

POÉTICA DE LA OBRA LITERARIA¹

JAVIER DE LORENZO

La obra literaria afina sus raíces en el Ámbito simbólico, con su racionalidad propia. La captación de la misma y la Poética que encierra han de ligarse a esa razón. Se ha pretendido esa captación desde el Ámbito conceptual con la mirada puesta en un hacer matemático o en un hacer científico conceptuales y no en sus correspondientes haceres simbólicos. Ello supone una radical ignorancia de la diferencia entre ambos Ámbitos y una credibilidad en el término 'ciencia' que aparece mitificado y desprovisto de sus caracteres propios. Desde lo conceptual las Teorías de la literatura, de la Crítica literaria, despojan a la obra literaria de su auténtico soporte, la imaginación simbólica, y se convierten en ensayos o en intentos de disciplinas con objeto de estudio que, ontológicamente, plantea el problema de su posible vaciedad, alejado de la obra literaria concreta a la que, en última instancia, tendría que remitirse.

Desde que Kant indicara que la Filosofía no debía seguir el método de la Matemática, estimando que Filosofía y Matemáticas, como actividades humanas, eran esencialmente diferentes, aun contrapuestas, se ha mantenido como tópico la escisión entre 'ciencias del espíritu' y 'ciencias de la naturaleza'. Las primeras se manifiestan expresivamente en terrenos como el estético, el artístico, el de pensamiento, con géneros como la poesía, novela, ensayo, la plástica... Las ciencias de la naturaleza, por el contrario, tratan de sólo el conocimiento objetivo; por así decir, de ellas está ausente la vida, las emociones, las angustias..., que sólo alcanzan su plena expresión y reflejo en la obra literaria, musical o artística.

Mantener esta escisión no es otra cosa que mantener un tópico que, además de tópico, es falso. Y lo es porque las ciencias de la naturaleza sólo observan, objetivamente, lo que previamente ha puesto el hombre en ellas para observar. En las ciencias de la naturaleza se han creado unos conceptos que poseen el mismo valor objetivo o subjetivo

¹ En *Estudios de Literatura en Castilla*, 16, pp. 97-109. Revista del Dto. De Literatura Española, Univ. de Vall. 1992

que los elementos que caracterizan a las ciencias del espíritu. Tanto unas como otras son creación temporal de un mismo sujeto, la especie humana y, por ello, poseen la misma raíz, las mismas finalidades: comprensión y transformación de la realidad, del cosmos. Pero de unas realidades acotadas, constituidas previamente por esa especie humana en su transformación conformadora de la naturaleza y de ella misma.

Los dos tipos de 'ciencias' reflejan la pugna en el paso de un caos a un orden, a una estructuración que viene sustentada por factores a veces trascendentes a la propia percepción individual, pero que han de permanecer inmanentes en la obra, si ésta es auténtica obra, sea literaria, artística o científica. Inmanencia a veces no percibida de modo explícito por el autor, y que jamás ha de mostrarse racionalizada porque la misma no está en contacto con experiencias objetivas, que constituyen el ropaje para la expresión del orden cósmico captado, fundamentalmente, a través del simbolismo.

Intento de captación y organización de un orden cósmico que vendrá expresado por una armonía. Armonía que sólo podrá lograrse con ayuda del símbolo y, con él, de una Matemática simbólica bien en forma de numerología, bien en forma de estructuración organizativa de lo espacial o de lo más puramente formal. Y es el deseo de captar y alcanzar la comprensión y el conocimiento de esa armonía subyacente a un orden, y no a un caos, la que fluye tanto en la obra literaria como en la científica.

En otros lugares me he referido a cómo tal impulso se manifiesta en distintos estilos en el hacer matemático conceptual. Voy a referirme aquí a la posibilidad de captar el impulso simbólico de la obra literaria -y con igual motivo, de la musical, de la artística- mediante la captación de algunos elementos numerológicos que subyacen a dicha obra, a la mítica numerológica y geométrica, como punto de partida para una posterior comprensión de los símbolos que tras esa mítica se encierran con la clara advertencia de que quedarse en el mero conocimiento conceptual de los mismos no da el auténtico contenido, la comprensión del Ámbito simbólico al cual pertenecen.

En segundo lugar, se analiza la posición de quienes pretenden que esta aproximación no es consecuente con un rigor científico que debe ser el propio de una ciencia de la semiótica o de un análisis literario. Enfoque de cientificismo que constituye una extrapolación y que no tiene presente que también él depende de una mítica acientífica

que se apoya, en el fondo, en un pretendido reduccionismo de las racionalidades propias del Ámbito simbólico a las estrictamente cognoscitivas, propias del Ámbito conceptual.

1. EL NÚMERO ESTÁ VIVO EN EL ARTE (S. Agustín)

Mítica numerológica, y no sólo del pesar y medir, en una de las facetas literarias absolutamente condicionada por ella: la poesía. Aunque no todo verso sea poesía, sino en ocasiones vehículo de información, en ocasiones de mnemotecnica -como en los tantras matemáticos y físicos hindúes, los **Sulva-sutra**, o en poemas en forma de tercetos como los de Tartaglia o de sonetos al de Ehresmann...-, gran parte de la poesía queda incluida, en su envoltura exterior al menos, en el verso y, con ello, en la métrica. Mítica que fray Luis expresaría con nitidez:

que de las palabras que todos hablan elige las que conviene, y mira el sonido de ellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide...

Aspecto exterior que condicionará como forma el contenido de la obra mediante la imposición de un ritmo -que no tiene por qué ser el puramente silábico-. Ritmo que puede estimarse como paralelo a la simetría en el espacio, simetría ahora en el eje del tiempo. Y menciono cómo Paul Valéry confesaba a F. Le Fèvre que el ritmo decasilábico de **El cementerio marino** le obsesionaba antes de que los elementos verbales del poema se hubieran precisado en su mente.

En este enfoque, nada más tentador que enlazar -para no remontarme a Horacio y Virgilio con el número 3 como base, a San Agustín y sus 22 Capítulos de **La Ciudad de Dios**-, con la **Vita Nuova** de Dante y su esoterismo numerológico y circular, presente por el primero el número 9 hasta en el nombre de Beatriz y más que en el nombre, en el nacimiento, muerte, fechas y horas de encuentro, de revelación:

pensando con más sutileza y según la infalible verdad, el tal número fue ella misma. (V.N. XXIX)

Un 9, un milagro; cuya raíz, la del milagro, es la Trinidad. Y es esta raíz del milagro, el 3, la que comportará la estructura literaria -en su disposición sintagmática- de la **Divina comedia**. Raíz del milagro que implica la necesaria existencia de la unidad -y serán las partes en que se divida la obra: uno en tres, según la escala ascendente de condenación a salvación del género humano-.

Por su lado, y en paralelo a la estructura casi algebraica numérica, el círculo - proyección de la esfera cósmica- determinará la ascensión iluminadora del alma por la ruta de la verdad: un círculo total que engloba los 9 círculos (9 en 1=10) que entornan la rosa eterna, alcanzable sólo por la iluminación que da el amor. Frente a la búsqueda de principios racionales al estilo del geómetra para resolver problemas como el de la cuadratura del círculo -problema que expresa la unidad del hombre con el cosmos, pero cuya búsqueda racional mediante principios conceptuales es estéril porque esos principios no se encontrarán mediante la razón conceptual- Dante contrapone (**Pard. XXX**) la vía intuitiva como ruta ascensional purificadora para obtener un conocimiento más perfecto aún, en cuanto al sentimiento; vía ascensional de intuición que sólo puede venir dada por el Amor. Vía sostenida por la escuela franciscana -a la que aquí se une Dante por influjo quizá de Conrado de Sajonia- y el Capítulo 33 con el que finaliza **Paraíso** y con él la **Comedia**, comienza precisamente con la oración de Buenaventura, oración que, en sus primeros versos, encierra la tesis del dogma inmaculista. Un Buenaventura que si había establecido 6 vías para la ascensión al conocimiento divino es porque 6 habían sido los días que empleó el Creador para construir el cosmos...

A su vez, la nada y el ser -términos de Leibniz-, el 0 y el 1, constituyen la base que expresa la unidad de la nada y del principio generador para dar la estructura de diez capítulos escindidos en diez narraciones. Y hablo de Bocaccio y su **Decamerón**, donde un 10 se escinde en 7 y 3, los narradores, que configuran la ejemplificación de las virtudes que han sido abandonadas por el género humano y que una a una van contando ejemplos de ese abandono, de las deshonestidades que priman en la ciudad, castigada por el dejar a un lado las virtudes, ahora narradoras. Narración graduada y simetrizada, como señalara lúcidamente V. Branca, desde la Jornada I, en la cual I-1 va a representar la imagen de Judas, hasta la última, X-10, donde se remodela la de la Virgen María. Simetrización especular que cabe precisar con las narraciones 3, 6, 7, 8 de I, ejemplos de la avaricia y avidez, frente a las 1, 2, 5 de X que lo son de generosidad y liberalidad; o las 4, 5, 10 de I de sensualidad y lujuria frente a 3, 8,9 de X que contraponen la presunción y soberbia a la humildad y dominio de sí mismo. Graduación itinerante de la Comedia humana que se expresaría en los términos

a principio horribilis et fetidus, in fine prosperus desiderabilis et gratus.

10, que es el paso a sistema decimal de otra base mítica judía y astral, 7, pero ahora como base generadora de toda expresión numerológica, reflejo de las 10 potencias o verbos por cuyo intermedio creó Dios el mundo, junto a las 22 letras del alfabeto hebreo. Década o símbolo de la vida universal, del macrocosmos que geoméricamente no es otra cosa que el decágono regular estrellado en el que se inserta la péntada como reflejo analógico o número de armonía -a pesar de su in- conmensurabilidad, o precisamente por ello, con el lado-, de amor con su correspondiente pentágono regular -pentagrama que inscribe las 7 notas- para el microcosmos, para el hombre y la vida reflejada en él, mera manifestación del principio de correspondencia que preside el Ámbito simbólico.

Nada más tentador que seguir con fray Luis, con Galileo -con su rechazo de las elipses de Kepler porque en ellas la circunferencia y el círculo perdían su lugar de privilegio-, con Copérnico que adopta el lugar central para el Sol porque la luz es la fuente de la vida, con Calderón de la Barca -en sus autos sacramentales marianos donde sostiene, a pesar de la prohibición papal, las tesis inmaculistas frente a los dominicos, básicamente maculistas, y para ello traduce y pone en verso y diálogo textos del franciscano Duns Scoto, y trata de las 3 naturalezas y de las 3 lecturas, que en Dante eran 4- para alcanzar a Paul Valery y su entusiasmo, ya no romántico como el de Novalis para quien el álgebra es la poesía, por la matemática y especialmente por el simbolismo del número áureo y la divina proporción; entusiasmo que también se manifiesta en los poemas en prosa de Pedro de Lorenzo **Tu dulce cuerpo pensado** o **Angélica**, o en el soneto de Alberti a la divina proporción; o el entusiasmo por el número 7 que se explicita en **Tirano Banderas** y antes en Nietzsche, pero rechazo del mismo en el Tribunal juzgador, de 7 miembros sentados en una mesa *curva* en el petrarquiano **Secretum** de Antonio Prieto; y la admiración por el Zohar en soneto y narraciones de Borges o en el llamado pitagorismo-platónico de la última poesía de Juan Ramón y de sus *antologías*...

Tentación como método de aprehensión simbólica de la poética de la obra literaria, parece presentarse como perteneciente a un contexto de estudio y obras pretendidamente pasados -frente al hecho de que existan autores que lo mantienen en la actualidad, como he citado-, subjetivo y no riguroso.

Cabe observar que el esoterismo numerológico, la mística del círculo, la divina proporción y el número áureo, no se imponen únicamente en la obra literaria, en su génesis y estructura, aunque sea obra literaria aparentemente pasada -si es que un concepto como éste existe-. Génesis y estructura que no es más que el reflejo de lo que en otros haceres plasma el mismo hombre. Si la divina proporción es soneto, es a la vez proporción equilibrada en el Partenón, y se descompone en 3 rectángulos áureos en unidad Áurea en el edificio de las llamadas Naciones Unidas en Nueva York; y es proporción en Leonardo, Durero, Velázquez, Zurbarán, en la arquitectura italiana de estilo franciscano o en la estructura simétrica compositiva de alguna de las obras de Cervantes -así, en **El coloquio de los perros**-.

Si en Música, la numerología pitagórica se muestra radiante en **El arte de la fuga** y, más aún, en los **Corales de Leipzig**, en los cuales 14 notas dan el primer período del coral y 41 notas la melodía completa: 14-41 que, en su simetría, no son otra cosa que los números asociados a las letras Bach y J.S. Bach respectivamente; y no puede olvidarse la incorporación del músico como miembro 14 de la Sociedad de Ciencia Musical creada por su discípulo Mizler quien, obligando a que los miembros adoptaran seudónimos, comenzó por asignarse el de Pitágoras mientras que el segundo miembro, con funciones de secretario, tomó el de Arquímedes. Y ello por no citar la estructura de grupo de los cuadrados mágicos en la obra de Mozart, el número áureo en los cuartetos de Bela Bartok...

Si es círculo, en la medicina preclínica y en la proporción humana y su circulación sanguínea -y digo Paracelso, Bruno- y su inscripción en pentágono regular -de nuevo el número áureo-, símbolo de vida la péntada, el 5, frente a la materia inerte; microcosmos que se reproduce a sí mismo y, a pesar de su finitud, encierra el infinito y la inconmensurabilidad. O, por contraposición al cierre, en pretendida estructura abierta, pero siempre de equilibrio, obra que puede ser leída, releída, en el orden lineal de los capítulos o en órdenes distintos, pero que no escapa al círculo, a la vuelta relectora, como en **La quinta soledad** (1943), **Rayuela** (1963), **Las palmeras salvajes**...

Técnica que no debe identificarse con el puntillismo literario magistralmente plasmado por Huxley o Dos Passos, pero tampoco con el barroquismo desintegrador semántico de algunas obras, posteriores al año 1965, en las cuales la linealidad queda

absolutamente rota gracias a la superposición de fragmentos y fraccionamiento de capítulos que pretenden provocar una discontinuidad radical de la narración. Discontinuidad o mosaico con hipertrofia del texto que se quiere permanezca anclado en el lenguaje en sí, en una pretendida interioridad, más que en la narración a la que se debe, y que no refleja más que una racionalización de lo que parece escaparse, nulo símbolo de la ensoñación profunda del hombre...

Si es proporción numérica, la estructura 3-4-3, que condiciona la forma de los capítulos de Boccaccio, también lo hace con los retablos góticos. Hatzfeld, comparando el *Retablo de la madre de Dios* de Jaime Serra con **Loores de nuestra Señora** de Berceo, llega a exclamar:

haciendo uso del simbolismo del humano número 4 y del divino número 3, las alas laterales del retablo contienen 4 veces 3 =12 escenas mariánicas, en tanto que Berceo extiende sobre 3 estrofas cuatro milagros de María y sobre otra serie de tres estrofas cuatro loores a María. (Ínsula, 1951: 65)

Numerología y estructura como método para la captación de las líneas de sentimiento subterráneo que afincan sus raíces en la mítica pitagórico-órfica, nunca eliminada, aunque las modas de obligada producción tecnológica pretendan otra cosa, olvidando que su propio punto de partida y su finalidad se encierran en otro Ámbito, condicionado ahora por otra base mítica, no menos mítica y dogmática que la de aquellos que pretenden ocultarse bajo la fachada de un cierto cientificismo.

Es claro que el estudio literario -en cualquiera de sus versiones- no puede quedar sólo en un plano inmanente de lectura. Entre otras cuestiones porque ya la propia elección de la obra a leer la condiciona. En particular, y lo considero hecho esencial, porque el lector -y el crítico es lector, o debe serlo- también condiciona la obra literaria en la recreación que de la misma hace. De ahí que a partir de un intento inmanente, de carácter fundamentalmente descriptivo, tenga que sobrepasar dicho intento, trascendiéndolo. El lector objetivo, sin ideas previas, abstracto, sin una concepción de su mundo y de la obra y del mundo de ésta, es una entequeia. Y de ahí que la recreación de la obra literaria se escinda en una multiplicidad y variedad de funciones lectoras; entre ellas, la de contenido.

Pero la lectura en función de sólo el contenido, de sólo el tema o la sustancia, que es la base de cierta crítica normativa al uso, amputa la obra literaria ya que la componente simbólica, en este caso, queda ausente. Y una lectura de este tipo no da razón de ser del acto

de presencia, en esa forma estética precisamente, de dicha obra. Es claro que otras visiones, otras lecturas de la obra literaria son posibles y aún deseables; la psicológica, antropológica, lingüística... Cada una constituye un indiscutible aporte complementario, siempre enriquecedor, pero no exhaustivo, porque ninguna de esas visiones completa la unidad total de la obra literaria.

Desde el contexto aquí considerado podría señalarse que el rasgo que caracteriza una obra literaria como artística, aquella que auténticamente merece tal nombre, es el de haber reflejado un trasfondo mítico simbólico y ello mediante la consecución de una armonía -que es tanto la simetría geométrica espacial como el ritmo temporal-; manifestación de un mismo trasfondo de conciencia colectiva. Y hago míos los recuerdos de Le Corbusier, que se remontaban a 1911:

La ausencia de una regla, de una ley salta a mis ojos; estoy anonadado, compruebo que trabajo en pleno caos. Heme aquí descubriendo, para mi uso, la necesidad de una intervención matemática, la necesidad de un regulador, obsesión que ocupará, desde ahora, un rincón en mi cerebro.

Líneas antes, ha escrito,

Se siente que la precisión exigible aquí como en todos los actos destinados a desencadenar una emoción de cualidad es de orden matemático. Una palabra expresa el producto: la armonía.

Y si cito a Le Corbusier es porque Iannis Xenakis, uno de sus ayudantes, uno de sus arquitectos colaboradores, construye un auditorio y, con la misma idea matematizadora armónica de esa construcción, compone música -la mal llamada estocástica- rompiendo con el serialismo -matemática contra matemática-. Mientras, otro de los compositores del nuevo grupo de revolución musical, Stockhausen, compone obra nunca acabada porque puede comenzarse su interpretación por cualquier parte, en el mismo espíritu de obra abierta pero de obligada relectura, reinterpretación en los escritores que antes mencioné, radicalmente coetáneos, aunque posiblemente desconocedores de una misma actitud. Incluso por la materia sonora con la que trabaja el músico, Stockhausen se permite dejar zona fluida para que el intérprete colabore en su relectura, en su interpretación; por lo cual dos interpretaciones, aun comenzando en la misma nota, pueden ser radicalmente diferentes.

Y si cito a Le Corbusier, con su descubrimiento de la armonía en la unidad de la obra estética, es porque un lingüista como Roman Jakobson confiesa en su **Retrospect** de

1961 que para la escuela formalista rusa, que comenzaba a conformarse en la segunda década del XX,

el mayor impulso tendente a la modificación de nuestras concepciones sobre la lengua y la lingüística partió quizá sin embargo -al menos para mí- de la turbulencia de los movimientos artísticos de principios de siglo.

Y son Picasso, Joyce, Braque, Stravinski, Le Corbusier, Xlebnikov, los citados, con frases textuales de los mismos. De entre ellas, y por la resonancia de la misma, destaco la afirmación de Braque

Yo no creo en las cosas, creo solamente en las relaciones que existen entre ellas.

Influencia de escritores, arquitectos, pintores, músicos..., en la concepción de lo que debe ser la lingüística y su método propio, que dan paso a lo que Jacobson bautizará posteriormente como *método estructural* en el I Congreso de Eslavistas, el 7 de Octubre de 1929.

Turbulencia de movimientos artísticos, generaciones de artistas que asumen, en las primeras fechas del s. XX, la concepción no sólo del cubismo en pintura sino también la de una vuelta a la divina proporción en el terreno pictórico, así como un fervor por la danza, el ritmo musical y el ballet. Generación que vuelve a aunar los elementos caracterizadores de todo el Simbolismo pitagórico-órfico manifestado en el ritmo y en la forma geométrica. No sólo en el purismo geométrico de Mondrian donde resuena el más íntimo misterio de la armonía universal, como el propio pintor declara, es armonía a la que también aspira Kandinsky y, ya lo he dicho, Le Corbusier, sino en la arquitectura con Auguste Perret en el edificio, en hormigón, de la rue Franklin de París, con cinco ejes de ventanas que se adelantan y retranquean alternativamente provocando una dislocación óptica total pero mantenida la unidad por una férrea estructura geométrica, o como logran los expresionistas Berg y Trauer con la *Jahrhunder- thalle* de Breslau, que enlazan con las fantasías cósmicas de los futuristas, fantasías que manifestará el pintor Lothar Schreyer en la frase

Me pareció como si se hubiera abierto el Cosmos y revelara el orden de las órbitas siderales y la vista sobre el Empíreo.

Visión sostenida y respaldada porque en ella se manifiesta la *revelación de la lógica*, en manifestación objetiva, donde el sujeto-objeto individual no importa sino en función de su relación estructural con los restantes sujetos-objetos y con el espacio o la multiplicidad a la que pertenecen.

2. CIENTIFICISMO Y ESTUDIOS LITERARIOS

He tratado de exponer la necesidad de una función de lectura que tenga presente los elementos de numerología simbólica para ayudar a la comprensión y develar la corriente de sentimiento pitagórico-órfico que constituye el entramado último de cualquier obra literaria, estética, que merezca tal calificativo. Un tipo de estudios que supone, evidentemente, que la poética de la obra estética se realice en un ámbito cultural, siendo tal poética motivo de recreación de lo que en la lectura comprensiva se alcance. Obra literaria como plasmación de una imaginación simbólica que el lector ha de captar, atendiendo al principio clave de correspondencia de la Burbuja simbólica, y que la Poética ha de poner en luz mediante una función de lectura también recreadora.

Es tipo de análisis que ha de soportar muy fuertes críticas apoyadas, básicamente, en el pretendido carácter subjetivo de la relectura. Crítica por la que el carácter subjetivo debe quedar ausente en un tipo de estudios que tome como modelo el rigor de la ciencia, un rigor que siempre se supone ligado a los trabajos de carácter objetivo científico. La Poética debe quedar reemplazada por la Teoría y la crítica literaria objetiva, científica.

Desde mi punto de vista, en esta pretendida inversión objetivadora no se hace otra cosa que mantener un mismo plano de subjetivismo, reemplazado ahora el factor simbólico numerológico y geométrico como llaves para penetrar en el Ámbito simbólico, por la ciencia. En aras del rigor, a la mítica simbólica que ha condicionado en gran parte la creación y estructura sintagmática de una obra estética, se la sustituye por la mítica de la estructura formal paradigmática y de la cuantificación que condiciona no ya la obra sino el estudio que de la misma se hace, condiciona lo que cabe calificar de meta-literatura. Con una observación, la de nueva circularidad o petición del mismo punto de apoyo: en algunos medios se pide la creación de 'nuevas matemáticas' en las que poder apoyarse para realizar tal crítica 'objetiva'. Es lo que Lévi-Strauss exigía en 1956 en su ensayo *Las matemáticas y las ciencias del hombre*, por ejemplo. Nueva matemática que permita dar razón de los actos humanos y, entre ellos, de la obra estética. Papel que, de momento, ha tenido la Teoría de la información en algunos ensayos -incluso en la terminología- de la Lingüística actual.

Se mantiene, aquí, un tópico: el de la científicidad, que ha de aplicarse a los Estudios literarios. Tópico que, en el fondo, ha partido del anterior y se ha reforzado por la presión de los lingüistas. He mencionado la frase de Braque citada por Jakobson. Años antes la había escrito Poincaré como característica del hacer científico, del lenguaje en el que ese hacer se plasma -por supuesto que sin el matiz de *creo*-. Incluso años antes, el contenido conceptual de la cita, estudiar no el objeto sino las relaciones entre los objetos, la estructura que dichas relaciones conllevan, había sido lanzada como programa metódico del hacer matemático -al menos desde el Programa Erlangen de 1872 formulado por Klein.

Al retomarla Jakobson, y con él los formalistas rusos -por otro lado, también la retomaría Hjelmslev y, la escuela de Copenhague-, lo hace especificando que lo que importa es el lenguaje total y no alguna de sus parcelas como el lenguaje matemático -si que el mismo no es un lenguaje propio-; son las relaciones entre los signos lingüísticos que implican un orden y una compacidad en dicho lenguaje total así como en cada uno de los códigos en que puede dividirse. Ello implica que tanto el lenguaje total como la obra literaria constituyen sistemas cerrados que pueden explicarse en función de una multiplicidad o sistema al cual pertenecen y que es la que posee una estructura subyacente, estructura que la crítica, la lingüística, debe develar. Y es este develamiento la clave del estudio literario y lo que permite, incluso, 'comprender' la obra literaria hasta en su génesis. Bien entendido que, aquí, se ha producido una inversión epistemológica radical en la cual la obra literaria, como objeto individual, no importa sino el sistema al que la misma pertenece. Es a lo que hace referencia la cita de Braque.

Ello obliga a que el mito de lo simbólico numerológico tenga que ser trasplantado y, ahora, para querer ser riguroso, para mostrarse a la altura del tiempo, se racionaliza y obliga a encontrar una estructura preexistente incluso allí donde no se encuentra. Hay que utilizar el lenguaje formal propio del manejo de los sistemas o multiplicidades y no de los objetos individuales, manejar notaciones sígnicas -que, con cierto abuso de lenguaje, se califican de notaciones algebraicas- y sus transformaciones, o métodos como los estáticos, pero en pequeña dosis, porque todas estas notas dan un barniz de profundidad, objetividad, rigor, allí donde a veces no es más que barniz que oculta el defecto de la pincelada mal aplicada, del color mal empastado sobre el lienzo.

Implica, a veces, el desconocimiento de lo que la inversión epistemológica apuntada ha supuesto para la propia concepción del hacer científico y de lo que calificar de rigor en él.

En el fondo, para evitar la acusación -¿por qué temida acusación?- de subjetivismo se quiere penetrar en el seguro camino de la ciencia. Entrada que supone una inversión, al estilo de la realizada por Galileo: supone crear, por un lado, el objeto de estudio -en el caso de Galileo, a partir del objeto para trascenderlo; desde el hacer de fines del XIX, a partir del sistema o multiplicidad infinito, pero en ambos casos para transformarlo mediante una actuación sobre el mismo-, y por otro lado, un método propio desde el cual tenga sentido dicha actuación transformadora sobre el objeto. Creación de marco delimitador de estudio y de método para manejar los objetos encuadrados en el mismo. Sin embargo, la obra literaria es algo que está ahí, ya creada, y ninguna teoría o estudio literario que la trascienda puede reaccionar sobre ella y lograr su transformación en nueva obra, salvo en un aspecto que también lo trasciende y que se encuentra en alguna de las funciones de su lectura.

Bien es verdad que a algún tipo de estudio literario las últimas afirmaciones no le afectan porque sus creadores han sido conscientes del plano en el que la inversión epistemológica los ha colocado. Así, los intentos de crear una Poética estructural en la línea de Barthes o, fundamentalmente, en la emprendida por Todorov. El objeto de esta nueva ciencia se constituye como una entidad abstracta, la *literaturidad*:

esta ciencia ya no se preocupa por la literatura real, sino por la literatura posible como afirma Todorov en su **Poética**. De aquí que las unidades abstractas o estructuras que se manejan en tal poética se sitúen no en obra particular alguna sino en el discurso literario.

El carácter de científicidad no viene dado por sólo el método creador del objeto como parece sostener Todorov -se plantearían problemas ontológicos acerca de la existencia de lo definido...- sino también por los principios regulativos que den paso a la teoría en los que han de aparecer rasgos como los de normatividad y predicibilidad, además de los pertinentes a la generalidad, que son los que evitan encerrarse en el mero ensayo sobre un objeto vacío. Notas que permitan explicar la reactuación sobre la naturaleza, sobre el objeto o la multiplicidad, transformándolo y no sólo describiendo lo que

en mera utopía calificar de estado puro, mera abstracción de una obra literaria real que, aunque se pretenda ignorar en su plano de concreción individualizadora, se mantiene siempre presente independiente a la declaración pro- gramática, objetiva y científica, del nuevo método de la nueva ciencia de los estudios literarios de lo posible. De hecho Todorov reconocerá esta presencia cuando escriba en su **Gramática del Decamerón**

No hemos intentado aplicar una teoría preexistente a un corpus particular, el análisis de los cuentos por separado nos ha llevado a la construcción de un modelo, considerado aquí como preexistente.

Son los cuentos en su individualidad concreta, tomados por separado, los que llevan a un nuevo enfoque metodológico y, con él, a la construcción de un modelo que se convierte, en inversión conceptual, en una estructura preexistente. Modelo como objeto ahora en sí, situado en un posible mundo de formas eidéticas platónicas, modelo de formas puras que, de alguna manera, se reveló a Bocaccio para su realización particular.

Esta metodología, por otro lado, y el modelo que con- lleva, parece difícilmente aplicable a otros tipos narrativos que no sean los cuentos de **Decamerón** -teniendo presente que tampoco se aplica a esa obra tomada como unidad, como signo total, sino a sus partes, con lo cual se desgaja una unidad de obra en beneficio de un puntillismo parcial de objeto y no de las relaciones estructurales que los mismos presenten, y que era el objetivo en el nuevo modo de considerar la crítica literaria- y este hecho lo manifiesta con honestidad, hay que reconocerlo, el propio Todorov. Difícil ejercicio de objetivismo generalizador científico-estructural, válido para constituirse como una rama más de la ciencia...

La inversión galileana, lo que se puede calificar como núcleo esencial de que lo calificar 'ciencia', elimina la observación por la observación y el experimento sin idea previa, la acumulación de datos por la mera acumulación de da- tos. Son unos conceptos-nucleares los que constituyen el marco de cada dominio científico, marco que es el que determina la práctica, lo que hay que observar, experimentar e interpretar en el experimento, así como lo que calificar como rigor, siempre en el interior del marco ya constituido.

Es una inversión, la científica respecto a la Simbólica, que no puede llevar a posiciones como las pretendidas por algunos Teóricos de la literaturidad. Hay que indicar que son mitos las ideas de objetividad absoluta frente a la subjetividad del creador de

teorías o conceptos; que constituye un dogmatismo la pretensión de universalidad absoluta tanto en su alcance, siempre limitado por el marco en el que cobra sentido, como en el absolutismo de unas teorías que pueden ser falsables y posibilitan retoques, cambios, incluso su eliminación en beneficio de otras teorías más comprensivas. Mitos de científicidad y reduccionismos en cuanto a la pretensión del conocimiento conceptual como único posible, como única manifestación de la racionalidad humana, procedente de un positivismo acrítico hoy superado, al menos en los terrenos de la investigación del hacer científico.

El deseo de científicidad, desde el terreno lingüístico, se ha visto reforzado por la inversión que, en lugar común de atribución, ha logrado Chomsky -aunque desde el enlace con la Matemática no habría que olvidar muchos precedentes, como el de Bar-Hillel-. En lugar de partir de una mera descripción de reglas, casos y rasgos de cada lengua, y de excepciones a los mismos, se afirma la existencia de una gramática formal o sistema recursivo como base general, universal. Es el punto de partida teórico que, ante algunas insuficiencias, se retoca y amplía a varias gramáticas estableciendo sus relaciones de inclusión correspondientes. Finalmente se ha debido modificar sustancialmente el punto de partida para poder abarcar lo semántico, abandonado al principio en función de la computabilidad.

A pesar de sus imprescindibles transformaciones, la teoría chomskiana constituye una de las bases teóricas que determinan lo que debe ser observado, qué reglas de transformación han de buscarse en cada lengua, cómo enlazan entre sí... La componente descriptiva viene después de la constitución del marco previo -no de una ideología más o menos difusa de estructuralismo- y, por supuesto, va marcando aquellos puntos que deben ser modificados en las teorías que pueden constituirse en dicho marco. Modificaciones, tan importantes como, por ejemplo, la no existencia de estructura profunda, aunque, y no hay circularidad sino movimiento helicoidal, los ejemplos y casos particulares que se debaten en la discusión de esta noción han de ser interpretados a la luz del marco y, en él, de cada teoría previa que cada investigador sostenga.

Ahora bien, la base teórica no puede ser absoluta. *La* ciencia, en abstracto, no existe. Existen ciencias que se apoyan en otras y que sólo manifiestan una parcela de un posible

conocimiento total, siempre en reorganización, con abandono y creación mediante la aparición de rupturas epistemológicas en el interior de cada uno de los marcos constitutivos de cada una de las ciencias. Aquí interviene, nuevamente, uno de los mitos asociados con la Matemática: el que constituye la base, no sólo en cuanto a sus métodos, sino en cuanto a sus contenidos y sus propios mitos, de estas inversiones científicas. Lo fue, en cuanto Matemática simbólica, para los artistas del Renacimiento y para Galileo en cuanto al plano del conocimiento intensivo; en cuanto a su contenido cuantitativo y a sus procesos de coordenadas y proyecciones y secciones; en su método hipotético-deductivo, con falsabilidad posterior no de las hipótesis sino de alguna de sus con-secuencias...

Lo fue para la Física clásica y para la relativista en cuanto a su independencia no sólo de la naturaleza, de la realidad -manifestada a través de la geometría, de la teoría de números y de la de conjuntos-; en cuanto a su contenido -análisis tensorial y matricial, espacios funcionales complejos de Hilbert-; en cuanto a sus métodos no observacionales directos sino básicamente conceptuales. Lo ha sido para Chomsky en cuanto a la creatividad infinita y el innatismo del mecanismo inductivo o recursivo -creatividad ya defendida por Poincaré y Dedekind precisamente en la inducción completa-; en cuanto al contenido de los sistemas formales elaborados por los matemáticos desde los entornos de 1904 y de las funciones recursivas y la computabilidad desde los entornos de 1930; en cuanto al método, por su carácter teórico como punto de partida y no el observacional 'puro'...

Condiciones que, por supuesto, invalidan cualquier pretensión de absolutismo científico, de rigor alcanzado de una vez para siempre, de objetivismo universal como notas que caracterizaran al hacer 'científico' frente a otros saberes. Y si se ha criticado a Chomsky la pretensión de una teoría estrictamente sintáctica del lenguaje, es crítica consecuente con los primeros intentos explicativos, no para los siguientes. La introducción de las reglas transformacionales y de contexto permite superar estas críticas, aunque no las dudas de que pueda ser teoría con suficiente poder explicativo, comprensiva de todo lenguaje. En cualquier caso, constituye un modelo básico para la posibilidad de estas discusiones.

Desde el terreno estrictamente matemático apunto una crítica dirigida precisamente a la potencia explicativa de todo el fenómeno lingüístico. Desde 1930 se sabe que cualquier

sistema formal suficientemente amplio es incompleto e indecidible; incluso de la propia Teoría de conjuntos formalizada en la Lógica de primer orden sabemos que no podemos saber si es o no consistente, si es o no contradictoria -lo cual incide, nuevamente, en el mito del rigor y exactitud *ad eternum* del hacer matemático, así como en el mito de la base sólida sobre la que fundar las restantes disciplinas científicas-. La gramática formal generativa C_0 de Chomsky -la llamada *phrase-structure grammar*-, que no es más que un caso particular de los sistemas semi-Thue, es el correlato, en términos de recursividad, de una máquina-Turing. Y la máquina-Turing universal encierra el problema de parada, es indecidible. Lo que quiere decir que no se puede dar cuenta de algunas de las fórmulas bien formadas que en la misma se elaboren. En otras palabras, la lingüística formal es impotente para dar cuenta de todo el lenguaje que pretende describir. Necesita acotar -de ahí la aparición de gramáticas de distintos niveles, todas ellas contenidas en C_0 , como las C_1 , C_2 , C_3 o *context-sensitive grammar*, *context-free gr.*, *regular gr.* respectivamente- y, aun en este caso, tampoco puede dar cuenta del fenómeno que acota, el inductivo o recurrente.

No por ello pierde, quede claro, su valor de teoría. Señalo este hecho para indicar la imposibilidad de un absolutismo de gramaticalidad científica y, con mayor motivo, de estudios literarios. Dogmatismo difuso del formalismo positivista que en el terreno del hacer matemático se encuentra superado, al menos desde 1930, hasta en la corriente más formalizadora, la semi-hilbertiana que ha de aceptar, junto a los constructivistas, el papel de la intuición.

He pretendido indicar que si cabe tachar de subjetivismo no objetivo o riguroso el enfoque de una poética simbólica -por el desconocimiento de que el Ámbito simbólico en el que se mueve posee su razón propia, diferente, ciertamente, a la conceptual, pero no por ello con menos rigor de estructuración- también gozaría del mismo carácter de subjetivismo el pretender develar una estructura formal -no ya en línea sintagmática sino en su composición paradigmática- como constituyente esencial y única, primaria, de la literaturidad y, como consecuencia, de las obras que caigan bajo su dominio, bajo el dominio ahora del discurso. Pretendo señalar que es dogmatismo acrítico que confunde lo que calificar 'ciencia' y toma por ese término lo que no le corresponde; con ello se convierte en posición de dogmatismo extremado, acrítico aunque en otros terrenos -como

en el de la crítica de la obra de arte plástico- ya se pretendiera hace años. Quizá se oculte el deseo de obtener una 'plantilla' metódica de validez universal, aplicable a toda obra literaria como si en cada caso pudiera tratarse de un molde uniforme. Plantilla o 'método científico' que permitiría suprimir, en tantos casos, la vaciedad del crítico lector, oculta esa vaciedad mediante un verbalismo científico-estructuralista, de gran profundidad conceptualizadora, en paralelo a la gran profundidad de los que utilizan otra plantilla, la sociopolítica...

El mito simbólico ha de contribuir -y quizá en las obras que merecen el calificativo de literarias lo hace por modo principal- a configurar, a caracterizar la obra literaria. Pero es claro que no sólo el mito matemático simbólico convertido en símbolo. El hacer matemático simbólico puede quedar como puerta, como expresión de un elemento simbólico más profundo al que en su manifestación oculta. Símbolo profundo que permite la traducción de una obra de unos a otros idiomas y su mantenimiento en eje diacrónico, por encima de sus virtualidades lexicales y morfológicas, más allá de la envoltura material expresiva. Es el auténtico símbolo que se manifiesta en el hecho de que las obras literarias, en cuanto al contenido, posean una cierta semejanza, 'digan' lo mismo, porque la sustancia de la imaginación profunda puede tener una misma fuente. Con el matiz de que en la obra literaria el símbolo se enlace, a través del mito, más que con preocupaciones religiosas, con las de carácter moral y estético mediante una desacralización del mito religioso, permaneciendo en un contexto emocional.

Hay que precisar que los mitos a los que aquí se haría referencia poco tienen en común con la tendencia actual a retomar elementos racionalizados de los mismos que den viso o nota de modernidad, sin la integración imaginativa que debería sustentarlos. Integración que supuso, por ejemplo, la vuelta cultural en artistas y pensadores del Renacimiento, transformadores en su actitud vital de una cultura que aparentemente era pasada pero que quedó transformada en una visión nueva de la realidad circundante y, con ello, permitió la transformación renovadora de la misma. Integración transformadora y no mera moda, más o menos abocada al consumismo de una sociedad productiva en el Ámbito tecnológico actual, de ocultismos superficialmente tratados. Integración que supondría, por supuesto, que tanto el escritor como el artista, como principalmente el autor de estudios

literarios, sea, en cierta medida, un humanista-científico, conocedor de la cultura a la que pertenece como de las proporciones y *mathesis* mágica y de las razones y técnicas en que se plasma el *Ámbito* simbólico.

Implicaría, simultáneamente, y para el amante de los estudios literarios, la anulación de elevar a dogma un método único para su trabajo. En cualquier caso el mito sustentado en la obra literaria, desacralizado, 'humanizado', va más allá, escapa al método científico porque pertenece a un *Ámbito* cuya racionalidad no es la conceptual, razón conceptual donde se incardina, precisamente, la ciencia y, por analogía, pretende subterfugar la objetividad de los estudios literarios científicos, de la literaridad, de la Teoría crítica literaria... Razón simbólica, no conceptual, que va más allá de algunas escuelas de tipo estructuralista enlazando más bien con otros intentos como los exploratorios y clasificatorios emprendidos entre otros por G. Durand y los encuadrados en **Circé**, tan sugerentes en cuanto a las componentes estructurales antropológicas de lo imaginario...

La Teoría crítica literaria 'científica' se me presenta, desde estas consideraciones, en el interior del *Ámbito* conceptual y, desde él, como una perspectiva más para el ensayo acerca de la obra literaria, para hacer obra acerca de la obra. Con el riesgo, más agudo que desde el intento de captación desde lo más cercano a lo Simbólico, de perder la lectura, de hacer peor ensayo por su afán de cientificismo, más apto quizá para la confección de estudios de tipo semi-administrativo -tesinas, tesis- que para un auténtico estudio de poética literaria. Estudio éste apoyado en la captación del principio clave de correspondencia y sus derivados.

Desde lo conceptual, convertido el estudio literario normativo en objetivo central, parece quedar en segundo plano el papel de la lectura de la obra literaria que es la que le da motivo y origen, aunque se enmascare este hecho con un aparente culto a la misma. Como ya apuntara Philippe Sollers,

La literatura es de entrada una práctica. La concepción metafísica del mundo tenderá cada vez más a creer y hacer creer que el 'comentario' sobre la literatura 'reemplaza' a la literatura...

Comentario que, por supuesto, no es el de la reseña o crítica periodística, siempre tan condicionada por factores como el de la amistad crítico-autor, relación crítico-editor o pertenencia del crítico -autollamado independiente- a grupo o tendencia partidista que

condiciona sus líneas de alabanza o silencio, en una aceptación de reseña normativa y no de crítica, en un plano más bien valorativo-veritativo: verdadero-bueno, falso-malo, perteneciente al grupo-bueno, no perteneciente-malo. Aspecto de reseña para el cual sí valdría un estudio de tipo sociológico y aún clínico.