
Aprehensión conceptual y manipulación analítica

**de los "motivos" literarios
de la narrativa para el
trabajo antropológico**

Eliana Albala

Entre los numerosos tecnicismos utilizados en el terreno de la ciencia de la literatura existen algunas palabras privilegiadas que se reiteran con extraordinaria frecuencia. Corresponden generalmente a cosas que siempre han existido, pero que carecían de nombre. Realidades perturbadoras que se asomaron por aquí y por allá, imprevisibles y variables, pero que alguien, alguna vez, pudo instalar en sus exactos, precisos territorios conceptuales. Nos referimos concretamente a lo que Goethe y Schiller reconocieron como un fenómeno perfectamente conformado cuando trataban de establecer las diferencias decisivas entre el género épico y el género dramático a través de la interpretación de ciertos contenidos típicamente esenciales. Es decir, a la noción que se ha constituido en fundamento de la investigación de cuentos y leyendas populares, y que los formalistas rusos y los estilistas alemanes denominaron "motivo". Wolfgang Kayser, hablando del concepto, nos dice que —aunque filósofo y esteta— Dilthey veía en la investigación de los motivos el método más conveniente y económico, y el de los resultados más provechosamente productivos en el estudio de las literaturas comparadas.¹

Es necesario, entonces, conocer el fenómeno, delimitarlo lo mejor posible, enriquecerlo mediante connotaciones inéditas precisamente debido al malestar provocado por ciertas definiciones clásicamente establecidas que no permiten aprehender el concepto ni —por lo mismo— manipularlo productivamente. Posibilidades prácticas, concretas, que darían tal vez al antropólogo la clave estructural de los relatos primitivos: las unidades narrativas que amarran formalmente los mitos y leyendas.

¹ W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954, pág. 109.

La conceptualización que propongo fue emprendida por mí —con anterioridad— a propósito de cuentos infantiles, con la intención de elaborar una herramienta estética de creación, pero también metodológica y didáctica de selección, adaptación, y conservación de los mismos.

Lo esclarecido previamente para finalidades aparentemente disímiles de los actuales intereses, ha de servir igualmente para insistir en el análisis de cualquier obra narrativa, atentos al verdadero aporte de este ensayo: el “motivo” —siempre considerado como un objeto indivisible y único—, mostrando aquí, por el contrario, tres nítidas facetas que lo convierten en tres objetos diferentes.

El motivo como conformador de mundo

Acercarse al motivo significa conectarse de una u otra manera a la estructura de cualquier obra narrativa: los mitos; la epopeya —reproductora, multiplicadora y exaltadora callejera de la acumulación mitológica—; la novela —heredera moderna de la epopeya, pero modesta y enamorada de la privacidad—; el cuento —proveniente de una sola acción específica—; la leyenda; la anécdota; o el chiste. Pero no sólo conectarse al género épico o narrativo sino también al género dramático, ambos típicamente objetivos.² Pero ¿por qué “objetivos”? Porque en la épica y el drama, el “mundo” —denominación técnicamente literaria que se refiere a lo que narra un narrador determinado para un determina-

2 Los motivos no pertenecen, como ya lo dijimos a propósito de Schiller y de Goethe, a la estructura narrativa solamente; recordemos que ellos buscaban sus conexiones con el drama. Pero conviene dejar en claro que no nos vamos a referir de ningún modo a los “motivos” expresivos de la lírica —género subjetivo por definición— donde el fenómeno, al comportarse y conformarse de una manera tan absolutamente diferente, no se ajusta a ese nombre.

do oyente, o el escenario concreto al que se enfrenta el espectador sin narrador intermediario— se presenta como una imagen conformada e independiente, nítidamente visible frente a los ojos del oyente o del espectador —cosa que no sucede en el poema. Y porque en estos mundos se desarrolla, linealmente o no, una acción continuada y homogénea o —si se quiere— una serie ininterrumpida de subpequeños acontecimientos entrelazados o concatenados que van armando paulatinamente una historia. Esto quiere decir que en todo acontecimiento, por muy complejo o complicado que sea, pueden distinguirse —en última instancia— unidades más pequeñas e indivisibles como las que observamos en algunos ejemplos tomados al azar.³

- La identificación de un personaje mediante un zapato que se adapta al pie.
- La identificación de un personaje mediante la mitad de un anillo.
- La ayuda sobrenatural por medio de la entrega de objetos mágicos.
- El amor entre descendientes de familias enemigas.
- El error de la muerte aparente.
- El príncipe que se disfraza de mendigo.
- El cumplimiento de una promesa que lleva a una situación fatal.

Conviene hacer notar que los motivos enunciados más arriba coinciden en mitos, leyendas, y cuentos populares de muy diversas naciones europeas; pero también en obras que acostumbramos llamar “relatos infantiles tradicionales”, y que —bien en el fondo— no son tales sino reflejo de tradiciones folclóricas eslavas y germanas recogidas en Francia y Alemania.

He aquí otros ejemplos, pero que no proceden

3 Kayser, *op. cit.*, pp. 94-97.

de relatos orales sino de obras literarias europeas⁴ y mexicanas:

- Las confusiones producidas por la identificación equivocada de personajes.
- La ingratitud filial para con el padre.
- El joven pobre que se enamora de una mujer rica.
- El viaje que se emprende al mundo de los muertos.
- El naufragio que descubre tierras desconocidas.

Ahora bien, si leemos con atención las expresiones precedentes, vemos que son frases sumamente generalizadoras, lo suficientemente abstractas como para no indicar nombres, ni en relación a personajes ni a lugares. Tampoco proporcionan detalles, circunstancias, condiciones concretas en que suceden los acontecimientos mencionados. Pero ellas se proyectan directamente hacia los cuentos, o dramas, o novelas, que alguna vez leímos o escuchamos: están allí *La Cenicienta*, la trágica leyenda popular que Shakespeare utilizó para la más famosa de sus obras, y están también su *Rey Lear* y su *Comedia de las equivocaciones*. Pero también *La Odisea* y *Papá Goriot*. Y además *Terra Nostra*, *Pedro Páramo* y *La Creación*. Sin que tampoco falten *Blanca Nieves* y *La Bella Durmiente*. Y tantas otras posibilidades contundentes, reales.

En cada una de las creaciones nombradas tenemos “mundos” concretos. Estos mundos ficticios literarios, que se parecen mucho a los mundos reales, cuentan lógicamente con personajes, espacios y acontecimientos: el espacio entendido como una suma de lugar y tiempo. Los personajes de un drama, de un cuento, de una novela, de un mito, circulan sobre determinados territorios. No se sus-

tentan en el aire. Han sido puestos en un bosque, una casa, un palacio, una montaña, un océano. Pero no bastaría. Para que sea un cuento, es preciso también que a todos aquellos personajes que se sujetan en un determinado suelo les suceda algo, les pase alguna cosa. Es aquí justamente donde la mayoría de los teóricos se instala para localizar el motivo. Pero no es sólo el acontecimiento el que definirá el concepto. Nos parece que este fenómeno, aún no dibujado claramente pero observado en los ejemplos que hemos visto, participa de los tres elementos que conforman el mundo narrativo. Si dividimos una obra narrativa en pequeñas subpartes hasta llegar a la unidad elemental, estas subpartes comportarán también, como sustancias esenciales, un acontecimiento único e indivisible (aunque tenga un principio, un medio, y un final) que no estará desprovisto de un lugar que sustente, ni faltarán los personajes a quienes les suceda justamente ese pequeño hecho indivisible.

Definición del motivo

Los formalistas rusos y los analistas de la forma alemanes bautizan con el término de “motivo” los elementos fundamentales del argumento.⁵ Pero, ¿qué cosa entenderemos por “argumento”? Desde Aristóteles en adelante, la “fábula”, o “argumento”, se considera como la reducción del desarrollo de la acción hasta sus líneas más esquemáticas y abstractas. Los motivos citados, por la manera en que se formulan, coinciden exactamente con este planteamiento. Cada uno de los motivos, como unidades que se suman hasta llenar un argumento, como partes que se suceden para completar el resumen de la totalidad de una acción compleja, apuntan ineludiblemente a lo abstracto. A aquella generalización

4. René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1959, p. 261.

5 *Ibid.*, p. 261.

tan indeterminada y extensa que en vez de construir la realidad, deshace lo que estaba hecho. Desrealiza lo existente. Desteje en la idealidad cada uno de los mundos concretos, singulares, de cada una de las obras —también concretas, singulares— que hemos venido nombrando a manera de ejemplos. Pero advertimos, además, que esta definición alude solamente a la “acción” dejando fuera los otros elementos del mundo narrativo: espacio y personajes. Sin embargo, habría que preguntarse cuál sería precisamente la denominación para el fenómeno que engloba la reducción más esquemática no de una acción solitaria, sino de un mundo narrativo completo y unitario, donde están presentes —y necesariamente conectados y subordinados el uno al otro— los tres factores que lo forman. Si pudiera existir este concepto, aquí estarían los motivos mucho mejor localizados que en cualquier otra parte. O ¿quizás al abstraer el mundo narrativo desaparecen los lugares y los personajes? Si éste fuera el fenómeno, sería necesario eliminar también el concepto de “mundo” y llamarlo sencillamente “acción” porque ella implica, desde ya, a los personajes y —consecuentemente— a sus sustentos temporales y espaciales.

Hay, por otra parte, una definición muy difundida que aparece en el libro de Kayser.⁶ Es la que más se cita textualmente o se repite con expresiones parecidas. Conviene hacer notar que ella mira el problema desde otro ángulo, y que agrega por la misma razón un nuevo aspecto, por lo demás fundamental. Este aspecto permite la posibilidad de utilizar el concepto en un sentido abarcador y práctico. “Motivo —dice Kayser—, es una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano.”

6 *Op. cit.*, p. 94.

Hemos pensado muchas veces que hay aquí implícito un problema de traducción. Desconocedora absoluta del alemán, e ignorante completa del paradero del texto original, no podría ser yo la persona más adecuada para solucionar esta duda. Pero habiendo manipulado y trabajado el concepto, me atrevería a afirmar que allí se expresa un pensamiento como el siguiente: “el motivo es una situación típicamente humana que, por tanto, se repite”. Su condición de “humanidad” no puede depender de sus connotaciones reiterativas. Más bien exactamente lo contrario. Su posibilidad de repetirse se hallaría centrada en el factor humano.

Cuando Kayser alude a “situación” nos dice claramente que existe “coincidencia”. Es decir, coexistencia de diversos factores o elementos. “Situación” no puede ser otra cosa que la conformación de un “mundo” genérico y abstracto, pero mínimo, planteado como unidad indivisible, que comporta además sus personajes, sus lugares y su acontecimiento. Uno solo.

Aquí, lo novedoso es que esta situación “se repite”. Pero, ¿qué significa “repetirse”? ¿La misma acción, los mismos personajes, y los mismos lugares? No cabe duda de que esta nueva posición implica un acercamiento a la concepción del motivo como un trozo de “mundo”. Pero si este mundo es concreto y singular es, por definición, irreplicable. La única que puede repetirse es una situación abstracta y —por lo mismo— universal y genérica. En *Oficio de tinieblas* un hombre maduro se aprovecha de la inocencia de una muchachita inexperta. Esto sucede en Chiapas en el siglo XX: ella es una indita indefensa; él, un “caxlán” poderoso. ¿Podríamos encontrar lo mismo en una novela francesa contemporánea? Nunca “lo mismo”, pero sí situaciones semejantes no sólo en una obra francesa de este siglo sino también en una colombiana del siglo XIX, o en una finlandesa del siglo XVIII, en un romance español del siglo XV, en una fábula italiana,

y en miles de cuentos y novelas. No sólo ejemplos de las literaturas europeas y americanas. Repeticiones infinitas por encima del tiempo y del espacio. De Oriente a Occidente. De Egipto a Grecia. De Grecia a Roma. De Europa a América. Motivos que nacieron de viejas religiones, de viejos mitos, en los albores de la historia, y que hoy están presentes, vivos y actuales porque son simplemente cosas que les suceden “a los hombres”. ¿Cuántos regresos prolongados y calamitosos se habrán narrado hasta hoy día desde que existe *La Odisea*?

La facultad repetitiva de los motivos ha permitido estudios importantes porque no sólo muchísimos motivos están siempre presentes a través del espacio y de las épocas desde que el hombre es hombre sino que —en determinados momentos de la historia hubo motivos que se multiplicaron hasta el infinito mientras otros se echaban al olvido; o bien, en una esquina del mundo un grupo de motivos se concentra con profusión cuando los otros se esconden o se ausentan. Así se explica el que Curtius pudiera hacer la interesante historia del peregrinaje de los motivos por las tierras de Europa.⁷ Las obras como ésta —que yo elegí, para citar, entre muchas otras— consideran, significativamente, la conformación peculiar que adquieren los motivos de acuerdo a los factores espaciales y temporales.

Inherencia de la generalidad en la singularidad del motivo y viceversa

La definición de los formalistas rusos y de los estilistas alemanes, por una parte, la definición de Kayser, por otra. El enunciado generalizador de los motivos que hemos puesto a manera de ejemplo en

una larga lista. La productividad extraordinaria de los estudios literarios comparados. Las historias de las literaturas locales. Las historias literarias generacionales. O bien, las obras que consideran tanto los aspectos temporales como espaciales. Cada uno de estos hechos objetivos por separado, y todos ellos juntos, están diciendo a gritos que el término “motivo” hay que entenderlo también como poseedor de una extensión bastante amplia, que varía según los casos que se citan, pero siempre abstracción —aunque mayor o menormente generalizada. De otro modo, los motivos no podrían “repetirse”.

Tampoco serían concebibles las expresiones que hicieran alguna referencia, directa o indirecta, al hecho de que algunos motivos se siguen sucediendo desde Homero hasta hoy día. “Típicamente humanos”, como dice Kayser. Pero respecto de esta frase, lo suficientemente acuñada, y de otras frases semejantes (que tocarían realidades sólo hasta cierto punto, y aceptables, por tanto, bajo algunas reservas), habría desde ya que anticipar el peligro conceptual que significa abultar exageradamente la categoría de la generalidad hasta los límites de “lo absoluto”. Posición que, consecuentemente, llevaría hasta las concepciones idealistas que prefieren quedarse con la “idea” de un hombre atemporal o supratemporal, y por lo mismo, inexistente.

Y no es casual, entonces, que este peligro sea el mismo que acecha a la gran mayoría de las definiciones y especialmente a aquellas más escuetas, sobre todo porque se erigen en delimitaciones de esencias absolutas y son definitivas y mecánicas. Hemos preferido, por eso, acercarnos paulatinamente al objeto y contemplarlo desde los más diversos ángulos.

De ningún modo es contradicción aseverar que nuestro objeto de estudio —observable en el contexto de la realidad únicamente desde el punto de vista de las obras concretas, singulares e “irrepe-

7. Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

tibles”— conlleva, inserta en esa misma inmediatez de la singularidad, la posibilidad mediata pero también real de esa pluralidad “repetitiva” que implica la abstracción.⁸ Y, obviamente, al revés: toda abstracción que sea el resultado de concreciones únicas debidamente generalizadas remitirá de inmediato, como ya lo hemos visto al observar la lista de motivos y su correspondencia en obras que alguna vez leímos o en narraciones populares que alguna vez escuchamos, directamente hacia un objeto individual determinado.

Y esto no es sólo condición determinante del “motivo”. Esto ya es, desde mucho antes, la condición determinante del lenguaje. Cuando decimos “mesa” las nombramos a todas y, por lo mismo, a ninguna. Pero a su vez esta misma palabra sirve para nombrar la mesa “mía” como “una” sola mesa, como una mesa inconfundible y única, precisamente “esta” sobre la cual “ahora” —en este mismo instante irrepitable— “yo” escribo “mi trabajo.”⁹

Entendámonos bien, entonces. El lenguaje en abstracto no está en ninguna parte. Pero en verdad sí lo está, sólo que en un sector de mi cabeza, dentro de mi exclusiva subjetividad. Donde verdaderamente no existe es en el territorio de la naturaleza y de sus realidades objetivas. De la misma manera,

8 Es Lukács quien nos habla —con la frase de Marx— no de contradicciones sino de la complicada dialéctica que significa concebir “una unidad de la unidad y la diversidad”. Para él, la síntesis de estas tensiones se resuelve en un “centro” cuya colocación varía de acuerdo a cada caso, y en el cual se “superan” tanto la generalidad como la singularidad en una nueva categoría típicamente estética: “la particularidad”. En relación a este problema ver, especialmente, el Prólogo (vol. 1) y “La particularidad como categoría estética” (vol. 3), en Georg Lukács, *Estética*, Barcelona-México, Grijalbo, 4 vols. 1967.

9 Por las palabras recalcadas es posible observar como el hablante se defiende, de la natural tendencia funcional del lenguaje a generalizar, mediante algunos signos (proporcionalmente muy pocos) que apuntan directamente hacia la singularidad.

los motivos no existirían objetivamente si no los encontráramos directamente —sin mediatez— en un relato único como conformadores del mundo de “esa” obra, y no otra.

Y es desde aquí, precisamente, de la conformación individual de cada una de las obras, de la conformación individual de cada uno de sus “mundos”, completamente lícito y factible, y especialmente necesario (sobre todo para una toma de conciencia, para la comprensión cabal de los problemas), ascender en la infinita escala de las abstracciones. Movilizarnos mentalmente, con la misma linealidad y con el mismo desembarazo con que lo hace la gota de mercurio metida en un termómetro. Partir, volver hasta los grados más particulares —que son los que mejor se acercan a las objetividades concretas, humanas, temporalmente. Llegar, y devolverse desde las más abstractas generalidades —que se evaporan en el sector de las esencias, de las ideas absolutas, desantropomorfizadas e intemporales.

El “rasgo” como connotación determinante del motivo

Y es en el grado en que —de una manera u otra— se apunta a lo concreto cuando podemos hablar de “rasgos” de un motivo. Es decir, de las distintas particularidades más o menos determinadas que los motivos adquieren en cierto número de casos, ya de por sí plurales, variando en extensiones mayores o menores, pero nunca abarcando las extensiones totales. Habitualmente los rasgos de un motivo se plasman condicionados por causas y factores obvios. De acuerdo a la imaginación u originalidad de determinado autor propiamente literario. De acuerdo a las necesidades de determinado género: motivos de la crónica y la historia, de mitos y leyendas, de los relatos populares, de los rituales y los dramas, de la epopeya y la novela, de los cuentos de hadas.

De acuerdo a gustos que se imponen en las distintas tendencias literarias, como las infaltables, típicas e innumerables connotaciones de la fatalidad con respecto al motivo del amor en la tendencia romántica. O bien, en relación a las características locales de determinados sectores de la tierra: motivos orientales y occidentales; americanos y europeos; mayas y aztecas.

Sin embargo, la plasmación de los “rasgos” en relación al caso, muy especial, de la creación popular y colectiva merece un punto aparte, aunque resulte igualmente de la imaginación de cada una de las individualidades creadoras que constituyen el proceso, e indudablemente también de peculiaridades sociológicas, psicológicas y territoriales. Pero por encima de todo hay algo muy interesante que va en defensa de todos aquellos motivos tradicionales, míticos o folclóricos que están implícitos en muchas obras populares. Y es nada menos que lo siguiente: que estas mismas individualidades creadoras, localizadas sincrónicamente dentro de ciertos límites territoriales, se multiplican hasta lo inconcebible en la diacronía no de los años, sino de innumerables siglos que permiten la trascendencia material de los motivos aunque éstos se queden para siempre instalados en un pequeño territorio, porque se mueven no a través del espacio —que sigue siendo el mismo—, sino de un colectivo humano de este tiempo al otro colectivo que lo hereda, de este grupo de ahora al otro grupo de mañana. Pero la amarra que traspasa lo que dijeron estas bocas a las otras bocas no tendría para nosotros la menor importancia si siempre repitieran, a través de los siglos, la misma cosa. Sorprende muchas veces esa imaginación exacerbada de los colectivos humanos que se apropian, es cierto, de muchas obras personales —Lope, García Lorca— haciéndolas “anónimas”, pero que de este modo aportan de vez en vez rasgos nuevos que se van sumando y, por tanto, acumulando; obras cultas (¿a qué responde esta elec-

ción?) que van pulimentando, estructurando, simplificando o complicando lo viejo, y al adecuar, o interpretar variando lo heredado —Violeta Parra, por ejemplo—, eliminan lo inútil, transforman, superponen rasgos.

Pero volvamos a nuestro ejemplo del termómetro para ascender, como ya lo dijimos, hasta los grados más abstractos, más alejados de la realidad. Extraemos entonces enunciados que se mantienen en los mismos temas de aquella lista que vimos al comienzo, pero que sin embargo, resultan diferentes:

- El amor
- El naufragio
- La equivocación
- La muerte
- El viaje
- El matrimonio
- El descubrimiento
- La ingratitud
- El disfraz
- El regreso

¿Qué ha sucedido? Los motivos son prácticamente los mismos. Pero al decir ahora “el motivo del amor” la frase se hace válida para todas aquellas situaciones que se “muevan”¹⁰ a causa de cualquier clase de “amor”: el amor entre descendientes de familias enemigas; el amor que lleva a los amantes a una situación fatal; el hijo que busca a su padre a causa del amor filial; el príncipe que se disfraza por

¹⁰ He aquí un pequeño anticipo de por qué los “motivos” se llaman de ese modo. Más adelante podrá entenderse mucho mejor por qué se ha preferido un término que viene de “mover”, que tiene más o menos el mismo sentido que “motor” (el que mueve), y que además utilizamos en nuestra vida cotidiana con un significado semejante, como por ejemplo en la frase “¿Qué motivos ha tenido usted para cambiarse de casa?”

amor; el joven pobre que se enamora de una niña rica; el amor imposible.

Es decir que esas frases abstractas de más arriba, como “el naufragio” o “la ingratitud”, conservan su máxima extensión ilimitada y —a causa de lo mismo— nombran todas las situaciones en general pero concretamente a ninguna. Su extensión es total: en cada una de esas frases queda incluido el máximo absoluto de sus posibles casos existentes. Y si queremos hacer precisamente lo contrario, hay que tomar esos mismos ejemplos del comienzo y decir:

- El rey que vuelve de la guerra y se disfraza de mendigo para espiar a su esposa y a aquellos que la pretenden.
- El príncipe que se disfraza de mendigo para encontrar un tesoro perdido.
- El error de la muerte de la amada, que provoca la muerte verdadera del amante.

¿Qué hemos hecho? Se han agregado rasgos simplemente. Y estamos más cercanos a las obras concretas, singulares, e irrepetibles. No se confunda: sólo “más cerca”, pero de ningún modo dentro de la obra. Y al estar más cerca hemos usado también más palabras para expresar la situación correspondiente. Y al usar más palabras —que expresan, a su vez, uno o más rasgos— ya no nos sirven estas frases para un gran número de casos, sino tan sólo para “ciertos” casos. Esa extensión total se ha reducido notablemente.

He aquí por qué los rasgos son elementos que “determinan” el motivo sin llevarlo a lo singular, sin permitir tampoco que se aleje hasta lo general, y que lo instalan en el terreno relativamente variable y más o menos céntrico de lo particular.

En un concreto cuento infantil, funcionamiento organizado de los motivos singulares

Las consideraciones teóricas acerca del “motivo” no pueden agotarse en unas cuantas páginas apresuradas. Menos aún las infinitas posibilidades de análisis en el nivel preciso de las concreciones, como lo haremos ahora, a manera de ejemplo rápido, con un cuento infantil escrito por un autor hispanoamericano. Nos referimos a *La gama ciega*.¹¹ El esquema del “mundo” de este cuento es más o menos el siguiente:

1. La gamita-madre le enseña a repetir a la gamita-hija la oración de los venados chicos, que indica los peligros y cuidados de yerbas venenosas, de yacarés, de tigres, y de víboras.
2. Un día la gamita probó la miel de las abejas. Cuando se lo contó a su madre, ésta le advirtió del peligro y le prohibió nuevas experiencias con colmenas, pero la gamita la desobedeció y volvió a comer miel.
3. Esta vez le tocaron las avispas y no abejas, que la picaron en todo el cuerpo y especialmente en los ojos, con lo que queda prácticamente ciega.
4. El oso hormiguero entrega una carta a la madre para que vayan a ver al hombre, que es su amigo, y el único que podría salvar a la gamita.
5. Emprenden la madre y la hija un viaje hacia el pueblo, afrontando el tremendo peligro de los perros. (Mírese esto desde el punto de vista de las cervatillas).
6. El hombre las atiende con simpatía y en-

11. En Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva*, B. Aires, Losada, Biblioteca Clásica y Contemporánea, 1973, p. 59. Cuentos que Horacio Quiroga escribió y dedicó a sus propios hijos cuando sufrían él y su familia, en carne propia, la soledad y los peligros del territorio selvático de la provincia argentina de Misiones.

trega una pomada, anteojos oscuros e indicaciones minuciosas para que sane la niña.

7. Después que la madre sigue el tratamiento milímetro a milímetro, la gamita ya puede ver y está completamente sana.

8. La gamita pequeña, para agradecer lo que hizo el cazador, le lleva plumas de garza de regalo.

9. Después lo visita continuamente, llevándole también plumas de garza. El cazador le convida miel cada vez que ella va, pero la gamita lo hace sólo en las noches de tormenta para evitar el peligro de los perros.

Y aquí termina el cuento de *La gama ciega*. Y lo hemos contado en nueve pasos. Pero, ¿por qué? Porque cada uno de ellos constituye un motivo en el plano de lo real, de lo inmediato y lo concreto.

Podemos ejercitar, entonces, con este ejemplo, dos tipos de enunciado, que corresponden precisamente a dos grados de abstracción: el grado de lo particular determinado, y el grado general (con la totalidad de su extensión). Para no repetir, aprovecharemos ahora los mismos números de los motivos concretos, y daremos primero el enunciado más amplio: con algunos rasgos solamente porque es obvio que el total de los rasgos ya lo entregamos en un primer momento, porque —a su vez— si nos olvidamos de alguno es fácil reencontrarlo no entre las líneas de este escrito teórico sino en el cuento mismo. Y luego, el enunciado menos detallado y más abstracto.

- | | |
|---|---------------------|
| 1. El adoctrinamiento de un niño mediante fórmulas exactas. | ● La educación. |
| 2. La desobediencia de un niño ante las indicaciones maternas. | ● La desobediencia. |
| 3. El accidente de un niño por no respetar las advertencias de los mayores. | ● El accidente. |

4. La presencia oportuna de un congénere dispuesto a cooperar cuando un niño se encuentra en peligro.

5. El viaje peligroso a lo desconocido en busca de una cura milagrosa (Pensemos que para la gama-mamá la niña está definitivamente ciega).

6. La ayuda de un personaje sobrenatural, mediante la entrega de objetos y fórmulas mágicas (Veámos cómo se repite el motivo que nos dio Kayser si pensamos que el hombre es, para las gamas, un auténtico dios que quita y da la vida).

7. La cura milagrosa después del cumplimiento minucioso de instrucciones precisas o determinados ritos.

8. El agradecimiento de los favores recibidos por medio de la entrega de un objeto material.

9. El aprendizaje y la obediencia después de haber experimentado en carne propia.

- La solidaridad.
- El viaje.
- La ayuda de seres superiores.
- La recuperación de la salud.
- El agradecimiento.
- La inversión del comportamiento.

Aquí se pueden “ver”, sinópticamente, con absoluta nitidez dos cosas: Una, que los motivos concretos —y más concretos y reales todavía si se sigue el texto del autor letra a letra— ya no son el resumen abstracto de una “acción”, como lo indican las definiciones tradicionales, sino el resumen de una acción con espacialidad y personajes: es de-

cir, el resumen de un pedazo de "mundo" de la obra en este caso que expongo; y un pedazo del "mundo" sin resumir en el caso del motivo en el texto, y cuyos límites se fijan con el tamaño de un suceso —uno solo— que pueda ser la causa para un próximo afecto, —efecto que ha de tornarse causa: es decir, "movimiento"—. Afirmaciones que propongo para una definición —aunque sea provisoriamente— de los motivos concretos, singulares e irrepetibles que conforman un texto narrativo. Y la otra cosa que se puede captar en este esquema es la razón de por qué un "motivo" es un "motivo": "movimiento" al que aludimos tanto en páginas anteriores como en el párrafo que precede. Para entender claramente este fenómeno conviene que dejemos de lado por el momento, el primer motivo. Pero si observamos el motivo número 2 nos damos cuenta de inmediato que sin él no existiría el motivo número 3. Si no existiera el 3, no habría necesidad de molestar al oso hormiguero que se incluye en el 4. Y así, sucesivamente. De este modo, una situación inicial "mueve" ("da motivo a") la siguiente situación, y la siguiente mueve a su vez lo que sucederá más adelante. Es este juego que se amarra casi hasta el infinito sin poder detenerse (que así también se va amarrando la historia, los hechos concretos de la vida misma), el que obliga a muchísimos autores a matar a sus personajes para poder finalizar una epopeya, una tragedia (donde el motivo de "la muerte" es un motivo prácticamente obligado), un cuento, una novela de caballería.¹² Hay que matar al personaje principal, o a varios personajes para que todo deje de "moverse".

12 *El Quijote*, que imita en muchas cosas a las novelas de caballería, ocupa este sistema para no dar lugar a una tercera parte. Y *Trant lo blanc*, una novela catalana de caballería, no del todo muy típica en el género, después de habernos admirado con la perfección de su texto, nos sorprende en los últimos momentos del segundo volumen con una serie de muertes repentinas y en cadena, sumamente absurdas.

Pero, ¿el motivo número 1 es realmente un "motivo"? Porque da la impresión de que no mueve prácticamente nada. El rezo de la gama chica no incluye abejas ni tampoco avispas. Tampoco habla de perros. ¿Será que no sucede nada con el tema del rezo porque los rezos se obedecen, y en cambio lo que dice la madre generalmente no se toma en cuenta hasta que pasa algo realmente grave? Tal vez Quiroga quiso dar a entender que el rezo era incompleto, que si hubiera nombrado a las avispas la gama chica no habría comido miel desde el primer momento. De cualquier modo, ese motivo es menos claro que los otros, su "movimiento" es más débil. Estos motivos que aparecen de vez en cuando en novelas y en muchos cuentos infantiles donde los mitos y leyendas tienen un sitio de honor, y que dan la impresión de no ser necesarios para el total del movimiento, que se emplean a primera vista como una especie de adorno generalmente muy simpático (quizá lo suficientemente poético como en el caso de este cuento), se llaman motivos "expletivos". Hay que advertir sin embargo que no debemos confundirlos con los motivos "ciegos", que son los que provocan interés, curiosidad, tensión, angustia en el espectador o en el lector y cuya solución o desenlace no se conoce nunca.

Por otra parte, podemos observar también en el esquema que no todos los motivos tienen la misma importancia. No tienen la misma "fuerza de empuje", el mismo "impulso" que los otros. ¿Cuál es entonces el motivo que realmente "empuja" a la mayoría de los otros, que desencadena la fuerza de los otros? Ese será en verdad, el motivo "céntrico", y si miramos bien, sin "la desobediencia" no habría sucedido posteriormente nada: es la desobediencia la que centra todo. Los otros, los que se relacionan directamente con el motivo central y sirven a su causa, y lo ayudan, tienen lógicamente el nombre de "subordinados".

Hay en el cuento de Quiroga un motivo ciego

--poco desarrollado-- acerca de una hermana melliza de la gamita chica, que conviene observar directamente en el texto. Este cuento, como otras muchas obras, utiliza --según puede captarse en nuestro cuadro-- motivos sumamente "viejos". Así, sólo mirando el esquema, da la impresión de que el autor "ha copiado", y "ha repetido"; y que además ha utilizado motivos exageradamente "educativos" (que podrían aburrir a los niños y provocar su desconfianza y desinterés en la continuidad del relato). Pero, por suerte para Quiroga y sus lectores, el cuento no es ni puede ser este dibujo abstracto. El magnífico, el personal lenguaje de Quiroga; el adecuado tono del narrador y sus observaciones sorprendentes; ciertos imponderables; hacen de este pequeño cuento una auténtica obra literaria: original y universal al mismo tiempo; nada pueril ni educativa; irrepetible y única.



Haremos reposar por el momento estas ideas reiterando la cualidad cinética del motivo como el tamaño que lo encierra dentro de la conformación estructurada de un texto narrativo. Sin embargo, ya sospechamos la existencia de los motivos que no mueven o que mueven menos y del deseo urgente de preguntarnos el para qué de los motivos ciegos y expletivos, de preguntarnos dónde se colocan, de cómo el escritor arma la red de todos estos hilos que se mueven y empujan: todo un jugar, todo un girar sin fin de los mismos motivos por distintos lugares de importancia. Los motivos que en determinadas obras son céntricos, en otras pueden ser expletivos, en la de más allá tal vez ciegos, y en otras muchas quizá subordinados. Por otra parte, el motivo de la oración de los venados chicos que aparentemente no mueve nada, ¿no es entendido más

tarde, cuando pensamos que le faltaba la alusión al peligro de las abejas y de las avispas? La desobediencia, que lo mueve todo, tal vez no hubiera sucedido si el rezo se planteara de otra manera. Es decir, que este motivo sí mueve: sólo que lo sabemos más tarde, cuando nos queda en claro como "revelación", como "iluminación reveladora" en el sentido que le da Joyce a la palabra "epifanía". ¿Podemos desde ya denominarlos "epifánticos"? Quede planteado como hipótesis. Quede planteada también como promesa el estudio de las distintas clases de motivos sobre la base --precisamente-- de sus efectos cinéticos mayores o menores y la eliminación y, por tanto, la pertinente conceptualización, el adecuado descubrimiento nocional-- de algunos que parecen serlo pero no lo son.

Nos despedimos, es cierto, con un *mea culpa*, pero habiendo entregado por lo menos el granito de arena de la separación tajante que implican los diferentes grados de abstracción --o mejor dicho (para seguir la tradición aristotélica) los diferentes grados de extensión-- con respecto al motivo. Las dos definiciones estudiadas y la que yo propongo para los motivos concretos y textuales, todas tan disímiles en cuanto a resultados de análisis, tan dispares en cuanto a observación del fenómeno, indicarían --casi-- la existencia de tres objetos de estudio prácticamente independientes entre sí: recordemos que nada menos que la clasificación de las distintas ciencias se ha hecho muchas veces sobre las bases categóricas de las diversas modalidades conceptuales que se ponen en juego para captar el mundo de las realidades. Las "funciones" de Propp y los "mitemas" de Lévi-Strauss --ambos hipotéticamente útiles para el estudio de los mitos y las historias populares-- debieran revisarse, asimilados al "motivo", desde este nuevo punto de vista que va de lo concreto a lo abstracto, pasando por grados intermedios: ¿podrían ellos abrirnos el camino

para una conceptualización exhaustiva del problema que nos ocupa? ¿Darían ellos nombre a aquel fenómeno dudoso de los motivos que no lo son? Queda esta revisión también como tarea. 🙌