaron los formalistas rusos a finales del siglo XIX y de aprehender su profunda significación cultural.

² Si bien en Jung existe un ligero atisbo del motivo como elemento primordial y clasificatorio de partes de la narración, su idea del arquetipo en relación con este concepto no es del todo clara y su visión del mito resultaría en cierta medida reduccionista, cuanto más, si la relaciona con la idea del motivo, además de que motivo y arquetipo son en realidad dos conceptos completamente distintos.

³ “Motifs” en inglés.

By *motif* I mean the simplest narrative *unit*, corresponding imagistically to the diverse needs of a primitive mind and to the needs of ordinary perception. As a result of the similarity or, rather, unity of *material and psychological* conditions existing at the early stages of human development, such motifs could have arisen independently of each other and nonetheless could still have exhibited similar features at one and the same time. As examples, we may cite the following: 1) The so-called *légendes des origines*, the sun/eye simile, the sun (brother or husband)/moon (sister or wife) comparison, sunrise and sunset myths, myths about spots on the moon, eclipses, etc. 2) Everyday situations: abduction of a young woman (the folk wedding episode), abduction of “Rostan” (in fairy tales), etc. (cit. por Shklovsky, 2009, p. 16)

En esta definición inicial, destaca, en primer lugar, la idea de que el motivo es la unidad mínima de contenido narrativo. Sobre todo, llama la atención que el motivo se desprende de la vida cotidiana del hombre, y a través de él se lograrían comprender las semejanzas entre las diversas condiciones de vida que han sido captadas mediante la observación de la misma. Además, para este autor, el motivo puede referirse tanto a las relaciones míticas de los elementos con la interpretación que el humano les da, como a situaciones de vida representadas y simbolizadas en los cuentos.

En el capítulo titulado “Fábula y trama” de su libro *Teoría de la Literatura* (1925), Tomachevski comenta que la *fábula* consiste en la relación causal-temporal de hechos dentro de una obra (para distinguir así obras con *fábula*, como los cuentos, como obras sin ella, como la poesía o la didáctica). El paso de una situación a otra es lo que determina a dicha *fábula*, y la *trama* es la distribución de dichos acontecimientos en la obra.

El autor agrega que, para poder comprender la *trama*, no basta con la distribución de hechos. Es necesario que dicha distribución se realice con un orden específico. Para lograrlo, es necesaria la descomposición del texto en unidades narrativas más pequeñas. Estas unidades son el tema principal de la obra, que se descompone a su vez en otras unidades temáticas. Es decir, la obra tiene un tema, pero cada parte de la obra tiene uno también, que se relaciona de alguna forma con el principal. Y esta división continúa hasta llegar a las partes no “descomponibles:” el motivo:

Asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista, la Fábula es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presenta en la obra. (Tomachevski, 1982: 184)

Sin embargo, Tomachevski advierte que puede haber dos formas de comprender el motivo literario. Una es la acepción que ha proporcionado con respecto a la fábula y la trama. La otra es competencia de los terrenos de la literatura comparada, o “poética histórica”, como él la llama, donde se realiza “el estudio comparativo de las tramas ‘errantes’” (Tomachevski, 1982: 185). Entonces, presenta su definición del término, haciendo referencia a ambas líneas conceptuales:

Se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras (Por ejemplo, ‘el rapto de la novia’, los ‘animales colaboradores’, es decir, los animales que ayudan al protagonista a resolver sus propios trabajos, etc.). Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra. En la poética comparada, no importa que puedan subdividirse o no en motivos más pequeños. Lo único que importa es que, en el marco del género estudiado, estos motivos se presenten siempre enteros. Por consiguiente, en lugar de motivos ‘indivisibles’, en el estudio comparativo se puede hablar de motivos históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra. (Tomachevski, 1982: 186)

Esta definición dada por Tomachevski es un punto crucial para el desarrollo del estudio del motivo literario, puesto que permite observar su carácter como elemento que se repite continuamente en distintos textos. Tomachevski aclara que ambas definiciones, la de la poética comparada y la histórica, como él las llama, no son sustancialmente distintas. En los estudios de la poética histórica el motivo es una unidad mínima de constante aparición que pasa completo de una narrativa a otra. Y para los comparativistas, es un elemento que se repite, conservando su unidad al hacerlo, pero sin importar que pueda subdividirse. En ambas acepciones se puede apreciar que se trata de unidades elementales del texto que aparecerán de manera constante, aunque no de la misma manera ni bajo las mismas condiciones en uno folklórico y en uno literario⁴.

Sin embargo, Tomachevski hace categorizaciones con respecto al motivo que pudieran resultar peligrosamente confusas entre el motivo y otros términos, y que dan pie a que otros autores participen de la discusión para definir el motivo. Tomachevski distingue

⁴ Para Kalinowska (1972), esta distinción entre el motivo folklórico y el literario es fundamental. Aclara que el estudio del texto folklórico es “al que le interesa el estudio de los cuentos populares, baladas, mitos, fábulas, romances, ensiempos, fabliaux, leyendas, chistes, etc.” (Kalinowska, 1972: 46) Para la autora es importante distinguirlos a partir de que el motivo folklórico es más complejo. Al serlo, el motivo aparece siempre completo e indisoluble, es decir, sus partes, aunque disociables, tienen que aparecer siempre juntas cada vez que el motivo se reproduce en otro relato, de lo contrario, ese motivo en concreto deja de existir. Por el contrario, en el motivo literario habrá una cantidad estable de elementos idénticos característicos con sentido completo, que son los que se repiten invariables de un texto a otro. Pero también hay otras partículas que acompañan a las primeras y que pueden cambiar sin afectar la existencia del motivo cuando aparecen en otra narración.

entre motivos *ligados*, que son elementos del cuento que no se pueden omitir y que son los que importan a la *fábula*. Y los que sí se pueden omitir de la misma sin que ésta resulte afectada en su cohesión, que son los *libres* aunque a veces son éstos los que determinan la estructura de la obra, desempeñando así una función dominante. Helena Beristáin⁵ (1997) aclara que estos elementos denominados motivos por Tomachevski corresponden aproximadamente a la idea de funciones según Barthes. Para Roland Barthes, los motivos denominados ligados o asociados corresponden a las *unidades distribucionales* y los libres son las *unidades integradoras*⁶.

Sin embargo, es Bremond quien distingue entre la función y el motivo:

...el motivo determina concretamente tal o cual elemento de la proposición narrativa, mientras que la función realiza un grado de abstracción absoluto en lo que concierne al agente, el paciente, la meta, los medios y las circunstancias, y un grado de abstracción simplemente relativa en lo que concierne a la acción. (Beristáin, 1997: 351)

Elisabeth Frenzel, en su obra *Stoff, Motiv und Symbolforschung* (publicada en 1963), agrega otro elemento más a considerar en la conceptualización del motivo, que es su contención dentro de la *fábula* y la necesidad de contar con varios motivos para integrar la totalidad de la misma. Frenzel menciona:

La palabra *motive* designa una pequeña unidad temática, que no llega a comprender la totalidad de un *plot* o de una *fábula*, pero que representa ya un elemento de contenido y de situación. En poesías de contenido no muy complejo, puede ser representado en forma condensada por el motivo nuclear, pero habitualmente el contenido está formado, en los géneros literarios pragmáticos, por más de un motivo. (Segre, 1985: 349)

Para Frenzel, si bien los temas constituyen la materia prima para que el escritor realice su obra, el motivo es la situación fundamental recuperada y plasmada por el escritor, siendo entonces estos motivos los componentes fundamentales de una trama, susceptibles de desarrollo. Tal y como se decía en el principio de este apartado sobre el fundamento de los universales y los invariantes, el motivo proviene de la búsqueda de una universalidad que

⁵ En su *Diccionario de Retórica y Poética*

⁶ En su *Introducción al análisis estructural del relato*, Barthes (1998: 12) cita a Tomachevski: “Según la perspectiva integradora que ha sido definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de ‘funciones’ que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades. A partir de los formalistas rusos se constituyen como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es, si se puede decir, su germen, lo que permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, en otro nivel”.

se concreta en elementos comunes e invariables que aparecen en la cultura con frecuencia: “Los motivos son de propiedad colectiva y la trama es el uso individual de ellos” (Anderson Imbert, 2007: 134).

Así, Kalinowska ofrece en su libro *El concepto de motivo en literatura* (1972) una definición que agrupa los elementos más representativos del motivo literario, el cual, de acuerdo con la autora, es un componente estructural del texto de toda obra literaria, cuyo componente ideal es un esquema típico y que tiene una naturaleza esencialmente dinámica. Un motivo concreto se halla constituido por la fusión íntima, en un todo indisociable, de su esquema conceptual (elemento designado) y de su forma verbal (elemento designante) y que gracias a su componente formal, se convierte en el factor capital de la estilización estética de los materiales y de la idea conductora en una estructura artística (Kalinowska, 1972: 52).

Es decir, el motivo literario se trata de un elemento mínimo del texto, sin embargo, ya tiene significado por sí mismo. En este sentido, es autónomo, es decir, es una unidad completa que funciona como idea conductora pero al mismo tiempo proporciona el fundamento estructural límite para la obra donde aparece.

Su componente ideal es un esquema conceptual típico, el cual, merced a esto, puede aparecer repetido en obras variadas y diversas a partir de la abstracción del motivo, alcanzada a partir de la generalización del mismo, es decir, a partir de encontrar el elemento repetido en varias obras, sin importar sus elementos cambiantes, se le puede abstraer hasta formularlo de manera que su aparición y repetición continua sea indudable. Como ejemplo dado por Kalinowska, está el motivo de la mujer heroica, que aparece en Judith y Juana de Arco, en el cual se concentra el devenir de los personajes en esta fórmula (sin que sea el único motivo que aparece en cada obra).

La naturaleza dinámica del motivo implica que si bien no debe ser confundido con la motivación, desde su etimología se comprende la función del motivo como lo que “mueve” al relato, lo que propulsa la acción, el motor que pone la tensión y el estímulo de creación. Es también la fuerza y la energía que impulsa los elementos componentes de la obra para realizar la acción dada por dicho motivo. En su naturaleza dinámica reside el germen de la dialéctica que pudiera darse en la obra y que es la razón misma de ésta. Además, el motivo no es solamente un “elemento decorativo”, como una floritura en el texto, se trata más bien del elemento clave de la creación artística que permite al emisor formular un texto con cierta intención que es la que el receptor aprecia.

En la definición anterior de Kalinowska ya está comprendida la intención estética

del motivo, su dinamismo, su capacidad de aparecer en diferentes obras, su significación completa y su función esencial de soporte temático para una obra. Segre, en coincidencia con lo anterior, resume el carácter del motivo según los siguientes criterios: “1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o mejor, del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como elemento recurrente” (Segre, 1985: 348-349). Estos son los elementos que constituyen al motivo y lo definen con más claridad frente a las anteriores definiciones y conceptos de otros autores que no habían podido diferenciar el motivo como elemento de análisis de lo folklórico y el motivo que pertenece propiamente a la esfera de lo literario sin importar de qué “tipo de literaturas” se esté hablando.

Greimas sigue en esta misma idea y define el motivo literario de la siguiente manera:

El motivo aparece como una unidad de tipo figurativo que posee, pues, un sentido independiente de su significación funcional con relación al conjunto del relato en el que se sitúa [...] de ahí la posibilidad de estudiarlos por sí mismos, considerándolos como un nivel estructural autónomo y paralelo a las articulaciones narrativas. [...] Los folkloristas no han dejado de observar el carácter migratorio de los motivos, tanto de una literatura étnica a otra o de uno de sus relatos a otro, como también, a veces, dentro de un mismo cuento (Greimas y Coutés, 1990: 269).

De lo anterior puede entenderse que el motivo no solo puede ser estudiado independientemente del resto de la obra donde aparece, sino que, además, puede volver a aparecer, de un relato a otro, o incluso, en el interior de una misma obra.

Posteriormente, Pimentel comenta a Greimas, de quien extrae la idea acerca de que el motivo literario puede moverse de un relato a otro, insertándolo en una red vasta de relaciones entre textos:

Los motivos se definen como unidades mínimas, pero autónomas y migratorias, de esa secuencia, “segmentos de la trama”, o “unidades figurativas transfrásticas, constituidas en bloques fijos: especies de invariantes susceptibles de emigrar a los diferentes relatos pertenecientes a un universo cultural dado, o incluso más allá de los límites de una esfera cultural, persistiendo a pesar de los cambios de contexto y de las significaciones funcionales secundarias que los entornos narrativos les puedan conferir. (Pimentel, 1990: 99)

La migración de la que Pimentel habla, característica de los motivos (aunque también de los temas) como elementos mínimos dentro de una obra, es una de sus características más valiosas, porque permite apreciar el carácter teórico de este concepto, y

su aplicabilidad al estudio de obras narrativas de diferentes tipos y circunstancias, dando pie a la idea concreta del motivo literario. Sin embargo, Pimentel agrega que un motivo, a diferencia del tema, no necesariamente tiene que ser narrativo. El tema se manifiesta a partir de las acciones de los personajes y a la vez, ellos se configuran gracias a los papeles y roles temáticos y actanciales que les son atribuidos. En cambio, el motivo abarca una unidad temática menor, se trata de un constituyente que no llega a abarcar una trama completa.

Sin embargo, que el motivo sea solo un elemento de entre muchos que puede haber en la obra, no le resta importancia al mismo, ya que:

Es importante subrayar la dependencia del tema con respecto a los motivos, ya que la unidad misma del tema yace en un mínimo común denominador de todas sus actualizaciones textuales. A su vez, el mínimo común denominador del tema está determinado por la combinación de aquellos motivos que son absolutamente esenciales para mantener su identidad —de ahí la mayor libertad y autonomía de los motivos. (Pimentel, 1990: 100)

A partir de la cita de Greimas, Pimentel explica la importancia de que el motivo literario se movilece a textos que rebasan las fronteras culturales. Es decir, el motivo literario se conserva sin alteraciones al migrar de una literatura a otra, sin importar que ambas pertenezcan a contextos diferentes. E incluso pervive pese a las posibles modificaciones contextuales y significaciones dadas por el ambiente al que pertenezcan dichas obras. Esto es lo que permite pensar el motivo como un elemento que puede aparecer en obras de diferente época y lugar, sin importar qué tan lejanas puedan parecer.

3. LA FORMACIÓN DEL MOTIVO LITERARIO Y SU RECUPERACIÓN PARA EL ANÁLISIS LITERARIO.

A continuación se hablará de la metodología seguida por los diversos autores citados para determinar la aparición del motivo en una obra, la composición y tipos del mismo y la manera en que se puede aplicar para realizar un análisis. Esta metodología hereda la concepción inductiva del pensamiento epistemológico que favorece la comparación e interrelación de diferentes componentes culturales que constituyen el germen de la llamada poética comparada. Se parte de buscar ejemplos concretos que puedan convertirse en normas de funcionamiento del concepto aquí estudiado.

Para la identificación del motivo literario, Bremond ya había proporcionado un modelo para identificar la aparición de motivos al interior de una obra. De acuerdo con Beristáin (1997: 351), el método provisto por Bremond consiste en aplicar una serie de cuestionamientos para identificar los motivos:

1) ¿en qué ocasión? 2) ¿quién? 3) ¿emprende hacer qué? 4) ¿a quién? 5) ¿por qué medio? 6) ¿con qué resultado? (éxito o fracaso). 7) ¿con qué consecuencias ulteriores para quién?, y agrega este ejemplo de Barba-azul: 1) Amenazada de muerte por su esposo y deseando llamar en su auxilio a sus padres; 2) la mujer de Barba-azul; 3) y 4) se propone enviarles una carta; 5) haciéndola llevar por un perrito; 6) los parientes reciben la carta; 7) llegan justo a tiempo de salvar a la joven.

Beristáin agrega inmediatamente: “Visto así el motivo, y siempre que esté gobernado por lo cotidiano (como comida, trabajo, amor, etc.) puede ser considerado como un programa narrativo inmutable” (1997: 351) aplicable seguramente al texto folklórico pero no totalmente al literario. Es decir, en el caso que el texto ofrezca una estructura determinada por los modos de vida comunes a los seres humanos es posible aplicar este esquema, pero seguramente habrá textos que provengan de estilos, corrientes y momentos que no puedan caber totalmente en este modelo.

Así, el método propuesto por Bremond no podría ser aplicado a una cantidad de textos suficientes para poder ser considerado norma, además de que el modelo estructural que ofrece no logra abarcar la gran variedad que existe de textos. Sin embargo, el valor de la aportación de la propuesta dada por Bremond muestra que el motivo puede ser hallado siguiendo una serie de cuestionamientos particulares. Es decir, los cuestionamientos permiten localizar algunos motivos que puedan repetirse en diversas obras, y finalmente, generar un modelo general.

El valor de las aportaciones de los autores hasta ahora revisados en torno al motivo literario puede verse en la aplicación de las mismas al estudio de obras complejas o de conjuntos de textos de carácter folklórico, como son los *Index* de motivos. Al respecto, la formulación de estos *Index* es la prueba de que como elemento clasificatorio, el motivo permite el abordaje de muy diversas tradiciones y textos. Si bien estos *Index* están pensados para analizar tipos particulares de literatura, sobre todo la que está muy en relación con el folklore (Literatura de Norteamérica, *Las Mil y una noches*, Literatura hindú, etc.) la mayor parte de los *Index* comparten entre sí una gran cantidad de elementos, órdenes y modos de

organización que bien se pueden recuperar en cierta medida para el análisis del texto literario.

La dinámica utilizada para condensar estos *Index* permite observar la conceptualización del motivo, puesta en escena para concentrar, con determinada metodología, una serie de motivos agrupados según ciertas normas, y además, en la metodología para clasificar los motivos en estos estudios se pueden apreciar los criterios dados por Segre para su definición.

Es evidente que los *Index* hacen su trabajo deductivamente. Es decir, al utilizar un *Index* de motivos, se toma uno de ellos y se lo aplica a determinado texto para lograr la comprensión del elemento estudiado. Se verifica que dentro del texto se cumplan las condiciones y se den las premisas para que, en efecto, lo que pensamos que es determinado motivo literario en verdad lo sea. Sin embargo, como tales, los *Index* han sido conformados de elementos particulares que van hacia lo general, pues a partir del estudio detallado de ejemplos concretos de obras representativas de la cultura, es que los creadores de estos trabajos han propuesto la existencia de determinado número de motivos, y esta revisión se ha hecho posteriormente a numerosas cantidades de ejemplos para confirmar lo que se dará como norma:

Motif indexing is the process of breaking down a story into its smallest individual components (motifs) and arranging these pieces into an organized structure. The resulting index enables scholars to compare folktales across cultures by similar motifs, and serves as a story-finding aid and selective bibliography of folktales in single editions and collections. The motif index proper is often accompanied by several other indices that facilitate access to it, such as a subject index or a tale title index. While the entire reference work may be called a “motif index,” the book is actually a collection of indices that provide access to the primary component: the motif index proper. (Longchar, 2011: 103)

Este método ha sido dado por especialistas como S. Thompson y El-Shamy (2006) y muchos otros para condensar una serie de libros que ofrecen una minuciosa mirada a las partes mínimas de un corpus de obras. Pese a las críticas que Thompson tuvo con respecto a su monumental *Motif-Index* acerca de la arbitrariedad de las selecciones de fragmentos y elementos que componen su trabajo o de la acomodación del mismo, el mérito de su obra consiste en haber desglosado las posibles ideas esenciales que constituyen los motivos desde los objetos, figuras y acciones (Ben-Amos, 1995). Su metodología se basa en los siguientes aspectos, que constituyen a su vez, elementos definatorios del motivo, dados por Segre (1985):

1) El tipo de motivo, su relación con un tema general y su significado:

In defining the concept motif, various aspects of function and content need to be considered which are all relevant to the cataloguing of motifs. First, we must determine the meaning of motifs. This comprises characters, actions, objects, localities, and dispositions. These aspects of content are functionally related and can be given different emphasis in a particular motif. (Würzbach, 1997: 252)

Al identificar la temática de la obra estudiada, entonces se pueden comenzar a observar las partes que la integran y así, hasta llegar a la mínima parte, la del motivo, que funciona como el pequeño motor interno que, en compañía de otros motivos, estructura la obra desde su corazón.

2) La recurrencia del motivo, es decir, la cantidad de veces que puede aparecer en un corpus de textos.

Apart from features of content, there are also functional aspects of the motif which must be taken into account when making theoretical decisions prior to compiling an index. The versatility and repeated occurrence of the motif, i.e., its paradigmatic recurrence in a sizeable number of texts, and its individual syntagmatic integration into a particular context comprise the range of functions of a motif. (Würzbach, 1997: 253)

Y no solamente en un grupo de textos: “el mismo motivo puede figurar varias veces en la construcción de la trama” (Tomachevski, 1982: 190). La identificación de estas repeticiones se vuelve entonces tarea fundamental al momento de iniciar con la distinción de los motivos que componen las obras literarias.

3) La clasificación del motivo según su aparición en el curso de los acontecimientos de una obra, en relación con el espacio, el tiempo y el devenir de los personajes, que es, además, lo que lo distingue del tema general de la obra:

On the other hand, such a classification of motif content brings into focus the inherent categorization of the motif according to person, space, and time (in the course of events). These criteria serve to distinguish the motif from a general theme, which owing to its highly abstract nature has no deictic structure. (Würzbach, 1997: 252)

Como se puede observar, Segre menciona en primer lugar, como criterio de la definición del motivo, su carácter de unidad mínima del texto. En los *Index* por lo general, la individualidad temática abarcada por el motivo es uno de los criterios de consideración. En

segundo lugar, tanto Segre como Würzbach consideran importante la recurrencia del motivo y por último, su relación con diferentes aspectos de la fábula y su función como elemento de origen de estas partes de la misma. De esta forma, el motivo hasta ahora conceptualizado se puede identificar a partir de su tematicidad y función dentro del texto, la cantidad de recurrencias del mismo en diversas obras y su relación con otros elementos tales como el tiempo, espacio, acciones, personajes.

Entonces, se puede observar hasta ahora que el motivo:

- Se identifica porque se enlaza con el tema y a partir de éste es que genera una acción o un carácter representativo del mismo.
- Se manifiesta repetidamente, tanto al exterior, como en ocasiones al interior del texto.
- Se define por su lugar de aparición en la obra, por el tipo de motor de acción que representa dentro de ella, por su significación en relación con la trama y por su importancia como guía elemental de la acción del texto.

Si bien se ha definido en gran medida al motivo folklórico en función de los *Index* que lo contienen, muchas de estas especificaciones se traducen a lo literario, en la medida en que se exceptúa la necesidad del motivo folklórico de aparecer siempre con todos sus elementos, inamovibles, tales como los formantes, ubicación dentro de la trama, etc. De esta manera es como se encuentra en la obra el motivo literario y se le identifica, diferenciándolo de otros elementos temáticos.

En cuanto a la clasificación de los motivos literarios, como se vio líneas arriba, Segre y Würzbach, al distinguir los elementos fundamentales que definen al motivo literario, acuden a mencionar las distinciones que de éste se pueden hacer dependiendo de varios factores.

Tomachevski también distinguía los motivos por su orden de aparición y por su contenido de acción. Menciona:

- Los motivos *introdutorios*, los cuales requieren integrarse a otros, y como ejemplo, se da el de los encargos, donde el héroe debe cumplir con ciertas condiciones para alcanzar el ser u objeto deseado. Este motivo sirve como introducción a las aventuras del héroe.
- Los motivos *dinámicos*, que son los que modifican las situaciones (provocando un cambio en la dirección del relato), y los motivos *estáticos*, que no lo hacen (generalmente, los que hacen alusión a objetos, descripciones de la

naturaleza, personajes, etc.). Los primeros son el motor de la acción en el relato (de la fábula), los segundos son destacables más bien en la trama.

Una precisión más es necesaria al respecto de la iteración o repetición del motivo en la obra de un autor. Wagner introduce el término *leitmotiv*, y de acuerdo con Ducrot y Todorov: “cuando el motivo se reitera a lo largo de una obra y asume en ella un papel preciso se hablará, por analogía con la música, de *leitmotiv*” (1996, p. 257).

Al respecto de lo anterior, y para resaltar la diferencia entre el motivo literario y el folklórico, Kalinowska resalta la metáfora del átomo, que se puede ampliar un poco para explicar mejor la diferencia entre ambos. Un motivo folklórico es el átomo como tal, indivisible, inamovible, unidad mínima, germen unitario del ser de la obra. Un motivo literario comprende que, dentro del átomo como tal existen pequeños elementos susceptibles de provocar una fisión (división), y por si fuera poco, tiene otros que orbitan a su alrededor, los cuales no siempre tendrían que estar ahí para que el motivo apareciera en una u otra obra. Kalinowska lo menciona a propósito de explicar los formantes, que son esas piezas pequeñas que acompañan al “átomo-motivo” y que:

Se transforma en el centro sintético que atrae a su órbita otras partículas más pequeñas, las “formantes”, demasiado rudimentarias y, en la intención local del poeta, demasiado pobres en sentidos caracterizantes como para ser autónomos, para tener una expresión suficientemente desarrollada, autónoma. Al aglomerarse en un todo, las “formantes” se subordinan a él [al motivo], se convierten en sus componentes que le aseguran una expresión característica, suficientemente desarrollada y diferenciada, completa y autónoma. (Kalinowska, 1972: 88)

Las formantes serían la idea nuclear, el “espíritu” de la obra, rudimentario y elemental como para ser por sí mismo un germen narrativo, pero que se ofrece para llegar a serlo en el motivo, “como estructura que supone la organización de la materia narrativa en una textura fundamentalmente episódica” (Baquero, 2008, p. 209). Estas formantes generan el estado anímico que se desea lograr alrededor del motivo, y que se encuentra sugerida o implícita en la acción dada por el motivo en el texto. Por ejemplo, en el motivo del viaje, éste será modificado parcialmente debido a las formantes, que generan cierto estado anímico en torno a la narración del mismo y que depende “del estado anímico del autor, por su renovación intelectual y moral, por la diferencia del momento y la dirección social de la obra, etc.” (Kalinowska, 1972: 105). Estas formantes son lo que permite validar estéticamente el motivo literario.

Por supuesto que el análisis de los motivos no da por sí el tema general de la obra, ni la unión de varios motivos equivale a la trama total. Es una mala interpretación de los motivos el pensar que al acumularlos se puede obtener el tema como la suma acumulada de dichos motivos, como si de una operación aritmética se tratase (Anderson Imbert, 2007). Sin embargo, el estudio de los motivos sí permite apreciar la correlación de elementos fundamentales en la temática del texto. Sobre todo, el motivo literario permite establecer comparaciones precisas entre las temáticas de textos diferentes.

4. CONCLUSIONES

Hemos visto que el motivo literario proviene de la preocupación epistemológica acerca de encontrar elementos entre los que podamos hallar parecidos y semejanzas que nos permitan organizarlos conceptualmente en nuestro mundo y desde el lenguaje. Gracias a esto es que, desde diversos estudios de origen etnográfico, antropológico y mitológico, se empezó a considerar con seriedad la existencia de elementos comunes entre los relatos de los pueblos antiguos.

Podemos observar que la definición del motivo literario, aunque parte desde el motivo folklórico, no necesariamente conserva la invariabilidad de este último. Más bien, es gracias a su carácter migratorio entre textos de tan diversas latitudes y épocas que el motivo literario puede tener elementos variables y aun así seguir siendo el mismo. Así, el motivo literario, a diferencia del folklórico, es más funcional porque en una misma obra puede tener ejecuciones diferentes (puede aparecer en diferentes sitios de la obra literaria con intenciones distintas y aun así, seguir siendo el mismo motivo), y así aparecer en distintas situaciones: ser motivo, formante de uno más complejo, elemento fundamental, constituyente o elemento facultativo (cuya desaparición empobrece al motivo, pero éste no desaparece); y además estas funciones las puede cumplir en variados tipos y géneros literarios. En esto reside el valor del motivo literario como elemento de análisis de la obra literaria: en recuperar la medida en la que los temas centrales de la obra se originan a partir de él y permitir apreciar la interrelación con otras, sin que necesariamente el motivo tenga que aparecer exactamente igual en todas.

Del motivo literario destaca entonces su capacidad de migrar de un texto a otro, su naturaleza dinámica y catalizadora de las acciones del relato, su forma como unidad temática mínima con valor de contenido y situación dentro del texto, y su valor como un componente



fundamental de la trama. Su estudio permite apreciar los lazos indivisibles que existen entre diversas obras literarias, así como las correlaciones temáticas que se pueden establecer entre culturas diferentes.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, E. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. 4ª. Ed. Barcelona: Ariel.
- Baquero Escudero, A. L. “El viaje, principio de cohesión para la narración de historias: El Quijote de 1605”. *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CLAC)*, Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005 / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, 2008, págs. 209-222
- Ben-Amos, D. “Are there any motifs in folklore? Criticism and Defense of Motif”. Trommler, F. (ed.). (1995). *Thematis Reconsidered: Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*. U.S.A.: Atlanta.
- Beristáin, H. (1997). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1996). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: s. XXI Editores.
- El Shamy, H. M. (2006). *A Motif Index of the Thousand and One Nights*. E.U.A: Indiana University Press.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. “Semiótica”. (1990). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Kalinovska, S. I. (1972). *El concepto de motivo en literatura*. Chile: Universidad Católica de Chile y Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Karam Cárdenas, T. (2007). “Lenguaje y Comunicación en Wittgenstein”. *Razón y palabra*, julio 2007. México.
- Laurette, P. “Universalidad y comparabilidad”. Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D., Kushner, E. (coord.) (2009). *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI.
- Longchar, R. (2011). *Oral Narratives of Ao-Nagas: constructing identity*. India: University of Hyderabad.
- Meletinski, E. (trad. Pedro López Barja de Quiroga) (2001). *El Mito. Literatura y folklore*. Madrid: Akal.
- Pimentel, L. A. “Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura”. *Anuario de Letras Modernas*, vol. 4, 1988-1990, pp. 91-107. Colegio de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Segre, C. (trad. María Pardo de Santayana). (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.



- Shklovsky, V. (2009). *Theory of prose*. 4a. ed. Illinois: Dalkey Archive Press.
- Steiner, G. (1997). “¿Qué es Literatura comparada?”. *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid: Siruela.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Akal.
- Wittgenstein, L. (2011). *Investigaciones Filosóficas*. Argentina: Pensamiento penal.
- Würzbach, N. “Theory and Practice of Compiling a Motif Index, with the Child Corpus as Example”. *Journal of Folklore Research*, Vol. 34, No. 3 (September 1997), pp. 251-258



SOBRE LA AUTORA

Mari Carmen Orea Rojas

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica (BUAP), Maestra en Estética y Arte (BUAP),
Maestra en Educación (ITESM), Doctora en Literatura Hispanoamericana (BUAP).
Profesora en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3286-8077>

Contact information: correo electrónico: mari.orearojas@hotmail.com