

CONCEPTOS DE FORMA Y ESTRUCTURA EN LA CRITICA DEL SIGLO XX

TOMADO DE: LA GACETA DE CUBA

Por: RENE WELLEK

RENE WELLEK. Nació en 1903, Viena. Obtuvo el título de doctor en Filosofía en Praga. Más tarde se trasladó a los Estados Unidos, donde enseñó en varias universidades, entre ellas las de Iowa y Princeton. Es actualmente jefe de la cátedra de literatura comparada de la Universidad de Yale. Investigador de la teoría, la crítica y la historia literarias, ha dado a conocer numerosos estudios e informes. Es autor de una Teoría Literaria, en colaboración con Austin Warren publicada ya en Cuba por el Instituto Cubano del Libro, de una Historia de la Crítica Moderna, 1750-1950 y de dos recopilaciones de estudios, Conceptos de la Crítica (1962) y Discriminaciones (1970). De la recolección Conceptos de la Crítica hemos extraído este texto.

•Sería fácil recolectar cientos de definiciones de "forma" y "estructura" entre los críticos y estetas contemporáneos y mostrar que se contradicen unos a otros tan radical y básicamente que parecería mejor abandonar tales términos. Es grande la tentación de caer en la desesperación y concluir que se trata de otro ejemplo de la confusión babilónica que parece ser una de las características de nuestra civilización. La única alternativa contra la desesperación podría ser la "filosofía analítica" propuesta por un grupo de filósofos británicos inspirados por el austriaco Ludwig Wittgenstein. Para ellos, la filosofía, y por lo tanto la estética, sería "el examen de los modos en que el lenguaje es usado" (1) y se llegaría mediante un análisis paciente a algo así como una serie de definiciones de diccionario. De hecho, hace algunos años el fenomenólogo polaco Roman Ingarden escribió un cuidadoso estudio (2) en el que distinguió nueve distintos significados de las diferencias entre forma y contenido. Mis objetivos son más modestos y diferente mi propósito: mi intención es trazar algunas obvias distinciones entre los conceptos de forma y estructura tal y como han sido empleados por algunos de los críticos prominentes de nuestro tiempo, y sugerir así algunas de las principales tendencias de la crítica del siglo XX.

No es exagerado decir que hoy todos aceptamos que la vieja distinción entre forma y contenido es insostenible. Cito un reciente planteamiento de Harold Osborne: (3).

La forma de un poema, la estructura prosódica, las interacciones rítmicas, las expresiones características se desvanecen cuando se abstraen del contenido de significación; el lenguaje es lenguaje y no ruido, salvo y en tanto que posea significación. Así también el contenido sin la forma es una abstracción irreal sin existencia concreta, porque cuando el contenido es "dicho" en otro lenguaje, lo que se expresa es distinto. El poema debe ser captado como un todo para ser percibido completamente. No puede haber conflicto entre forma y contenido... porque ninguno tiene existencia sin el otro y la abstracción es el asesinato de ambos.

Esta conciencia de la inseparabilidad y reciprocidad entre forma y contenido es, por supuesto, tan vieja como Aristóteles. Fue reafirmada por la crítica alemana del romanticismo y, por extraños caminos, vía Coleridge, los simbolistas franceses o De Sanctis, desemboca en la crítica del siglo XX, en Croce, en los formalistas rusos, en el New Criticism americano (4), en la "Formgeschichte" alemana.

En general, la más antigua retórica renacentista y el uso neoclásico refieren "forma" a los elementos verbales de la composición —rítmo, metro, estructura, elocución, imágenes— y contenido" al mensaje y la doctrina; este uso ha sido abandonado y nosotros reconocemos que "forma", de hecho, abarca y penetra "el mensaje" de una manera que constituye un más profundo y sustancial significado que el mensaje abstracto o el ornamento separado. Los viejos puntos de vista sobreviven, por ejemplo, en la crítica marxista, interesada en el mensaje y la ideología. Aún cuando existen auténticos críticos marxistas que admiten la importancia de la forma; especialmente el húngaro Georg Lukács, que ha asimilado algunas de las intuiciones de la estética hegeliana a su ideología materialista y reconoce la importancia de: la forma estética que sirve para expresar todos los momentos esenciales de universalidad" (5).

Generalmente, pues, la reciprocidad entre forma y contenido parece bien establecida por la crítica moderna. Trataré de demostrar, no obstante, que en la práctica se han sacado muy diferentes consecuencias de este conocimiento.

En la *Estética* (1902) de Croce, la unidad de la obra de arte, la identidad de forma y contenido es sostenida vigorosamente. Croce rechaza la idea de que un contenido es susceptible de abstraerse y dice que "el acto estético es forma y sólo forma" (6). Pero se malentendiéndole a Croce si se le considera un "formalista". Los términos, como él mismo reconoce, están empleados en un sentido casi opuesto al tradicional: "Algunos llaman contenido al hecho interno o expresión (para nosotros es lo contrario: forma) y forma al mármol, colores,

rítmo, sonidos (para nosotros la antítesis de 'forma')" (7). La "forma" en Croce es "expresión-intuición", otro nombre para la obra de arte, la obra de arte es para él un suceso puramente interno. "Lo que es externo deja de ser obra de arte", (8) dice Croce hablando consecuentemente con su sistema epistemológico, un idealismo monista total. Sin embargo, admite que lo que él llama forma podría ser llamado contenido. "Es meramente un asunto de conveniencia terminológica presentar al arte como forma o como contenido, cuidándonos siempre de reconocer que el contenido está formado y la forma está llena, que el sentimiento es sentimiento figurado y la figura, figura sentida". (9) De aquí que, si examinamos la crítica práctica de Croce observaremos que nunca discute problemas formales (en el viejo sentido) sino que trata siempre de definir el sentimiento predominante, el talento magistral de un autor. A Croce no le interesa lo objetivo, la estructura verbal y tampoco los materiales crudos fuera del arte tales como el tema o la doctrina intelectual. Va hacia los sentimientos, actitudes y preocupaciones en la obra de arte. Llega, por ejemplo, a la conclusión de que Corneille estaba dominado por una sola pasión: el libre albedrío y que Ariosto estaba inspirado por un deseo de armonía cósmica. Su crítica es realmente ética e incluso psicológica, si recordamos que hace la distinción entre personalidad empírica y poética, aunque estudie sólo la última. El énfasis en la unidad y la singularidad de la obra de arte en la crítica práctica de Croce, y a menudo en la crítica teórica, termina a mi juicio en vacías generalizaciones. El término "forma" en Croce ha cambiado su significado, es lo mismo que Hegel ha llamado "Gehalt" o sustancia.

Valéry en Francia es el polo opuesto de Croce y no hay por qué extrañarse de que Croce lo detestara. Valéry, como todos los críticos modernos, reconoce la colaboración de sonido y sentido en la poesía y la considera una especie de compromiso entre ambos. "El valor del poema reside en la indisolubilidad de sonido y sentido" (10). Pero Valéry enfatiza "forma" en el sentido de patrón, palabras en un patrón, palabras tan formalizadas que el "contenido" acaba por desaparecer, al menos en teoría. Cita a Mistral con aprobación: "Nada es sino forma" (11) y concuerda con Mallarmé para quien: "el material no es causa de la 'forma', sino uno de sus efectos" (12). Valéry puede decir paradójicamente que "el contenido no es sino una forma impura —que es lo mismo que decir una forma mezclada" (13). Alaba a Hugo porque con Hugo "la forma es siempre magistral... El pensamiento se convierte en un medio y no en el fin de la expresión", (14) y dice: "subordino el 'contenido' a la 'forma' cuando estoy cerca de mi mejor momento —estoy siempre inclinado a sacrificar al primero por la última" (15). Este formalismo se extiende hasta el origen del poema en la mente del poeta. "Algunas veces algo necesita su expresión, y en otras ocasiones los medios de expresión necesitan un significado" (16). Las sugerencias formales, técnicas, vienen primero: "una idea encantadora, patética, 'profundamente humana' (como dicen los locos) viene algunas veces de la necesidad de enlazar dos estrofas, dos desarrollos" (17). "Los elementos principales de un poema son siempre la suavidad y el vigor de los versos" (18).

Valéry en éxtasis alaba el valor de las convenciones y de las formas convencionales tales como el soneto dada su pretensión de lograr la obra de arte ideal, unificada, única, intemporal, imperecedera, algo más allá de la destrucción de la naturaleza y del hombre, algo absoluto, "un sistema cerrado totalmente y en el que nada pudiera ser modificado" (19). Valéry no gusta de la difusa novela y se asombra ante la violencia del drama. Ofrece un austero ideal de la poesía pura y él mismo, junto con Mallarmé, es uno de sus pocos cultivadores afortunados.

A primera vista, Valéry y Eliot parecen muy semejantes; pero esto es una ilusión, al menos en lo que refiere a la forma: Eliot en sus estudios críticos escribe rara vez acerca de la forma. Está interesado en el proceso creativo, en las emociones y en los sentimientos, en los problemas de la "creencia", en la tradición o cuando mucho en la diferencia entre la dicción de la poesía y la del drama. En su acostumbrada manera evasiva se hace eco de la gran salida: "En el poeta perfecto forma y contenido se adecúan y son la misma cosa; también es válido que forma y contenido es la misma cosa o que son diferentes" (20). Está interesado en el modelo de imaginación, en "el diseño del tapiz" (imagen que saca de la célebre historia de Henry James). Sin embargo, no hace nada por el término o concepto de "forma". Igualmente, otro de los importantes críticos ingleses del siglo, L. A. Richards, difícilmente se preocupa por el concepto de "forma". Es capaz de decir que "la estrecha cooperación entre la forma y el significado es la llave secreta del estilo", (21) pero sólo para negar que puede haber algunos valores auditivos, algunos efectos métricos, aparte del significado. Se prescinde de la forma disuelta en impulsos y actitudes. Incluso William Empson, el discípulo principal de Richards, tampoco está interesado en la forma. Estudia las ambigüedades del lenguaje poético en palabras y pasajes aislados, y en un estudio de 1952, *The Structure of Complex Words*, se compromete más bien con una clase especial de lexicografía que con la crítica literaria. Otro prominente crítico inglés F. R. Leavis que ha combinado motivos de Eliot y de Richards, es también indiferente a la forma. "La técnica puede ser estudiada y juzgada sólo en los términos de la sensibilidad que expresa, de otra manera es una inútil aberración" (22). Leavis enfatiza falazmente lo lingüístico, los valores verbales, pero deja muy rápidamente la superficie verbal para discutir la emoción particular o el ethos que un autor expresa. En la práctica, el método de Leavis es extrañamente similar al de Croce.

El único crítico inglés que está preocupado por la "forma" es Herbert Read. Tiene un riguroso interés en las bellas artes y conoce a Clive Bell y a Roger Fry, y sus teorías de "forma significativa". Pero está más cerca de los románticos (especialmente de Coleridge) (23) y de T. E. Hulme, quien tomó de Worringer la distinción entre Abstracción y Empatía o forma abstracta y orgánica. Read defiende la forma orgánica y ve más allá de la musicalidad de las palabras, de imagen y metáfora, estructura y concepción ("estructura que es la

encarnación de palabras en un modelo o forma") (24). Pero en la práctica, Read es otro "emocionalista" como Eliot, sólo que con gusto más romántico que busca el "nexo de la emoción", (25); de la "sensibilidad" y finalmente de la personalidad síquica que estudia con las herramientas de Freud y Jung.

La situación de la crítica norteamericana es totalmente diferente, aún cuando no sería injusto decir que los New Critics derivan de Eliot y Richards. El término New Criticism oscurece enormemente la diversidad extrema de la crítica americana, no deja ver las profundas contradicciones y divergencias que existen entre los principales críticos. El problema de la forma puede ser una prueba excelente. Para nuestros propósitos podemos olvidar a muchos críticos extraordinarios cuyo principal interés es social, político o psicológico, tales como Edmund Wilson o Lionel Trilling.

Podemos dividir a los críticos americanos modernos en tres grupos: Kenneth Burke y Blackmur irían juntos; Ramson, Winters y Allen Tate forman otro grupo, y Cleanth Brooks y W. K. Wimsatt concuerdan en principio.

Kenneth Burke combina los métodos del marxismo, el psicoanálisis y la antropología con la semántica para trazar un sistema de la conducta humana y sus motivaciones, y usa la literatura como punto de partida o de ilustración. En sus primeros libros todavía está interesado en la "forma", pero la "forma" es definida como "un despertar y cumplimiento de deseos. Una obra tiene forma en la medida en que una parte lleve al lector a anticipar la otra y que se cumpla la secuencia" (26). Como en Richards, toda la carga cambia su dirección a la respuesta emotiva del lector. En *The Philosophy of Literary Form*, la forma está completamente subordinada a una interpretación de la poesía como una serie de "estrategias para cercar las situaciones" (27). Poesía en la práctica en un acto de autopurificación del poeta.

Blackmur, que está fuertemente influido por Burke, tiene un similar concepto psicologista de la forma: "su propósito final es dar a luz un ejemplo del sentimiento acerca de lo que es la vida", (28) pero Blackmur está mucho más íntimamente preocupado que Burke por la literatura, las palabras, la elocución, el metro y, alguna vez, por el "principio de composición" que insólitamente llamó "forma ejecutiva" (29).

J. C. Ramson, considerado generalmente como el fundador del New Criticism, e Ivor Winters, quienes podrían ser clasificados juntos —a despecho de sus diferencias—, han recaído en los viejos dualismos. La "textura" es el detalle aparentemente irrelevante, la vida concreta y local de un poema, lo que por sus lógicas irrelevancias reconstruye el *Dirglickeit*, el "cuerpo", la riqueza cualitativa del mundo. Mientras la "estructura" es la declaración lógicamente indispensable que la poesía debe hacer acerca de la realidad (30). Tal

parece que aquí estamos volviendo a introducir el viejo dualismo de forma y contenido, mensaje y decoración.

El moralista extremo Ivor Winters lo reafirma bruscamente: la poesía hace una declaración racional válida acerca de una determinada experiencia humana (31). Forma es algo moral: una imposición del orden en la materia (32). Forma es incluso una parte decisiva del 'contenido moral' que permite una reconciliación final entre los sentimientos y la técnica. Un dualismo similar está encubierto en el concepto de "tensión" de Allen Tate, quien combina curiosamente "extensión" e "intención", con "intención" significando algo parecido a la "textura" de Ramson.

El auténtico "formalista" entre los críticos americanos es Cleanth Brooks, quien definitivamente ha rechazado esta dicotomía y ha caído más hondamente que ningún otro crítico americano en el punto de vista orgánico. Brooks, sin embargo, proviene de la misma dirección de Richards y Empson y escribe, al menos en sus primeros ensayos, con un engañoso vocabulario psicológico. Analiza los poemas como estructuras de tensiones, de paradojas, de ironías. Ironías y paradoja son términos muy libremente usados en Brooks: ironía es "un término general para esa clase de modificaciones que los distintos elementos de un contexto reciben del propio contexto" (33). Así la unidad contextual, la totalidad, la coherencia formal y la integridad de un poema son analizados, y "la herejía de la paráfrasis", por ejemplo todo intento de resumir un poema a su contenido en prosa, es rechazado.

Brooks no sucumbe a las falsas analogías biológicas del concepto organístico de la forma, pero sostiene firmemente una totalidad, la cual a pesar de la diversidad metafórica de términos tales como "resoluciones", "equilibrios" y "armonización" es vista como una estructura formal y lingüística genuina.

Brooks es fundamentalmente un crítico y estudioso de poemas concretos. Sin embargo, los enunciados en niveles abstractos se han hecho comunes entre los estetas contemporáneos: en William K. Wimsatt, quien recientemente colaboró con Brooks en una pequeña historia de *Literary Criticism*; en Susanne Langer, quien apoyándose en Cassirer y en Bell, define al arte "como la creación de formas simbólicas del sentimiento humano"; (34); en la *Philosophy of the Arts* de Morris Weitz y en Eliseo Vivas.

El concepto de "forma orgánica", de 'unidad en la variedad', de "la reconciliación de los contrarios" deriva de Coleridge y, a través de él, de los románticos alemanes. Sin embargo, en Alemania esta tradición había muerto, al menos en la práctica. Durante el siglo diecinueve el formalismo de Herbert, que concebía a la forma como la superficie sensorial o la combinación de sonidos, fue un movimiento importante en la estética, especialmente en las bellas artes

y en la música (E. Hanslick), pero en la crítica literaria influyó sólo superficialmente.

La erudición literaria alemana se convirtió en filología y en el siglo XX se va contaminando por el *geistesgeschich* y lo psicológico, influenciada por la gigantesca figura de Dilthey y su concepto de *Erlebnis*. Aún la *George School*, que rescató una actitud con respecto a la forma puede, en su crítica, difícilmente ser descrita como "formalista". Gundolf en su libro sobre Goethe trata de construir su concepto de "Gestalt", término que sugiere una oscura síntesis de biografía y crítica. En esta figura heroicamente estilizada no puede establecerse, según Gundolf, distinción alguna entre "*Erlebnis*" y obra, con lo que, resulta que Gundolf, otra vez, confunde el arte y la vida.

Con erudición más estrictamente académica, Oskar Walzel vuelve su atención a los problemas formales. A mi juicio, aunque los términos han sido usados antes, él ha contribuido a reemplazar en Alemania la vieja dicotomía "Form-Stoff" por un nuevo nombre: *Gehalt und Gestalt*. Pero su obra está enfocada a las tendencias técnicas individuales o a *Die Wechelseitige Erhellung der Kunst*, la transferencia de las categorías, introducidas por Wolfflin, de la historia del arte a la historia literaria. Se trata de una teoría de la evolución de los estilos. Ciertos términos son concebidos con demasiada amplitud, principalmente en términos de historia intelectual o de oscuros cambios en la manera de "ver".

Esto me parece cierto también en la *Formgeschichte der deutschen dichtung* (1949) de Paul Bockmann. En este libro "Formgeschichte" está definida como: "Geschichte der Auffassungsformen des Menschlichen" (35) por ejemplo, forma se convierte en una actitud frente al mundo, en el autoconocimiento del hombre y su propia interpretación; o permanece como una "Formwille", o a veces, paradójicamente, en "Formgedanke". Bockmann y otros eruditos operan con el término "forma interna" que viene desde la tradición neoplatónica a través de Shaftesbury hasta Winckelmann, Goethe y Wilhelm von Humboldt, pero que continúa tan vago como siempre. "Forma interna" parece sólo una metáfora de las actitudes psicológicas y filosóficas agrupadas alrededor de un supuesto centro. El libro de Bockmann me parece ligeramente teñido de *Geistesgeschichte*; ni formal, ni crítico, sino histórico y relativista, está enfocado para mostrar el cambio del simbolismo medieval a la *Ausdruckskunst*, a la auto-expresión romántica.

El término "forma orgánica" ha sido también revivido con énfasis por Günther Müller, y Host Opperl en sus analogías biológicas. La analogía entre el arte y el ser viviente ha sido tan extremadamente explotada por estos dos autores que se ven en peligro constante de borrar la distinción entre el arte y la vida, entre la obra de arte hecha por el hombre y un animal o un árbol. Müller habla, por ejemplo, del esquema temporal de una novela como si fuera el esqueleto

de un animal, (36). La erudición literaria se convierte en una rama de la biología.

En algunos países, especialmente en Francia, el existencialismo ha significado una vuelta al estudio de la literatura como filosofía. En Alemania, sorpresivamente, el existencialismo ha acudido al texto de la obra literaria, a su estructura proyectada; dado que desconfiaba de la *Geistesgeschichte*, de la sociología y de la psicología. En Max Kommereli y en Emil Staiger hay una nueva concepción de la forma, aun cuando estos escritores difícilmente se interesan en la forma en su totalidad, sino más bien en la interpretación de pasajes aislados o en la teoría de los géneros relativa al tiempo gramatical. En el extraordinario libro sobre Rilke de Friedrich Bollnow los peligros de la actitud existencialista, desde un punto de vista literario, son demostrados más claramente: los poemas son tratados casi como una secuencia de principios filosóficos que son aceptados como verdades absolutas o rechazados como falsedades.

Me parece que a despecho de la verdad básica del conocimiento organicista la unidad de forma y contenido, hemos llegado a algo así como un punto muerto. Una ojeada final al "formalismo" ruso, discutido más ampliamente en *The Revolt against Positivism*, quizá sostenga esta conclusión y sugiera, al menos, una salida. El movimiento es poco conocido en Occidente, y sus textos son demasiado difíciles de conseguir. Sin embargo, hay actualmente una buena presentación en inglés de Víctor Erlich, *Russian Formalism*, (37) que nos permite conocer las teorías básicas muy precisamente.

"Forma", para los rusos se convirtió en un cliché tan poderoso que pasó a significar simplemente todo lo que hace una obra de arte. Los formalistas rusos se sostuvieron en un contexto de protesta contra la idea de "forma" como un mero receptáculo en el cual un "contenido" prefabricado fuera vertido. Estaban, como muchos críticos anteriores y posteriores, por la unidad indivisible entre forma y contenido y la imposibilidad de trazar una línea entre los elementos lingüísticos y las "ideas" expresadas en ellos. Contenido implica un cierto elemento de forma. Los sucesos narrados en una novela, por ejemplo, son parte del contenido, mientras el modo como son colocados en el argumento es presumiblemente parte de la forma. Disociados de este modo de colocación no tienen, sin embargo, ningún efecto artístico. Sucede incluso en el lenguaje de la superficie estética considerado usualmente como parte de la forma; las palabras mismas, en general, son estéticamente indiferentes y deben ser diferenciadas de la manera en que palabras individuales se convierten en unidades de sentido que, por sí mismas tienen efecto estético.

Los formalistas rusos, a veces con suma inconsistencia, han elegido dos soluciones: una es simplemente la ampliación del término "forma". "Forma es lo que hace de una expresión lingüística una obra de arte". Así, Víctor Shklovski puede decir que el "método formalista no niega la ideología o el contenido del arte, sino que con-

sidera al llamado contenido como parte de la forma" (38). Víctor Zhirmunsky admite que "si por 'formal' queremos decir 'estético', todos los hechos del contenido se convierten en un fenómeno artístico formal". Esto lo lleva a decir que "amor, pena, sentimiento trágico interno, una idea filosófica no existen en la poesía como tales, sino únicamente en su forma concreta" (39). Roman Jakobson extrae de esta teoría la conclusión de que el artista no puede ser hecho responsable de las ideas expresadas en su obra. "Es tan absurdo atribuir ideas y sentimientos al poeta como era en el público medieval golpear a un actor por representar a Judas. Por qué el artista tendría mayor responsabilidad en un conflicto de ideas que en un duelo con espadas o pistolas?" (40). Las ideas son como los colores en un lienzo, significan en tanto van encaminadas a un fin, funcionando en una totalidad artística que llamamos "forma".

Pero generalmente los formalistas rusos vieron que no es tan simple hacer que la forma absorba al contenido. Reemplazan la dicotomía tradicional por una nueva: el contraste entre lo extra-artístico, los materiales estéticos, y la suma de la invención artística. "Invención (priiom) se convirtió para ellos en la única materia legítima de estudio literario con el resultado de que "forma" fue reemplazada por un concepto mecanicista de la suma de las técnicas o procedimientos, que podían ser estudiados por separado o en diversas combinaciones entrelazadas.

Los formalistas rusos, especialmente en sus primeros trabajos analizaron el lenguaje poético como un lenguaje especial caracterizado por una "deformación" intencional del habla común, que llamaron extrañamente "violencia organizada" perpetrada contra el lenguaje. Estudiaron el estrato fonético, las armonías vocales, las agrupaciones consonánticas, la rima, el ritmo de la prosa y el metro, basando marcadamente su concepto de fonema y su método funcional en los resultados de la lingüística moderna.

Eran positivistas con un ideal de erudición literaria científico, casi tecnológico. Su concepto de la forma parece ser una suma de relaciones entre los elementos. Aunque sus instrumentos eran asombrosamente refinados regresaron al viejo "formalismo retórico".

Pero cuando el formalismo ruso fue exportado a Polonia y Checoslovaquia, en el período entre las dos guerras, entró en contacto con la tradición alemana de *Ganzheit*, *Gestalt*, integridad, totalidad y con los conocimientos sobre la naturaleza del objeto de contemplación que puede encontrarse en la fenomenología de Husserl o, de un modo diferente, en la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer. El grupo checo, alrededor del Círculo Lingüístico de Praga (hoy muerto), llamó a esta doctrina "estructuralismo" más bien que "formalismo", porque sintieron que el término "estructura" (que no debe ser interpretado como referente a algo puramente arquitectónico) hace más justicia a la totalidad de la obra de arte y provoca menos sugerencias de lo externo que "forma". Vieron que "forma" no

podía ser estudiada meramente como una suma de invenciones y que no es puramente sensorial, ni meramente lingüística en tanto que proyecta un mundo" de motivos, temas, personajes y tramas.

El fenomenólogo polaco Roman Ingarden, en *Das literarische Kunstwerk* (1931), ha dado la relación más coherente de una teoría que ve que la obra de arte es una totalidad, pero una totalidad compuesta de estratos diferentes, heterogéneos (41). Tal concepto de la obra de arte nos salva de dos abismos: el extremo del organismo que conduce a una totalidad monstruosa en que la discriminación es imposible y el peligro opuesto de la fragmentación atomística. Un libro como *Das Sprochliche Kunstwerk* (1948) de Wolfgang Kayser parece apuntar en la dirección correcta, aunque quizá sea difícil aceptar algunas de sus distinciones. Un concepto de estratificación, desarrollado por mí (y por Austin Warren) en nuestra *Theory of Literature* (1949), nos permitió regresar al estudio analítico concreto sin tener que desechar los conocimientos básicos de la integridad, la totalidad y la unidad forma-contenido.

En fin, me parece que ni un análisis completo de la estructura de la obra de arte termina con la labor del estudio literario. Como he dicho antes, una obra de arte es una totalidad de valores que no se adhieren meramente a la estructura, sino que constituyen su verdadera esencia. Todos los intentos por excluir los valores de la literatura han fallado y fallarán porque su verdadera esencia es el valor. El estudio literario no puede, ni debe divorciarse de la crítica, que es, precisamente, juicio de valor. Pero esto sería tema de otro ensayo para defender que no podemos divorciar forma y estructura de conceptos tales como valor, norma y función, y que es imposible que exista una ciencia de forma y estructura o estilo, que no sea parte de una estética o de un canon crítico.

NOTAS AL FINAL

- (1) W. Elton *Aesthetics and Language* (Oxford, 1954), p. 12.
- (2) "Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk", *Helicon*, I (1938), 51-67.
- (3) *Aesthetics and Criticism* (Londres (1955) p. 289.
- (4) W. K. Wimsatt and Cleanth Brooks. *Literary Criticism* (Nueva York), 1957. p. 748.
- (5) "Eiführung in die Aesthetik Tschernyschewskijs" (1952) en *Beitrage zur Geischichte der Aesthetik* (Berlín, 1954), p. 159.
- (6) Versión inglesa, *Aesthetic* (2a. ed. Londres, 1922), p. 16.
- (7) *Ibid.*, p. 98.
- (8) *Ibid.*, p. 51.
- (9) "Breviario di Estetica" en *Nuovi Saggi di estetica* 3a. ed. Bari, (1948), p. 34.
- (10) *Variété*, 5 (30a. ed. París, 1948), 153.
- (11) *Vues* (París, 1948), p. 173.
- (12) *Ibid.*, p. 188.
- (13) *Variété*, 3 (45a. ed. París. 1949), 26.
- (14) *Vues*. p. 180.
- (15) "Propos me concernánt", en Berne Jouffroy, *Présence de Valéry* París, (1944), p. 20.
- (16) *Variété*, 5, 161.
- (17) *Tel Quel*, 2 (36a. ed. París, 1948), 76.
- (18) *Variété*, 1 (91a. ed. París, 1948), 78.
- (19) Citado en Charles Du Bos, *Journal 1921-23* (París, 1946), p. 222 (30 de enero de 1923).
- (20) Introducción a *Selected Poems de Ezra Pound*, (Londres, 1928), p. X.
- (21) *Practical Criticism* (Nueva York, 1949), p. 233.
- (22) *Education and the University* (Londres, 1943), p. 113.
- (23) Cf. *The True Voice of Feeling Studies in English Romantic Poetry* (Londres, 1953).
- (24) *Collected Essays in Literary Criticism* (Londres, 1948), 60.
- (25) *Ibid.*, p. 71.
- (26) *Counter-Statement* (2a. ed. Los Altos, Calif. 1953), p. 124.
- (27) *The Philosophy of Literary Form* (Baton Rouge, 1941), p. 1.

- (28). *The Lions and the Honeycomb*
(Nueva York, 1955), p. 268.
- (29). *Ibid.*, p. 273.
- (30). Ver *The World's Body* (Nueva York, 1938), especialmente el capítulo, "Poetry: A Note in Ontology"; y *The New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941), el capítulo, "Wanted: An Ontological Critic".
- (31). *In Defense of Reason* (Denver, 1947), p. 11.
- (32). *Ibid.*
- (33). *The Well Wrought Urn*
(Nueva York, 1947), p. 191.
- (34). *Feeling and Form*
(Nueva York, 1953), p. 40.
- (35). Hamburgo, 1949, p. 13.
- (36). Ver *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie* (Halle, 1941), y "Morphologische Poetik" en *Helicon*, 5 (1943); y *Oppel, Morphologie der Literaturwissenschaft* (Maguncia, 1947).
- (37). *La Haya*, 1955.
- (38). *Loc. cit.*, p. 160.
- (39). *Loc. cit.* p. 159.
- (40). *Novyeshaya russkaya poeziya*
(Praga, 1921), p. 16-17.
(Traducción de Carmen Galindo).

LA SEMANTICA

Por: Manfred Bierwisch

Tomado de: LYONS, John, Ed. *New Horizons in Linguistics*.
Penguin Books, Middlessex, 1970.

Traducción de: Luis Angel Baena y Daniel Rangel.

Como se dijo en la introducción, ha habido una renovación notable del interés en la teoría semántica entre los lingüistas en los últimos años. Una de las razones importantes para que esto sea así es el desarrollo de la gramática generativa, que hace énfasis sobre la distinción entre: "estructura profunda" y "estructura superficial". Gran parte del trabajo publicado por los lingüistas ha sido influenciado por el enfoque "componencial" que se le da el análisis del significado: es decir, tratar de describir la estructura del vocabulario en términos de un conjunto relativamente pequeño de elementos muy generales del contenido, (llamados "componentes", "marcadores" o "sememas") y sus varias combinaciones posibles en las diferentes lenguas. El artículo de Bierwisch cae dentro de esta categoría de semántica de orientación componencial (aunque él sí menciona un tratamiento alterno en términos de lo que Carnap llamó postulado del contenido).

Todos los semanticistas estarían de acuerdo en que, no importa que más se incluya en el estudio del significado, este debería ocuparse, por una parte, de la forma en que las palabras y las oraciones se relacionan con los objetos y los procesos que ocurren en la realidad; y, por la otra, de la manera como se relacionan entre sí en términos de nociones tales como "sinonimia", "presuposición" y "contradicción".

No todo el mundo aceptará como "plausible" la hipótesis de que toda estructura semántica podría reducirse finalmente a componentes que representan las disposiciones básicas de la estructura cognoscitiva y perceptual del organismo humano; en realidad, esto ha sido rechazado expresamente por algunos de los que colaboran en el presente volumen "Nuevos Horizontes en Lingüística".

Sin embargo, es esta una hipótesis que ha sido propuesta en varias ocasiones por los lingüistas en años recientes (principalmente, aunque de modo tentativo, por Chomsky) y que merece consideración.

Bierwisch da por sentada alguna familiaridad con el sistema de la gramática generativa de Chomsky.