
EVOLUCIÓN LITERARIA Y VEROSIMILITUD*

Miriam V. Gárate**

Es bien conocido el rechazo sistemático de la poética formalista a tomar en préstamo nociones provenientes de otros campos del saber para explicitar el funcionamiento del fenómeno literario. Esta reacción en contra de una tradición todavía vigente hacia la segunda década de este siglo, se fundó indudablemente en el anhelo de desalojar del ámbito de los estudios literarios una serie de categorías que le eran ajenas o extrínsecas. Decididos a formular una teoría que atendiese a la “especificidad” de este discurso singular, los formalistas descartaron radicalmente la apelación a registros tales como los de la historia, la filosofía o la sociología, y emprendieron en cambio una labor descriptiva de tipo inmanente que les permitió especificar algunos caracteres esenciales del hecho literario. Las obras, que habían sido consideradas hasta ese momento como una mera “representación” de contenidos o realidades exteriores a ellas mismas, soportando una relación mimética con ese “afuera” que sin duda podía recibir diversos nombres, comenzaron a concebirse como espacios estructurados a partir de la puesta en escena de ciertos procedimientos específicos. Esto implicó, aunque no haya sido

* *Este texto data de 1987.*

** *Professora de Literatura Latino-Americana, IEL/UNICAMP*

exhaustivamente explicitado, ni llevado hasta sus últimas consecuencias, una reconsideración del concepto de “representación” o “mímesis”, concepto que había dominado durante largo tiempo el terreno de las reflexiones literarias. Al mismo tiempo, llamó la atención sobre la “convencionalidad” de los procedimientos ficcionales, poniendo de relieve el carácter antinatural y artificioso de la literatura. Del formalismo ruso en adelante, el discurso poético no será más el encargado de transponer o reflejar una verdad exterior y anterior a su propia producción. La significación literaria, en cuanto resultado de un trabajo sobre materiales lingüísticos precisos, será engendrada “en” y “por” la reelaboración de esos procedimientos.

La primera gran ruptura que opera el formalismo ruso con respecto a las concepciones clásicas de la literatura, está dada por la voluntad de delimitar un “objeto de estudio propio”, a fin de constituir una disciplina “autónoma”. Orientados hacia ese objetivo, recuperan la distinción realizada por Husserl entre “signo” y “objeto”, distinción que les permitirá iniciar un análisis de las diferentes funciones del lenguaje y resituar el campo literario en virtud de sus “cualidades diferenciales”. Si la palabra, aún en su uso más cotidiano, es “signo” y no “sustituto” de la realidad, entonces es posible postular la existencia de un universo lingüístico (un universo de “significados”), separado en principio de aquello mismo que dice representar. Esta concepción abre paso a la distinción entre “lengua cotidiana” y “lengua poética” que en el formalismo resulta ser sustancial.

Es, dirán los formalistas, justamente en la “lengua cotidiana”, donde esta imaginaria “transparencia” del lenguaje operará de manera dominante. Urgida por las necesidades de la comunicación, la lengua cotidiana se postula como intermediario entre las cosas y el “otro” del discurso (receptor), poniendo énfasis en la posibilidad de “referir” sin obstáculos las palabras al mundo. Repliegue entre el objeto y la palabra, que hace olvidar a menudo su carácter puramente convencional. De allí que este tipo de mensajes provoquen un proceso de “automatización” que anula a un tiempo la consistencia propia del lenguaje y la del mundo ¹.

Será la lengua poética quien, llamada “desautomatizar” esa relación cristalizada entre “signo” y “objeto”, ponga de manifiesto el valor autónomo de la palabra. Si la peculiar organización que el arte le confiere al lenguaje trae aparejada como consecuencia una semantización original y novedosa, es precisamente porque no es de las cosas ni del autor de donde ese sentido emana, sino de la particular “función” que se les imprime a esos procedimientos por medio de un “trabajo”.

Este esquema básico (lengua cotidiana/lengua poética) será, como sabemos, objeto de múltiples reformulaciones hasta adquirir una forma acabada dentro de esta vertiente teórica, en el ensayo de Roman Jakobson titulado “Linguística y poética”², donde tomará cuerpo definitivamente la idea de una “unicidad” del lenguaje. El predominio de alguna de las seis funciones establecidas por Jakobson permitirá precisar el carácter de un mensaje (poético, referencial, conativo, metalinguístico, etc.), pero la “coexistencia” jerárquicamente organizada de todas ellas, será un rasgo común a todo enunciado. Podemos observar aquí, que la tendencia inicial, orientada a diferenciar de manera radical el lenguaje poético de otro tipo de mensajes, será modificada en beneficio de una concepción estructural donde conviven funciones “dominantes” y funciones “subordinadas”.

Pero volvamos ahora, a fin de esclarecer un poco más su particular estatuto, a la noción de *ostranenie*. Hemos señalado que uno de los objetivos primordiales del discurso poético era la desautomatización de la percepción. Esta categoría, permitió al movimiento formalista esbozar una teoría de la evolución literaria de importantes alcances. En efecto, si el objeto privilegiado de sus estudios era el “procedimiento”, y si consideramos que desde sus comienzos, los formalistas tuvieron en cuenta la historicidad de las normas poéticas en que esos procedimientos se patentizaban, la posibilidad de concebir el cambio literario en términos de “automatización” y “desautomatización”, se desprende casi como una resultante natural de aquellos postulados iniciales. Este modelo, que permite pensar a la historia literaria como una serie de procesos discontinuos, de ruptura con los cánones del pasado, está presente en casi todos los trabajos de este movimiento, o al menos descansa como un supuesto básico compartido.

Es Shklovski, quien en “El arte como procedimiento”, inaugura la posibilidad de explicar fenómenos múltiples a través de esta noción. En efecto, en la medida en que el proceso de desautomatización no está sujeto a ningún contenido, es decir, que opera estrictamente a nivel formal (ya que en principio cualquier procedimiento, de acuerdo al contexto en que se inserte y la función que desempeñe, podría provocar este efecto desautomatizador), la noción de *ostranenie* resulta sumamente operativa, puesto que permite describir un fenómeno válido para cualquier clase de literatura sin dar primacía a ningún elemento particular³.

También Roman Jakobson en uno de sus primeros escritos (“Nueva poesía rusa”)⁴, da cuenta de la evolución literaria a partir de este modelo. A los cánones estéticos dominantes en un período histórico determinado, vueltos

“imperceptibles” a causa de su uso frecuente y sólidamente codificado, les sucedería un movimiento de ruptura, caracterizado por la desorganización de esas formas anquilosadas. Estas nuevas corrientes o escuelas, al estructurar las obras en función de otros procedimientos que se tornan ahora “dominantes”, volverían a llamar la atención, a hacer perceptibles los mecanismos propios de la literatura. Sin embargo, a su turno, el hábito devorará ese efecto revulsivo inicial y ellos serán también objetos de nuevas transformaciones y cambios⁵.

Por último, debemos destacar los importantes aportes realizados por Iuri Tinianov. El fué sin duda quien más trabajó dentro de este movimiento sobre los aspectos históricos y evolutivos del sistema literario, al mismo tiempo que propuso las bases adecuadas para una posible y necesaria correlación entre la serie literaria y otras series vecinas, separándose así de un inmanentismo excesivo que descuidaba la importancia de los diversos factores sociales en la constitución de la significación poética. Esto no significó, desde luego, un retorno a concepciones caducas donde la obra era vista como depositaria de contenidos de la más variada naturaleza. Por el contrario, Tinianov puso énfasis en la necesidad de conocer y dominar las leyes intrínsecas de cada sistema antes de establecer cualquier tipo de correspondencia, y esbozó un complejo sistema de mediaciones para dar cuenta de la solidaridad y los condicionamientos mutuos que existen entre la literatura y otras clases de discursos sociales. De acuerdo a esta formulación, uno de los motores fundamentales del cambio literario estaría dado por el momento “paródico”, momento en que los procedimientos de una determinada tradición hegemónica serían “puestos en evidencia” a través de una apropiación que refuncionaliza esos recursos históricamente saturados.

Como podemos observar, en todas estas posturas la “desautomatización” es la instancia privilegiada teóricamente. Sin embargo, ese efecto de “extrañamiento” no deja de recortarse permanentemente sobre el horizonte de otros procedimientos que se han “naturalizado”, que han perdido su carácter de artificio perceptible a causa de un uso insistente y habitual. Contracara de un proceso que bajo el nombre de “automatización” designa no pocos aspectos de lo que hoy conocemos como efectos de verosimilitud.

Es justamente en este movimiento diacrónico, donde los rasgos distintivos de una escuela poética o un género literario pasan a ser identificables en tanto artificios retóricos, a constituirse en una suerte de “segunda naturaleza”, donde podríamos localizar uno de los niveles que el problema de la “verosimilización literaria” nos plantea. Si bien la estrecha vinculación exis-

rente entre las poéticas vanguardistas y el formalismo ruso, produjo como efecto una preferencia por la descripción y el análisis de aquellos textos que manifestaban una ruptura extrema con los cánones vigentes, apartándose en consecuencia de las convenciones tradicionales de representación, el formalismo jamás dejó de destacar que también en esos textos clásicos la verosimilitud era una resultante de procedimientos formales específicos. En última instancia, cuando nos enfrentamos a un texto, sea éste vanguardista o absolutamente clásico, la necesidad de asimilarlo a un conjunto de normas poéticas resulta condición indispensable de su legibilidad. La posibilidad de interpretar una obra supone ante todo introducirla en alguno de los moldes que la tradición literaria pone a nuestra disposición, tanto para reconocer su adecuación a ellos, como para establecer sus virtuales diferencias.

En este sentido, las teorizaciones formalistas concernientes a cuestiones evolutivas atendieron fundamentalmente a precisar leyes que hacían a una inteligibilidad específicamente literaria. Provistos de un arsenal descriptivo que ellos mismos habían categorizado, intentaron reconstruir las dominantes de tipo estructural que gobernaban una y otra clase de textos, al mismo tiempo que pudieron precisar las leyes de su transformación. Las obras, que a los ojos de una crítica anquilosada se mostraban como exponentes de la literatura en tanto que expresión de vida, aparecieron bajo la mirada aguda de los formalistas como textos regidos por una serie de convenciones que le imprimían una forma y un funcionamiento singular, enteramente artístico. Del formalismo en adelante, ya no fué inessential que una obra introdujese un determinado tipo de acción narrativa y no otro, una clase de personaje, un cuadro descriptivo, un estilo discursivo o una perspectiva particular de relato. Tampoco se consideró que esos elementos se subordinasen a un anhelo de fidelidad mimética o de decoro social, ni que constituyesen una suerte de patrimonio ahistórico y eterno.

Estos procedimientos, restituidos a la funcionalidad que desempeñaban en contextos poéticos precisos, se mostraron como rasgos distintivos que posibilitaron, por un lado, la especificación de diversos conjuntos de obras (en tanto que la presencia de esos rasgos las situaba en un género o una corriente literaria, las adscribía a un ámbito de pertenencia caracterizado por funciones constructivas dominantes); por el otro, se proyectaban a problemas de orden evolutivo (en tanto que el desplazamiento, desaparición, reapropiación o transformación del juego entre funciones dominantes y subordinadas, "obligatorias" o "facultativas", daba cuenta del paso de un género a otro, o bien del surgimiento de nuevas formas artísticas).

Atentos a destacar ese aspecto fundamentalmente artificial que conlleva el discurso literario, descubrieron que no era una relación analógica entre el lenguaje y el mundo lo que operaba como causa de esa familiaridad experimentada ante la lectura de algunas piezas clásicas, sino el acuerdo de éstas con un conjunto de normas cristalizadas históricamente. El lector, acostumbrado en su encuentro con un texto a poner en funcionamiento un conjunto de expectativas y normas absolutamente convencionales, deja de percibir las como tales. Pero sólo porque ha puesto en relación ese texto particular con un tipo de discurso o modelo que ya es en algún sentido legible y natural, debido a la regularidad y la frecuencia con que se ha presentado en el seno de la literatura, el lector puede ser “inconciente” de la misma operación que realiza, e imaginar como un acuerdo con la realidad lo que es estrictamente una adecuación a convenciones artísticas de representación. A su turno, un nuevo movimiento poético llamado a desorganizar las estructuras precedentes, vuelve a hacer del hecho literario una “forma perceptible”. Enfrentando al lector con el obstáculo de una obra cuyos mecanismos no han sido asimilados aún por su competencia literaria, éste descubre retroactivamente que esos textos otrora familiares no eran más naturales ni verídicos. Toma conciencia de que tanto la trampa tendida por el automatismo perceptual como la extrañeza radical de las vanguardias, forman parte de un universo autónomo gobernado, en lo que tiene de más esencial, por leyes propias: el universo de la literatura.

Desde luego que el papel central que ocupa la lectura en este proceso de reconocimiento no fué explícitamente abordado por los formalistas rusos. La falta de un constructo teórico que les permitiese categorizar las premisas fundamentales que hacen al “pacto ficcional” (esa compleja serie de operaciones que ponen en marcha cada acto de lectura, orientándola), es evidente. Sin embargo, la descripción inmanente del cambio literario en términos estrictamente funcionales de automatización y desautomatización, permitió repensar tanto el carácter de los “materiales” con que trabaja la literatura, como el de los mundos ficcionales que propone. De hecho, también colaboró para que una reflexión sobre los mecanismos de lectura pudiese concretarse en el futuro.

La Ilusión Referencial

Hemos señalado ya cómo el pensamiento formalista sobre la evolución planteó correlativamente la posibilidad de dar cuenta de procesos de

verosimilización estrictamente literarios. Retirando al lenguaje de su transparencia ilusoria, estableciendo que su régimen no es el de una correspondencia con el referente, sino el de una legalidad propia y específica, este movimiento consagró como influencia capital del hecho literario a la literatura misma. Las obras, que comenzaron a analizarse mediante una puesta en contacto con otras de su misma especie, revelaron la existencia de rasgos estructurales comunes, es decir, en cierto sentido, de verosímiles compartidos. Esto permitió delimitar una serie de marcas y funciones textuales que no sólo se mostraron como “adecuadas” o “prohibidas” en función del género o escuela poética a la que perteneciese la obra analizada sino que, haciendo a la esencia misma del género en cuestión, mostraron ser determinantes de sus posibles cambios y transformaciones. En consecuencia, podríamos aventurarnos a sostener que este aspecto de las teorizaciones formalistas atendió fundamentalmente a cuestiones de verosimilización genérica o epocal⁶.

¿ Pero, por qué cuando Tomachevski esboza lo que sería una primera gramática descriptiva del texto, concede especial importancia a la “motivación realista” junto a otras formas de motivación? ¿Y todavía, por qué dedica Jakobson un extenso artículo al esclarecimiento y delimitación del término “realismo” dentro del ámbito de los estudios literarios? ⁷ Indudablemente porque el problema de la “ilusión referencial” en el arte subsistía como un interrogante a resolver. La emergencia de ciertos elementos textuales presentes en las obras, elementos que no parecían ser recuperables desde el sistema autónomo de la literatura, daba cuenta de ello.

Es precisamente en el marco de esta preocupación por funcionalizar y hacer significantes esos “restos” en principio no asimilables a una intención “exclusivamente” artística, que hará su aparición el concepto de “motivación realista”. En efecto, si bien la noción de motivación tendía a explicitar la interdependencia existente entre los distintos motivos co-presentes en una obra (vale decir, a justificar su carácter de totalidad estética), la diversidad de los procedimientos por medio de los cuales ese efecto de unidad era alcanzado, obligó a Tomachevski a establecer una suerte de clasificación primaria. Así surgió su conocida tripartición: “motivación compositiva”, “motivación estética”, “motivación realista”.

De la primera de ellas, puede afirmarse que lo sustancial está dado por la subordinación a un principio de “economía” y “utilidad” inmanente. Episodios, acciones, caracteres, adquieren sentido en el relato de acuerdo a una finalidad (un desenlace) preestablecido por el propio texto ⁸. Por lo

tanto, la motivación compositiva desempeñaría fundamentalmente una “función sínoma”, de acuerdo con la terminología de Tinianov, mientras que las otras dos actuarían como “funciones sínomas” y “autónomas” a la vez⁹, por cuanto entrarían en co-relación no sólo con los componentes constructivos de esa obra en particular, sino también con elementos análogos presentes en otros textos o en otras series vecinas. De ellas dos, la “motivación estética” sería justamente aquella que precisa los rasgos dominantes de una obra, pero también de un conjunto de obras semejantes entre sí. Sería, en definitiva, ese principio constructivo o factor subordinante que gobierna una serie de textos imprimiéndoles un carácter diferencial. Como podemos observar, la motivación estética nos devuelve a lo que hemos caracterizado en la primera parte de nuestro trabajo como proceso de automatización y desautomatización de los procedimientos literarios.

Por último, la “motivación realista” estaría encargada de ofrecer esa ilusión elemental de verosimilitud a la que hemos aludido. Ahora bien, en qué términos define Tomachevski el problema de la credibilidad en el arte? Si leemos cuidadosamente el apartado dedicado a ese tema, descubriremos un principio de distinción básico establecido en función de lo que hoy denominaríamos la competencia literaria del receptor virtual de un texto. Un “lector ingenuo”, nos dice Tomachevski, podría llegar a “confiar en la autenticidad del relato y a persuadirse de que esos personajes existen realmente”. Ingenuidad que plantea la exigencia de un acuerdo entre literatura y realidad, desconociendo con ello la falacia que funda todo acto ficcional. Así, pues, la cuestión del verosímil estaría planteada en su nivel más primario, se solicitaría a la palabra literaria una fidelidad mimética que ella no puede ni quiere ejercer.

Pero no es este el fenómeno que interesa a Tomachevski. En todo caso, se sirve de él como punto de partida para delimitar un segundo nivel de problematización notablemente más complejo, donde el concepto de motivación realista adquiere una doble dimensión. La hipótesis de una lectura ingenua, que lo había conducido a establecer una exigencia de correspondencia unilineal entre literatura y referente, se muda ante la posibilidad de contar con un lector más competente. Enfrentado a este nuevo receptor virtual, que de hecho se encuentra familiarizado con las leyes de la composición artística, Tomachevski le imprime un nuevo sesgo a la cuestión del verosímil. Ya no se tratará de creer en la verdad de lo narrado sino que, teniendo clara conciencia del carácter inventado de la obra, se solicitará cierta coherencia, la sujeción a un sistema de probabilidades determinado por la intersección de dos series discursivas heterogéneas.

De acuerdo con esta premisa, “todo motivo debe ser introducido como un motivo probable dentro de la situación dada. Pero como las leyes de la composición del argumento no tienen nada que ver con la probabilidad, cada motivo que se introduce es una transacción entre esta probabilidad objetiva, y la tradición literaria”¹⁰. No es posible ver aquí una anticipación, rudimentaria por cierto, de lo que más tarde tomaría cuerpo en las dos primeras definiciones ofrecidas por Todorov? Creemos que sí. Aunque la ambigüedad de aquello que sea una “probabilidad objetiva” es innegable (en verdad no se sabe si designa a lo probable en el orden de lo “real”, o a lo factible para ese texto difuso, naturalizado y engañoso que es la “doxa”), el rigor y la vehemencia con que los formalistas intentaron desalojar al “puro referente” de sus teorizaciones, considerando que ese elemento externo a la literatura entraba desde su origen mismo transformado en “materia verbal”, nos autorizaría a establecer la analogía. Es ahora del comercio permanente entre dos series, una perteneciente al seno de la vida social (la doxa), otra al campo estrictamente literario, de donde surgirá ese pretendido efecto de verosimilitud. Respuesta aguda que ofrece Tomachevski a un interrogante que aún hoy suscita polémicas y reflexiones encontradas.

Desplacémonos a hora, para finalizar, hacia algunos de los conceptos vertidos por Roman Jakobson en el artículo antes citado. En él, se hace explícita la equívocidad constitutiva del término “realismo”, al tiempo que se señala la imposibilidad de atribuirle ese estatuto a cualquier clase de literatura. En efecto, si a lo largo de la historia del arte las más variadas escuelas y movimientos han podido reivindicar como programa estético la voluntad de ser “fieles a la realidad”, otorgándole a ese enunciado las significaciones más diversas, y a menudo hasta antagónicas, es justamente porque el problema de la capacidad mimética del lenguaje ha estado permanentemente falseado¹¹. En este sentido el ensayo se erige en una suerte de propedéutica que, resituando el problema de la representación en el espacio literario, inaugura la posibilidad de una revisión seria y exhaustiva. Esclareciendo la multiplicidad de criterios utilizados para definir a este concepto (y que van desde las intenciones manifiestas del autor al juicio establecido por la crítica), Jakobson despeja no menos de cuatro acepciones posibles para el término realismo. Heterogeneidad que sin embargo pone de manifiesto la existencia de un denominador común, a saber, la creencia en una literatura que sea “espejo” del mundo.

Un libro jamás podrá “copiar” a lo real, puesto que el hiato abierto entre las palabras y las cosas no puede ser colmado. Y es precisamente esa

discontinuidad esencial que sustrae al mundo de los poderes del lenguaje, la que impulsa a la literatura hacia esa búsqueda infinita. Búsqueda en la cual el arte no hará más que sustituir un modelo convencional de representación por otro, imaginariamente más cercano a ese imposible eternamente desplazado. Es en este juego, donde los textos, fingiendo someterse a un exterior de hecho inalcanzable logran “disimular sus propias leyes” (el régimen de la ficción que es su mayor verdad), donde podríamos situar ese tercer aspecto que comporta el problema de la verosimilización literaria. Camino iniciado por Jakobson, que el estructuralismo trataría de recorrer hasta sus últimos confines.

Notas

1. Shklovski, en uno de sus artículos inaugurales, “El arte como procedimiento” (in: AA.VV., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pág. 59) señala: “Las leyes de nuestro discurso prosáico, con sus palabras pronunciadas a medias, se explican por un proceso de automatización. Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están reemplazados por símbolos. En el discurso cotidiano rápido, las palabras no son pronunciadas, no son más que los primeros sonidos del nombre los que aparecen en la conciencia”. Estos postulados iniciales, al igual que otros que desarrollaremos luego, descansan sobre la base de una “teoría general de la percepción” lo suficientemente ambigua como para autorizarnos a afirmar que es precisamente aquí donde se sitúa una de las “fallas” más evidentes del pensamiento formalista. La ausencia de un análisis pormenorizado de los mecanismos por medio de los cuales ese segundo término siempre presente (“el lector”), percibe y otorga significación a los diversos procedimientos que regulan el funcionamiento del lenguaje cotidiano

o el poético, los hace caer con frecuencia en una inmanencia excesivamente positivizada. El lector sería un mero reconocedor de rasgos inscriptos en los textos, rasgos en definitiva objetivamente delimitables.

2. JAKOBSON, Roman, "Linguística y poética" In: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta, 1985.

3. Jameson, en el capítulo dos de su libro titulado *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (Barcelona, Ariel, pág.57), describe con gran lucidez los alcances y la polifuncionalidad de este concepto en el marco del pensamiento Shklovskiano. Es por ello que considero de suma utilidad transcribir algunos párrafos: "*Ostranenie* como concepto puramente formal presenta tres ventajas. En primer lugar, como hemos visto, el extrañamiento sirve como modo de distinguir la literatura, el sistema puramente literario, de cualesquiera otros modos verbales que existan. Sirve así de acto que permite a la teoría literaria ante todo nacer. Y sin embargo, al mismo tiempo permite el establecimiento de una jerarquía dentro de la propia obra literaria. En la medida en que se da por adelantado el objetivo final de la obra de arte -a saber, la renovación de la percepción, la visión repentina del mundo con un aspecto nuevo- los elementos y las técnicas o recursos de la obra están ya ordenados hacia ese fin. Los recursos secundarios resultan ser en la terminología de Shklovki la motivación de los recursos esenciales que permiten en primer lugar la percepción renovada. (...) Por último, el concepto de *ostranenie* presenta una tercera ventaja teórica en el sentido de que permite una nueva concepción de la historia literaria: no la de una profunda continuidad de la tradición característica de la historia idealista, sino la de la historia como una serie de discontinuidades abruptas, de cortes con el pasado, en que cada nuevo presente literario se ve como una ruptura con los cánones artísticos de la generación inmediatamente anterior".

4. JAKOBSON, Roman, "Nueva poesía rusa". Traducción de circulación interna, Cátedra de Análisis y Crítica I, Rosario, Escuela de Letras, 1986.

5. El concepto de "dominante", teorizado por Jakobson, fué particularmente productivo por cuanto permitió dar cuenta tanto de la organización jerárquica y sincrónica de la obra, como de procesos diacrónicos. En su artículo "La dominante" (traducción de circulación interna, Cátedra de Análisis y Crítica I, Rosario, Escuela de Letras, 1986) nos dice: "La dominante se

puede definir como el elemento focal de una obra de arte, ella gobierna, determina y transforma los otros elementos, es la que garantiza la cohesión de la estructura”. Como podemos ver el texto literario constituye entonces un sistema complejo donde coexisten y se relacionan elementos subordinados y elementos subordinantes. Por otra parte, es ésta misma categoría la que preside la explicación Jakobsiana de la evolución: “Las investigaciones formalistas sobre la dominante tuvieron importantes consecuencias en lo que concierne al concepto de evolución literaria. En la evolución de la forma poética, se halla mucho menos la desaparición de ciertos elementos y la emergencia de otros, que un deslizamiento en las relaciones mutuas de los diversos elementos del sistema, dicho de otra manera, un cambio de dominante”. Creemos importante señalar finalmente, las estrechas coincidencias entre este concepto y el de “principio constructivo” desarrollado por Timianov.

6. Este problema, que sería retomado y profundizado más tarde por el estructuralismo, comporta indudablemente un alto grado de complejidad. Es por ello que atento a la polisemia que conlleva la palabra “verosímil”, Tzvetan Todorov, en la introducción al número especial de *Comunicaciones* dedicado a ese tema (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972), ofrece tres definiciones: primera, “lo verosímil es la relación de un texto particular con otro texto, general y difuso, que podríamos llamar la opinión pública”. Segunda, lo verosímil es aquello que una tradición literaria hace idóneo o esperable para un género particular. Hay, pues, “tantos verosímiles como géneros”. Por último, “se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que esta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad”. Como podemos observar estas tres nociones plantean una relación de solidaridad indiscutible y nuestro trabajo se ha hecho eco a menudo de esa situación. Sin embargo, las ideas que hemos venido desarrollando hasta ahora, se han centrado preferentemente en la segunda de estas acepciones por cuanto concernían a la descripción, el reconocimiento y el análisis de formas y funciones específicamente literarias. Intentaremos pues precisar en adelante, otras categorías del pensamiento formalista donde es posible situar una reflexión más amplia, y por tanto más enriquecedora, de los diversos efectos de verosimilitud.

7. TOMACHEVSKI, Boris, “Temática”. In: AA.VV., *Teoría literaria de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1970. JAKOBSON, Roman, “So-

bre el realismo artístico”. *Ibidem.*

8. Este nivel de funcionalidad de los motivos se hace particularmente evidente en algunos de los ejemplos citados por Tomachevski (op. cit. pág. 214): “Chejov pensaba en la motivación compositiva cuando dijo que si al comienzo de un cuento se dice que hay un clavo en la pared, el héroe deberá colgarse de ese clavo al final”. “Al final del acto Karandichev al huir recoge la pistola de la mesa. En el cuarto acto, dispara con ella sobre Larisa. La introducción del motivo del arma tiene aquí una motivación compositiva. El arma es necesaria para el desenlace”.

Más tarde, Gerard Genette, en su artículo “Verosímil y motivación” (in Revista *Maldoror*, N 1, 1980) haciendo referencia a la “arbitrariedad” (libertad) que funda todo acto de escritura, definirá este proceso bajo el nombre de “determinación retrógrada de la ficción narrativa”: “Estas determinaciones retrógradas constituyen precisamente lo que llamamos la arbitrariedad del relato, es decir, no realmente la indeterminación, sino la determinación de los medios por los fines, y hablando más brutalmente de las causas por los efectos. Es esta lógica paradójica de la ficción la que obliga a definir a todo elemento, toda unidad del relato por su carácter funcional, y a dar cuenta de la primera (en el orden de la temporalidad narrativa) por la segunda, y así sucesivamente -de donde se deduce que la última manda a todas las otras y que nada manda: lugar esencial de la arbitrariedad, al menos en la inmanencia del relato, pues luego es posible buscarle en otra parte las determinaciones psicológicas, históricas, etc. que se quieran”.

9. TINIANOV, Iuri, “Sobre la evolución literaria” (in: AA.VV., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, cit., pág. 91): “Un examen atento permite observar que la noción de función es una noción compleja. El elemento entra simultáneamente en relación con la serie de elementos semejantes que pertenecen a otras obras-sistemas, incluso con otras series, y además con los otros elementos del mismo sistema (función autonomía y función sínoma)”.

10. TOMACHEVSKI, Boris, *op. cit.*, pág. 216.

11. Jakobson es muy claro al respecto, cuando por ejemplo nos dice (“Sobre el realismo artístico”, *op. cit.*, pág. 72): “La cuestión de la verosimilitud “natural” (siguiendo la terminología de Platón) de una expresión verbal, de una

descripción literaria, está evidentemente desprovista de sentido. Acaso podemos preguntarnos sobre el grado de verosimilitud de tal o cual tropo poético ? Se puede decir que tal metáfora o metonimia es objetivamente más realista que otra ?
