

Poética de la obra literaria

JAVIER DE LORENZO

Desde que Kant indicara que la Filosofía no podía seguir el ejemplo de la Matemática, estimando que ambas actividades humanas eran esencialmente diferentes, se ha mantenido como tópico la escisión entre «ciencias del espíritu» y «ciencias de la naturaleza». Las primeras se reflejan 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 lo que previamente el hombre ha puesto en ellas para observar; las ciencias de la naturaleza han creado sus conceptos que poseen el mismo valor objetivo o subjetivo que los elementos que caracterizan a las ciencias llamadas del espíritu. Tanto unas como otras son creación de un mismo elemento, la especie humana y, por ello, poseen tanto la misma raíz como las mismas finalidades: comprensión y transformación de la realidad, del cosmos. Ambas reflejan la aceptación del paso de un caos a un orden, a una estructuración que viene sustentada por factores a veces trascendentes a la propia percepción individual, pero han de permanecer inmanentes en la obra, si ésta es auténtica obra literaria, artística, 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 mero 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 la Matemática bien en forma de numerología, bien en forma de estructuración. Y es el deseo de captar y de lograr alcanzar el conocimiento de esa

armonía subyacente a un cosmos y no a un caos, el 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. 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 los 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 esta mítica se encierran. En segundo lugar, se analiza la posición de quienes pretenden que esta aproximación no es consecuente con un rigor científico que debe ser propio de una ciencia de la semiótica o de un análisis literario. Enfoque de científicismo que constituye una extrapolación y que no tiene presente que también él depende de una mítica acientífica que pretende un reduccionismo de las racionalidades propias del mundo simbólico a las racionalidades estrictamente cognoscitivas.

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 mnemotecnia –como en los tantras matemáticos y físicos hindúes, los *Sulva-sutra*, o en poemas al estilo de los de matemáticos como los de Tartaglia o Ehresmann...–, la poesía queda incluida, en su envoltura exterior al menos, en el verso y, por tanto, 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 el paralelo a la simetría en el espacio, simetría ahora en el 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 remontarse 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 el 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 di-

vida la obra: uno en tres, según la escala ascendente de condenación a salvación del género humano—.

Por un 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. Y ello porque 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 racionales es estéril, porque esos principios no se encontrarán mediante dicha razón—, 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 el *Paraíso* y con él la *Comedia*, comienza, precisamente, con la oración de Buenaventura, oración que, en sus primeros versos, encierra toda la tesis del dogma inmaculista. Un Buenaventura que si establece 6 vías para la ascensión es porque fueron 6 los días que el Creador empleó para construir el universo...

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 Boccaccio 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 abandono de tales virtudes, ahora narradoras. Narración graduada y simetrizada, como señalara lúcida mente V. Branca, desde la Jornada I, en la cual la I-1 va a representar la imagen de Judas, hasta la última, la X-10, en quien va a remodelarse la de la Virgen María. Simetrización especular que cabe precisar con las narraciones 3, 6, 7, 8 de I, ejemplos de la avaricia y aidez, frente a las 1, 2, 5 de X que lo son de generosidad y liberalidad; o la 4, 5, 10 de I como de sensualidad y lujuria frente a 4, 5, 6, 7 de X, de castidad y victoria de los sentidos; o de la 5, 8, 9 de I frente a 3, 8, 9 de X que contraponen la presentación y soberbia a la humanidad y dominio de sí mismo. Graduación itinerante de la Comedia humana que se expresa 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, el 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 geométricamente no es otra cosa que el decágono regular estrellado en el que se inserta la péntada como reflejo analógico o número de armonía, 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.

Nada más tentador que seguir con Fray Luis de León, con Galileo –en su obra *Diálogos acerca de dos ciencias nuevas*–, con un rechazo de las teorías de Kepler, porque en ellas la circunferencia y el círculo perdían su lugar de privilegio frente a la elipse–, con Copérnico que adopta el lugar central para el Sol porque es la luz, la fuente de vida, con Calderón de la Barca –en sus autos sacramentales marianos, donde sostiene las tesis inmaculistas frente a los dominicos, básicamente maculistas, y para ello traduce y pone en verso y diálogo al franciscano Duns Scoto, y trata de las 3 naturalezas y de las 3 lecturas, que en Dante eran 4...– para alcanzar a Paul Valéry 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* y *Angélica*, o en el soneto de Alberti a la Divina proporción; o el entusiasmo por el número 7 que se explicita en *Tirano Banderas* de Valle Inclán y en Nietzsche, pero rechazo del mismo en el Tribunal juzgador, de 7 miembros sentados en mesa «curva» en el petrarquiano *Secretum* de Antonio Prieto; y la admiración por el Zohar en las narraciones de Borges o en el llamado pitagorismo-platónico de la última poesía de Juan Ramón y de sus «antologías»...

Tentación como métodos de aprehensión simbólica de la poética de la obra literaria, la misma parece presentarse como perteneciente a un contexto de obra pretendidamente pasado –frente al hecho de que existan autores que lo mantienen en la actualidad, como he citado–, subjetivo y no riguroso. Sin embargo, cabe observar que ese esoterismo numerológico, esa mística del círculo, de divina proporción y número áureo, no se imponen únicamente en la obra literaria, en su génesis y estructura, aunque sea de una obra literaria aparentemente pasada. Génesis y estructura que no es más que reflejo de lo que en otros haceres del hombre se plasma. Si la divina proporción es soneto, es a la vez proporción equilibrada en el Partenón, y se descompone en 3 rectángulos áureos en unidad en el edificio de las llamadas Naciones Unidas en N.Y.; y es proporción en Leonardo, en Dürero; en Velázquez, en 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 que constituyen Bach y J. B. Bach respectivamente; y no puede olvidarse la incorporación del músico como miembro 14 de la Sociedad de Ciencia Musical creada por su discípulo Mizler que, obligando a que los miembros adoptaran seudónimos, comenzó por adoptar el de Pitágoras mientras que el segundo miembro, con funciones de secretario, adoptó 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 Bruno— y su inscripción en pentágono regular, nuevamente el número áureo, símbolo de la 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 incommensurabilidad. 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 las novelas contemporáneas, *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 literarias actuales, 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 de texto que permanece anclado en el lenguaje en sí, en su interioridad más que en la narración a la que se deben, y que no reflejan más que una racionalización de lo que se les escapa, 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 de pintura. Hatzfeld, comparando el *Retablo de la Madre de Dios* de Jaime Serra con *Loores de nuestra Señora* de Berceo llega a afirmar: «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» (*Insula* 65, 1951).

Numerología y estructura como método para la captación de las líneas de sentimiento subterráneo que afinan sus raíces en la mítica pitagórico-órfica, nunca eliminada, aunque las modas de obligada producción colectivizadora masiva pretendan otra cosa, olvidando que su propio punto de partida y su finalidad encierran otra mística, no menos mística y dogmática que aquella que pretenden ocultar en 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 es un 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, abstracto, sin ideas previas, sin una concepción de su mundo y de la obra y del mundo de ésta, es una entelequia. 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 la crítica literaria normativa hoy 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 el acto de presencia, en esa forma estética, precisamente, de dicha obra. Es claro que otras visiones, que otras lecturas de la obra literaria son posibles y aún deseables; así 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 de estudio literario aquí considerado podría señalarse que el rasgo que caracteriza la obra literaria como la artística que auténticamente merece tal nombre es el de haber reflejado un mismo trasfondo mítico y ello mediante la consecución de una armonía, que es tanto la simetría geométrica como el ritmo temporal; manifestación de un mismo trasfondo de conciencia colectiva. Y sólo me remonto a 1911 en los recuerdos de Le Corbusier: «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 uno de sus ayudantes, uno de sus arquitectos colaboradores, Iannis Xenakis, construye un auditorio y, con la misma idea matematizadora armónica de esa construcción, pasa a componer música –la mal llamada estocástica– rompiendo con el serialismo –matemática contra matemática– mientras que otro de los compositores del nuevo grupo de revolución musical contemporánea, 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 lectora de los escritores que antes mencioné, radicalmente coetáneos y posiblemente desconocedores de que su actitud es la misma que la de los músicos; incluso, por la materia sonora con la que se trabaja, Stockhausen se permite dejar zona fluida para que el intérprete colabore en «su» relectura, en su interpretación de la obra, por lo que dos interpretaciones, aun comenzando en la misma zona, 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 siglo 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 del siglo XX». 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 en

la concepción de lo que debe ser la lingüística y su método propio, de escritores, músicos, pintores, arquitectos..., 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 asume, en las primeras fechas del siglo XX, la concepción no sólo del cubismo en pintura, sino también la de una vuelta a la proporción áurea en el terreno pictórico, así como un fervor destacado 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. Y no sólo en el purismo geométrico de Mondrian en el que resuena el más íntimo misterio de la armonía universal, como el propio pintor declara –armonía a la que también aspira Kandinsky, y, ya he dicho, Le Corbusier–, sino en la arquitectura, como consigue Auguste Perret en el edificio, en hormigón, en la rue Franklin de París con cinco ejes de ventanas que se adelantan y retranquean alternativamente provocando una dislocación óptica total pero mantenida por una férrea estructura geométrica, o como logran los expresionistas Max Berg y Trauer con la *Jahrhunderthalle* de Breslau, que enlazan con las fantasías cósmicas de los futuristas, fantasía que plasmará 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 lo que se manifiesta es la «revelación de la lógica», en manifestación objetiva, donde el objeto individual no importa sino en función de su relación estructural con los restantes objetos y con el espacio que los entorna.

2. CIENTIFICISMO Y ESTUDIOS LITERARIOS

He tratado de exponer la necesidad de una función de lectura que tenga presente los elementos de numerología para ayudar a desvelar la corriente de sentimiento pitagórico-órfico que constituye el entramado último de cualquier obra literaria o estética que merezca tal calificativo. Este tipo de estudios 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 se alcance. Obra literaria como plasmación de una imaginación que el lector ha de recrear y que la poética ha de poner en luz mediante una función de lectura también recreadora.

Este tipo de análisis literario ha tenido muy fuertes críticas, apoyadas, básicamente, en el carácter subjetivo de la relectura. Carácter subjetivo que debe quedar ausente en un tipo de estudio que tome como modelo el rigor de la ciencia, rigor que siempre se supone ligado a los estudios de carácter científico. La poética debe quedar reemplazada por la Teoría y la crítica literaria objetiva, pretendidamente científica. Ahora bien, desde mi punto de vista, en esta pretendida inversión objetivadora no se hace otra cosa que mantener el mismo plano de

subjetivismo pitagórico, reemplazado ahora el factor numerológico como llave para penetrar en el arcano simbólico, por «la ciencia». En aras del rigor, a la mítica pitagórica simbolizada por el número y la imagen geométrica que han 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 «metaliteratura». Y, nueva circularidad, en algunos medios se pide la creación de «nuevas matemáticas» en las cuales poder apoyarse para realizar tal crítica. Es lo que Lévi-Strauss exige en 1956 en su ensayo «Las matemáticas y las ciencias del hombre», por ejemplo. Una nueva matemática que permita dar razón de los actos humanos y, entre ellos, de la obra literaria. Es el papel que, de momento, la teoría de la información ha tenido en algunos ensayos –incluso en la terminología– de la Lingüística actual.

Ha surgido, aquí, un nuevo mito: el de la científicidad objetiva de los Estudios literarios. Mito 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. Ya muchos años antes la había pronunciado Poincaré como característica del hacer científico, del lenguaje en el que ese hacer se plasma –por supuesto que sin un término como el de «creo»–. Incluso antes de Poincaré, el contenido de la misma, 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–. Pero al retomarla Jakobson y con él los formalistas rusos –por otro lado también la tomará Hjelmslev y, con él 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; son las relaciones entre los signos lingüísticos que implican un orden y una compactidad en dicho lenguaje total así como en cada uno de los códigos en que puede subdividirse. Ello implica la idea de que tanto el lenguaje total como la obra literaria constituyen sistemas cerrados que pueden explicarse en función de la 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.

El mito de la «numerología» se ha trasplantado y, ahora, para querer ser riguroso, para mostrarse a la altura del tiempo, se racionaliza y obliga a encontrar estructura allí donde no se encuentra; hay que utilizar el lenguaje formal o manejar notaciones simbólicas –que con abuso de lenguaje se califican de notaciones algebraicas– y sus transformaciones, o métodos como los estadísticos, pero en pequeña dosis, porque todas estas notas dan un barniz de profundidad, objetividad, rigor, aún 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.

En el fondo, para evitar la acusación –¿por qué temida acusación?– de subjetivismo se quiere penetrar en el seguro camino de la ciencia. Pero esta entrada supone una inversión, al modo de la realizada por Galileo: supone crear, por un lado, el objeto de estudio –bien que a partir del objeto físico, pero trascendido

para luego poder actuar sobre él, transformándolo—, y por otro lado, un método propio desde el cual tenga sentido dicho objeto. 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, en el de alguna de las funciones de su lectura.

Bien es verdad que a algún tipo de estudio literario estas afirmaciones no le afectan; así, a los intentos de crear una Poética estructural en la línea de Barthes o, fundamentalmente, en la emprendida por Todorov. Y ello porque el objeto de esta «nueva» ciencia se constituye como una entidad abstracta, la *literaturidad*; en otras palabras, «esta ciencia ya no se preocupa por la literatura real, sino por la literatura posible» como afirma Todorov en su ensayo *Poética*. De aquí que las unidades abstractas o estructuras que se manejan en la poética se sitúan no en obra particular alguna, sino en el discurso literario.

Ahora bien, el carácter de científicidad no viene dado por sólo el método creador del objeto como parece sostener Todorov; también, y básicamente, por el método que dé paso a una teoría en la que han de aparecer rasgos como los de normatividad y predicibilidad, además de los pertinentes de generalidad, que son los que evitan encerrarse en el mero ensayo. Son notas que permiten explicar la reactuación sobre la naturaleza, sobre el objeto, transformándola y no sólo describiendo lo que debería ser su «estado puro», mera abstracción obtenida, precisamente, de dicho objeto, de la obra literaria real que, aunque se pretenda ignorar, sí se mantiene en un segundo plano, al menos en la declaración programática, objetiva y científica del nuevo método de la nueva ciencia de los estudios literarios de lo posible. Y, de hecho, es lo que el mismo Todorov reconocerá 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 *por separado* los que conducen a una nueva metodología y objeto de estudio, pero estimando que el modelo era preexistente, situado en un mundo de Formas puras, algo platónica quizá, modelo que se reveló a Boccaccio para su plasmación particular.

Por otro lado esta metodología y el modelo que conlleva parece difícilmente aplicable a otros tipos narrativos que no sean los cuentos del *Decamerón* —teniendo presente que tampoco se aplica a la obra de Boccaccio *El Decamerón* tomada en su unidad, como signo total, sino sólo a sus cuentos con lo que, en realidad, se desgaja la unidad de la obra en beneficio de su puntillismo parcial, del objeto y no de la relación estructural de ese objeto, ahora el cuento, con los demás—, y este hecho lo manifiesta con honestidad el propio Todorov. Difícil ejercicio de objetivismo generalizador científico-estructural, válido para constituirse como «ciencia»...

La inversión galileana elimina la observación por la observación y el experimento, la acumulación de datos por la acumulación de datos, siendo la teoría previa la que determina la práctica, lo que hay que observar. Es una inversión, la

científica, que apunta a indicar que son mitos las ideas de objetividad absoluta frente a la subjetividad del creador de teorías o de concepciones, que constituye un dogmatismo la pretensión de universalidad absoluta, absolutismo en la teoría que se esté manejando, dado que la misma, en aquellas proposiciones que pueden ser falsables, permite retoques, cambios, eliminación incluso en beneficio de otra teoría más comprensiva. Mitos de cientificidad y de total conocimiento racional como único deseable, procedente de un cierto positivismo acrítico hoy un tanto superado en algunos campos de investigación, ahora sí, científicos.

El deseo de cientificidad, desde el terreno lingüístico, se ha visto reforzado por la inversión que, 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 relativas. Finalmente, se debe modificar sustancialmente el punto de partida para poder abarcar lo semántico, abandonado al principio. A pesar de sus imprescindibles transformaciones, la teoría chomskiana constituye la base teórica que determina lo que debe ser observado, qué reglas de transformación deben buscarse en cada lengua, cómo enlazan entre sí... La componente descriptiva viene después de una teoría previa –no de una ideología más o menos difusa de estructuralismo– y por supuesto va marcando aquellos puntos que deben ser modificados en tal teoría. Algunos tan importantes, por ejemplo, como la propia no existencia de la noción de estructura profunda; aunque, y no hay circularidad sino movimiento helicoidal, los ejemplos y casos particulares que se debaten para la discusión de esta noción deban ser interpretados a la luz de la teoría previa que cada investigador sostiene.

Ahora bien, la base teórica no puede ser absoluta. «La» ciencia, en abstracto, no existe. Existen ciencias que se apoyan en otras previamente existentes y que sólo manifiestan una parcela de un posible conocimiento total, siempre en permanente reorganización, con abandono y creación mediante aparición de rupturas epistemológicas en el interior 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 a sus propios mitos, de estas pretendidas «revoluciones» o inversiones científicas. Lo fue para los artistas del Renacimiento y para Galileo en cuanto al mito del conocimiento intensivo; en cuanto a su contenido cuantitativo y a sus procesos de coordenadas y proyecciones y secciones; en cuanto a su método hipotético-deductivo, con falsabilidad posterior no de las hipótesis sino de algunas consecuencias. Lo fue para la Física relativista en cuanto al mito de la independencia de la naturaleza, de la realidad –manifestada en el hacer matemático no sólo en las geometrías, sino en teoría de números y en teoría de conjuntos–; en cuanto a su contenido –análisis tensorial y matricial–; en cuanto a sus métodos no obser-

vacionales directos sino exclusivamente conceptuales. Lo ha sido para Chomsky en cuanto al mito de la creatividad infinita y el innatismo del mecanismo inductivo o recursivo –creatividad defendida por Poincaré y Dedekind precisamente en el mecanismo de la inducción completa–; en cuanto al contenido de los sistemas formales elaborados por los matemáticos desde al menos 1904 y de las funciones recursivas desde al menos 1930; en cuanto al método, por su carácter teórico en el punto de partida y no observacional.

Condiciones que, por supuesto, invalidan cualquier pretensión de absolutismo científico, de rigor alcanzado de una vez para siempre, de objetivismo universal. Y si se ha criticado a Chomsky la pretensión de una teoría estrictamente sintáctica del lenguaje, es crítica consecuente para 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 potencia explicativa, comprensiva de todo el lenguaje. En cualquier caso, constituye el modelo básico para la posibilidad de estas discusiones.

Desde el terreno estrictamente matemático apunto otra 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 como sistema formal sabemos que no podemos saber si es o no consistente, contradictoria –lo cual incide, nuevamente, en el mito del rigor y exactitud *ad eternum* del hacer matemático–. 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, con términos de recursividad, de una máquina de Turing; y la máquina universal de Turing es indecidible. Y ello 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 las 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 pueden dar cuenta del propio fenómeno que acota, el inductivo.

No por ello, quede claro, pierde 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 propio terreno del hacer matemático se encuentra superado, desde al menos 1930, hasta en la corriente más formalizadora, la hilbertiana, que ha de aceptar, junto a los constructivistas, el papel de la intuición.

Con lo cual lo que he pretendido indicar es que si cabe tachar de subjetivismo no objetivo o riguroso el enfoque de una poética simbólica a través de lo numerológico, también goza del mismo carácter de subjetivismo el pretender develar una estructura formal –no ya en su línea sintáctica sino más bien en su composición paradigmática– como constituyente esencial y primario de la obra

literaria. Pretendo señalar que es dogmatismo extremado, acrítico, muy a la moda, aunque en otros terrenos —como en el de la crítica de la obra de arte plástico— ya se pretendiera hace muchos años. Dogmatismo aceptado por muchos porque en él se oculta el deseo de obtener una «plantilla» metódica de validez universal, aplicable a cualquier 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... Dogmatismo que olvida que el supuesto método es creado por un autor determinado en función de su propia concepción y del marco de sus lecturas y su ambiente incultural, y sólo la imposible recreación de estos condicionantes permitiría la aplicación indiscriminada de dicho método.

Debo señalar que el mito 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 convertido en símbolo. El mito numerológico o geométrico puede quedar como puerta, como expresión de un mito más profundo al que en su manifestación oculta. Mito 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, por encima de la forma. Es el auténtico mito que se manifiesta en el hecho de que las obras literarias, en cuanto al contenido, posean una cierta semejanza, porque la sustancia de la imaginación profunda tenga la misma fuente. Con el matiz de que en la obra literaria el mito se enlace más que con preocupaciones religiosas, con las de carácter moral y estético mediante una desacralización del mito religioso, permaneciendo en el contexto emocional.

En todo caso hay que precisar que los mitos de que se hace mención aquí poco tienen en común con la tendencia actual de retomar elementos racionalizados que den viso o nota de modernidad, sin la integración imaginativa que debería sustentarlos. Integración que supuso, por ejemplo, la vuelta cultural de los artistas y pensadores del Renacimiento, integradores en su actitud vital de toda una cultura pasada pero en visión nueva de la realidad circundante. Integración transformadora y no mera moda, más o menos abocada al consumismo de la sociedad masificada 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, como de las técnicas en que la misma se plasma. Implicaría, simultáneamente, y para el amante de los estudios literarios, la anulación de elevar a dogma un método único apto para el trabajo. En cualquier caso, el mito reflejado en la obra literaria, desacralizado, «humanizado», va más allá, escapa al método pretendidamente científico de algunas escuelas estructuralistas enlazando su captación, más bien, con otros intentos, como los exploratorios y clasificatorios emprendidos por Gilbert Durand y los encuadrados en *Circé*, tan absolu-

tamente sugerentes, de las componentes estructurales antropológicas de lo imaginario.

La crítica literaria «científica» se me presenta, desde estas consideraciones, como una perspectiva más para el ensayo acerca de la obra literaria, para hacer obra acerca de esa obra. Con el riesgo que entraña, más agudo que en el primer enfoque de ensayo en el ámbito de la historia de las ideas, de perder la lectura, de hacer ensayo por su afán de cientificismo, más apto quizá para la confección de estudios de tipo semiadministrativo —como tesinas o tesis— que para un auténtico estudio literario. Desde este último enfoque, convertido el estudio literario normativo en objetivo central, parece quedar en segundo plano el papel de lectura de la obra literaria que le da motivo y origen, aunque se enmáscare 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 mera reseña o crítica periodística, siempre tan condicionada por factores como el de la amistad crítico-autor, relación crítico-editor, o permanencia del crítico —autollamado «independiente»— a un grupo o tendencia política partidista que condiciona sus líneas de alabanza o silencio, en una aceptación de reseña normativa y no de crítica, que es más bien veritativa: 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.