

SOBRE LAS BASES PSÍQUICAS DE LA CREACIÓN LITERARIA

ON THE PSYCHIC BASIS OF LITERARY CREATION

César Félix Sánchez Martínez

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional de San Agustín. Diplomado en Historia por la Universidad Católica San Pablo y el Instituto Francés de Estudios Andinos. Magíster en Filosofía con mención Antropología Filosófica por la Universidad de Piura. Es profesor en el Seminario Arquidiocesano de San Jerónimo, Arequipa, Perú.

*Correspondencia: César Félix Sánchez Martínez
Seminario Arquidiocesano de San Jerónimo,
Av. San Jerónimo 515-D
Umacollo, Arequipa, Perú.*

Correo electrónico: cesar.felix.sanchez@gmail.com

SOBRE LAS BASES PSÍQUICAS DE LA CREACIÓN LITERARIA

ON THE PSYCHIC BASIS OF LITERARY CREATION

César Félix Sánchez Martínez

Seminario Arquidiocesano de San Jerónimo, Arequipa, Perú

Resumen

El olvido del carácter lingüístico de los textos literarios y la opacidad respecto a los orígenes de la experiencia literaria amenazan con sumir en un cierto marasmo a los estudios literarios. El presente artículo plantea la posibilidad de superar esta crisis asumiendo una posición nacida de la reflexión radical sobre los orígenes de la experiencia literaria. Tanto las estilísticas de Liberman y Maldavsky como la de Spitzer –aunque partiendo de visiones antropológicas diversas– se fundamentan en el designio de ir hacia la base psíquica de la creación literaria y así consiguen aprovechar la riqueza significativa esencial del carácter lingüístico del texto literario. En este sentido, la imaginación simbólica tradicional y especialmente la metafísica clásica pueden iluminar la cuestión de la fons poetica, del núcleo originario de la creación literaria, brindando, además, un método fructífero de aproximación e interpretación de los textos literarios.

Palabras clave: Estilística, metafísica clásica, Liberman y Maldavsky, Spitzer.

Abstract

The forgetting of the linguistic character of the literary texts and the opacity with regard to the origins of the literary experience threaten to plunge the literary studies into a certain marasmus. This article raises the possibility of overcoming this crisis by assuming a position born of radical reflection on the origins of literary experience. Both the stilistics of Liberman- Maldavsky and of Spitzer - although based on diverse anthropological visions - intend to go towards the psychic base of literary creation and thus take advantage of the significant richness of the literary text's linguistic character. In this sense, the traditional symbolic imagination and especially classical metaphysics can illuminate the question of the fons poetica, the original nucleus of literary creation, providing, in addition, a fruitful method of approximation and interpretation of literary texts

Key words: Stilistics, classical metaphysics, Liberman and Maldavsky, Spitzer.

El círculo perfecto de la opacidad literaria

Las ya no tan nuevas disciplinas del discurso de estirpe posestructuralista han oscurecido la comprensión sobre un fenómeno fundamental en el ejercicio de la literatura: las raíces profundas que fundamentan su *ratio essendi*.

Para la llamada *deconstrucción*, incluso «[l]a literatura deja de tener especificidad en tanto la filosofía y la crítica comparten los rasgos de amplitud, heterogeneidad, ambigüedad, ficcionalidad y retoricismo del propio lenguaje literario» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 141). Así, cualquier discurso es susceptible a ser considerado como literario y, por otra parte, disciplinas hasta hace no mucho consideradas como rectoras y que por su condición especulativa podrían echar una mano a los estudios literarios particularmente en torno a las preguntas fundamentales que explican su ejercicio, como las filosóficas, acaban convertidas en un relato más, en todo equivalente a *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa o *El coronel Chabert*, de Honoré de Balzac, por citar parangones todavía en algo dignos, cuando no incluso a una tira cómica de algún diario o a un *meme* «viralizado» en las redes sociales.

De esta manera se constituye un círculo perfecto de opacidad literaria: la literatura ya no tiene nada de específico, por tanto, no es ni determinable ni definible, y todo ejercicio crítico y teórico es, a la vez, tan ficcional como su objeto. En algo estas teorías posmodernas pecan del

clásico dilema del cretense mentiroso, pues afirman teóricamente la inutilidad de toda teoría, pero el estrago que se ha realizado en muchos ámbitos académicos especializados, especialmente en los locales, es devastador.

Por experiencia directa me consta que estudiantes de literatura de posgrado, incluso bastante aplicados, son incapaces de realizar un mínimo análisis textual y comentario de un texto poético sencillo; ejercicio que hace cuarenta años, de la mano del clásico pero ahora olvidado texto de Fernando Lázaro y Evaristo Correa (1982), era perfectamente agible por cualquier estudiante regular de los últimos años de secundaria.

Conversando alguna vez con cierto querido profesor, responsable de la imposición del paradigma posestructuralista en la academia local, ante su afirmación de que en carreras de su misma universidad como antropología no se enseñaba antropología cultural, en filosofía no se enseñaba teoría de género y deconstrucción y que en psicología no se enseñaba psicoanálisis, mientras que en nuestra escuela sí, poco me faltó para afirmar lo evidente: que sí, que en literatura se enseñaban todas esas disciplinas, pero no se enseñaba literatura.

La interdisciplinariedad, muy necesaria, ha acabado dando como único fruto teórico una avidez en los jóvenes egresados por agotar relaciones de poder, hegemonías y subalternidades y otros *espacios simbólicos*, reales o supuestos, en textos u otras manifestaciones

textualizadas. Aunque se haga protestas de agudeza a la hora de encontrar alguna suerte de «sentido» oculto o subyacente en los *discursos* estudiados, se ha acabado por caer en algo semejante al criticado *contenidismo* de las escuelas paleocríticas de historiografía literaria, como la de Sainte-Beuve o, en nuestro medio, la de Luis Alberto Sánchez, con la desventaja de una jerga seudoteórica a veces indescifrable. La absoluta dependencia del plano semántico en su sentido más superficial neutraliza las pretendidas agudezas teóricas y contradice otro de los dogmas fundamentales de cierto poestructuralismo: la radical autonomía del discurso literario. No se busca —porque muchas veces no se puede— qué condicionamientos subyacentes puede tener el plano fonológico, pragmático o sintáctico elegido por el narrador o el hablante lírico; más aún, el rasgo más evidente y directo del texto literario, que es su carácter lingüístico, es totalmente obviado, de manera casi inverosímil.

No es de extrañar, entonces, la radical esterilidad de los estudios literarios así entendidos. Las mismas preguntas fundamentales sobre el quehacer literario permanecen sin respuesta y el texto poético, especialmente, acaba convertido en una suerte de monstruo indescifrable y oscuro, del que el neocrítico huye siempre.

¿Cómo remediar esta situación de inopia absoluta? Pues yendo hacia la más profunda cuestión, el *quid* del asunto: la razón de ser de la literatura. ¿Por qué el hombre se entrega a la *creación*

literaria? ¿Cuál es el motivo profundo de esta «violencia organizada contra el lenguaje ordinario», para utilizar la famosa definición de Roman Jakobson?

¿Podrá ser respondida por la psicología experimental, desde los presupuestos del inductivismo postivista? Como ya demostró Popper contra Reichenbach, el inductivismo es incapaz incluso de fundamentarse a sí mismo, pues el llamado *principio de inducción* —que sostiene que solo aquello demostrado inductivamente es científicamente válido— o no podría justificarse o si se justificaría, sería como un *priori* deductivo, que fundamentaría todas las inducciones particulares de manera no inductiva y, por tanto, de acuerdo a sus propios presupuestos, no científica (Popper, 2008). Siendo de tal envergadura las dificultades de este empirismo a la hora de responder las preguntas fundamentales de su propia condición esencial, creo que le será imposible acceder, aun de manera superficial, a las entrañas mismas de la génesis del fenómeno literario.

Como todas las «inmensas preguntas celestes» (Cisneros, 1989), esta cuestión requerirá de una respuesta que deberá contar con la ayuda de una tradición sapiencial de origen premoderno, en este caso, de la metafísica clásica, esa perspectiva filosófica rectora y elevada que, a pesar de ocho siglos de intentos de refutación, se mantiene incólume como quizá la instancia de comprensión más abarcadora en la tradición filosófica occidental, particularmente de aquellas realidades con pretensión trascendente.

Considerando la condición arquitectónica de la metafísica clásica, un correlato teórico textual no está reñido con su enfoque, a diferencia de otras aproximaciones filosóficas menos abarcadoras y por tanto más estériles. En los siguientes acápite, luego de esclarecer los fundamentos metafísicos de la creación poética, veremos uno de los intentos más fructíferos de fundamentar una disciplina textual en presupuestos ontológicos que no se arredran ante un *eidos* real en la expresión literaria. Asimismo, y a partir de los hallazgos metafísicos realizados, nos remontaremos a las polémicas aguas del estudio de los condicionamientos radicales de la vida psíquica inconsciente en el texto literario.

Hacia los fundamentos metafísicos de la creación poética

La relación entre la tradición más importante de la metafísica clásica occidental —el llamado socratismo o *philosophia perennis*— se signó en el inicio por una profunda ambivalencia. La poesía, asociada a los saberes míticos tradicionales y a la *religio civilis* de la ciudad-estado griega, entró en cierto conflicto con uno de sus vástagos —el parentesco fue señalado famosamente por Aristóteles, para quien el amante del mito es, «a su modo, ‘amante de la sabiduría’» (2011, p. 76) —: el impulso racional y sistemático por encontrar la definición esencial de las cosas. De ahí que el Sócrates de *Apología* contase, en una ocasión, a los poetas entre los sabios aparentes «pues no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de

inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen» (Platón, 1985, p. 156). Pero por otro lado resulta bastante significativo que, en los momentos culminantes de su vida y en ocasión de revelarles a sus discípulos los más altos misterios metafísicos (vinculados a la vida ultraterrena), el Sócrates de *Fedón* se convirtiese sorprendentemente en poeta, poniendo en verso algunas fábulas de Esopo y componiendo un himno a Apolo, pues pretendía «experimentar qué significaban ciertos sueños y por purificarme, por si acaso ésa era la música que muchas veces me ordenaban componer» (Platón, 1988, p. 32).

Aristóteles, por su parte, llegaría a un grado de comprensión de los fundamentos de la creación artística en general —y literaria, en particular— que no sería superado sino hasta el siglo XX y, como veremos, por discípulos suyos. En el primer libro de *Poética* escribe lo siguiente:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo,

figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. (...) Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones. (Aristóteles, 1974, pp. 135-137)

Así, para el Estagirita, existirían dos bases ontológicas connaturales al hombre que explicarían su inevitable tendencia a poetizar: la imitación, nacida de su capacidad de conceptualización, y la armonía y el ritmo innatos, que serían una suerte de autoconciencia de su corporalidad.

Pero sería con Jacques y Raïssa Maritain, pensadores de la galaxia aristotélica, aunque significativamente mediados por santo Tomás de Aquino y Juan de Santo Tomás, que las preguntas por las causas más profundas del origen del fenómeno literario serían respondidas de manera sugerente.

Ante el hecho poético, Raïssa Maritain presenta una constatación radical referida a su aparente *no-sentido*: «[El poeta] [e] scribirá aún sus no-sentidos con una cierta medida secreta, una cierta música; a pesar de todo, a pesar de él (...) ¿Por qué sucede así? Porque la poesía es cosa humana. Nace en el hombre, en su yo más profundo, allí donde se originan todas sus facultades» (R. Maritain, 1946, p. 35).

Pero aproximarse al fenómeno literario desde la filosofía, particularmente desde el aristotelismo, puede parecer, a primera

vista, una tarea ciertamente titánica, ante la supuesta discordia, proclamada desde antiguo pero exacerbada por el romanticismo decimonónico, entre la *ratio* filosófica y el *raptus* poético. Recordemos, también, que para la filosofía aristotélico-tomista el conocimiento intelectual humano es discursivo, consciente y mediato, fruto de la abstracción, nunca intuitivo, pues esta cualidad es privativa del conocimiento sensible o del *intellectus* expresado en el llamado hábito innato de los primeros principios y en el conocimiento por connaturalidad de la mística infusa. Jacques Maritain es consciente de esta dificultad, pero no se arredra y más bien encuentra en ella una clave iluminadora:

¿Hay, pues, alguna solución verdaderamente filosófica de este problema de la razón y la poesía? ¿Es posible demostrar que, a pesar de todo, la poesía y el intelecto son de la misma raza y de la misma sangre, y que una y otra se complementan? Y ¿es posible demostrar que la poesía no solo pide la razón artística o técnica en lo que se refiere a los modos particulares de producir; sino que, de un modo mucho más profundo, depende de la razón intuitiva en lo que respecta a la esencia propia de la poesía y al toque mismo de locura que ella entraña? La verdad sobre esta cuestión no está ni en el infierno surrealista ni en el cielo platónico. Parece que lo que corresponde aquí es hacer bajar a la musa platónica desde el cielo al alma del hombre, donde ya no es una musa, sino la intuición creadora misma; y la inspiración de Platón, habiendo descendido al intelecto, se une

con la imaginación, de donde la inspiración procedente de arriba se convierte en una inspiración que está por encima de la razón conceptual, esto es, en experiencia poética. (Maritain, 2004, p. 151)

Para Maritain, entonces, aquello que hacía decir al poeta inglés William Wordsworth (1770-1850) en su oda *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* —y a tantos otros inspirados antes y después de él— que

Our birth is but a sleep and a forgetting:
The Soul that rises with us, our life's Star
Hath had elsewhere its setting
And cometh from afar:
Not in entire forgetfulness,
And not in utter nakedness,
But trailing clouds of glory do we come
From God, who is our home
(Wordsworth, 1996, p. 51)

no es simplemente ignorado para la *scientia entis* como no existente o no relevante por radicalmente irracional ni tampoco divinizado como mera inspiración innata, sino que es un fruto de nuestra vida psíquica propia, pero cuya condición maravillosa, que sorprende y asombra, en primer lugar, al poeta mismo, se debe a su carácter intuitivo, es decir, no discursivo, y por tanto *inconsciente*.

El cielo platónico, que muchos hemos intuido, en especial e en los momentos de la pureza prístina de los sentidos ante la contemplación de la naturaleza, usualmente en la infancia, y que, al margen de su valor real, es una de las ideas más

entrañables del sistema del pensador ateniense, se encontraría *in nobis*.

Sin embargo, para poder remontarnos a esos conocimientos en algo *desconocidos*, tan ajenos a la tradición filosófica occidental moderna, es preciso ir hacia un espacio misterioso, que solamente a partir del siglo XX volvió a hacerse presente: «Henos aquí frente a un inconsciente de tipo especial, y ante todo, espiritual; es, como lo decíamos antes, el inconsciente del espíritu en su fuente. Cosa muy distinta del inconsciente freudiano de las imágenes y de los instintos» (J. Maritain, 1946, p. 153). Sin embargo, aunque Maritain se esmera en distinguir su noción de inconsciente de la de Freud, no deja de reconocer su mérito al traer de nuevo esa dimensión a la reflexión filosófica, luego del desvío reductivo cartesiano:

La noción de inconsciente psicológico fue convertida en un enigma contradictorio por Descartes, quien definió el alma atendiendo el acto mismo de la autoconciencia. De suerte que hemos de estar agradecidos a Freud y a sus predecesores por haber obligado a los filósofos a reconocer la existencia de un pensamiento inconsciente y de una actividad psíquica inconsciente. (Maritain, 2004, pp. 156-157)

Así, Maritain pretende rescatar una dimensión de la vida psíquica de la que surgirá radicalmente la creación poética y que, aunque tenida en cuenta de cierta forma por el pensamiento clásico, ha sido totalmente olvidada: «Mi posición, pues,

estriba en postular que, en esta cuestión que estamos discutiendo, todo depende del reconocimiento de la existencia de una actividad inconsciente espiritual o más bien preconsciente, que Platón y los antiguos sabios conocieron muy bien» (p. 152). Pero, por otro lado, esta vida inconsciente del alma se manifiesta de dos modos bastante diversos:

Hay dos clases de vida inconsciente, dos grandes dominios de actividad psíquica que escapan a la aprehensión de la conciencia: la actividad preconsciente del espíritu en sus fuentes vivas y la actividad inconsciente de la carne y de la sangre, de los instintos, de las tendencias, de los complejos, de las imágenes y deseos reprimidos, de los recuerdos traumáticos, que constituyen un conjunto dinámico concluso o autónomo. Quisiera designar la primera clase de esta actividad inconsciente con el nombre de *espiritual* o, teniendo presente a Platón, *musical* o vida preconsciente; y denominar a la segunda clase actividad inconsciente automática o *sordoinconsciente*, sorda al intelecto, y estructurada en un universo propio, independiente del intelecto; también podríamos denominar esto, en un sentido muy general, dejando de lado toda teoría particular, *inconsciente freudiano*. (Maritain, 2004, p. 152)

La *mousiké* —la tierra de las musas— tantas veces intuida por los artistas sería este inconsciente espiritual, donde se condensan las experiencias de la vigilia, los conocimientos conscientes, los recuerdos, incluso quizá *olvidados*, así como posibles influencias

metasubjetivas trascendentes y, significativamente, la reflexividad de los sentidos: el viejo y olvidado sentido interno escolástico, la *ratio particularis* o *cogitativa*, esa suerte de «inteligencia sensible» que lidia con lo particular y establece pautas de acción, además de ser una suerte de autoconciencia prerracional de la sensibilidad humana.

También juega aquí un papel importante la emoción, es decir, esa reacción pasional ante la satisfacción o insatisfacción de una tendencia apetitiva:

Se convierte así [la emoción] para el intelecto en un vehículo instrumental o medio de determinación, en virtud del cual, las cosas imprimieron esta emoción al alma y aquellas cosas más profundas, invisibles, contenidas en ellas o relacionadas con ellas y que tienen con el alma así afectada una inefable correspondencia o coaptación, y que vienen a repercutir en el alma, son aprehendidas y conocidas oscuramente. La intuición poética, que en sí misma es un destello intelectual, nace precisamente en el inconsciente del espíritu, por obra de esta emoción así espiritualizada. (Maritain, 2004, pp. 194-195)

Luz González (2010), en un texto consagrado a la experiencia estética, abunda al respecto:

El mundo de la creación artística se nutre de la afectividad, vida profunda del alma humana, sensible y espiritual, que opera a lo largo de los estados de vigilia y de sueño en el hombre. La afectividad,

que conecta tanto con el mundo externo e interno de la persona, como con el espíritu y con la libertad misma, juega un papel singular en los procesos creativos del hombre y en las obras de arte. (González, 2010, p. 53)

¿En qué medida sería esta actitud poética intuitiva, surgida del inconsciente espiritual, propiamente un conocimiento? Ante todo, a diferencia de la necesidad de estímulo directo que requiere para su puesta en acto el conocimiento tanto sensible como intelectual, la creación poética requiere de un cierto *apagamiento* preliminar de las facultades humanas: «Por consiguiente, el hábito de un cierto recogimiento, de un cierto ensueño de las facultades, de un cierto silencio interior, es quien dispone al poeta ya a las influencias divinas, ya a la impresión viva de las causas naturales» (J. Maritain, 1946, p. 60).

Luego de este apagamiento, la creación poética requiere, no de un concepto intelectual o una veleidad apetitiva, sino de su materialización en una obra. Es ahí donde se entiende mejor su condición cognitiva *connatural* y prerracional: «En primer lugar: el conocimiento poético es un conocimiento por connaturalidad afectiva de tipo operativo, es decir, que tiende a expresarse en una obra. No es un conocimiento “a manera de conocimiento”, es un conocimiento a manera de instinto o de inclinación; a manera de resonancia en el sujeto, y que va a crear una obra» (J. Maritain, 1946, p. 152).

Esclarecida su índole, cabría preguntar de qué es conocimiento el conocimiento poético en sentido absoluto. Parece no serlo de la mera cosa *imitada* en la obra ni de la palabra usada, sino más bien apuntar hacia el mundo, pero descubriendo en él un conjunto de relaciones ocultas, fácilmente imperceptibles por una mirada prosaica:

En el caso de la poesía trátase de cierto conocimiento de la creación y de las relaciones enigmáticas e innumerables de los seres entre sí, pero todo ese conocimiento, que es conocimiento por connaturalidad, no tiende de suyo a amar, tiende a la creación de obras bellas (...) La poesía es el fruto de un contacto del espíritu con la realidad en sí misma inefable y con su fuente, que creemos ser Dios mismo en el movimiento de amor que le lleva a crear imágenes de su belleza. Lo que es concebido así en las misteriosas oscuridades del ser se expresa con un sabroso ilogismo, que no es el no-sentido, sino superabundancia de sentidos. (J. Maritain, 1946, pp. 62-63)

¿Será quizás ese «cierto conocimiento de las relaciones enigmáticas e innumerables» de los seres el fundamento metafísico de las *metáboles*, de la riqueza inagotable que hace del lenguaje *figurado* una casi siempre ineludible característica del lenguaje literario –y no solo de él–? ¿Será esta riqueza un reflejo de la *analogia entis*, que une a los seres entre sí y con el Ser? Sea lo que fuere, Jacques Maritain no deja de aludir a esta *comunión* cósmica trascendente: «Del poeta habría que decir: en el principio de su movimiento

creador conoce como desconocida la comunión de las cosas (entre ellas y con él) en los pasos del espíritu que hace ser; y es todavía una manera —enteramente diferente— de acercarse con Dios» (J. Maritain, 1946, p. 184).

La mirada psicoanalítica: la semiología estilística de Liberman y Maldavsky

Como hemos visto, el psicoanálisis trae de vuelta a la reflexión filosófica occidental elementos bastante importantes para lidiar con la creación poética y la imaginación simbólica. Sin embargo, esta revaloración no está despojada de puntos controversiales y posibles limitaciones.

Así, Gilbert Durand (1968) reconoce que «si bien el psicoanálisis, así como la antropología social, redescubre la importancia de las imágenes y rompe en forma revolucionaria con seis siglos de rechazo y coerción de lo imaginario, dichas doctrinas solo descubren la imaginación simbólica para tratar de integrarla en la sistemática intelectualista en boga y *reducir* la simbolización a un simbolizado sin misterio» (p. 47).

En el caso de Sigmund Freud, a estas limitaciones se le añadió una evidente y quizá comprensible despreocupación por la especificidad literaria y poética. Sin embargo, eso no significaría un menosprecio por el acervo literario como uno de los más ricos repositorios del *peregrinaje* del inconsciente humano a lo largo de la historia:

Freud proporcionó las bases de la crítica psicoanalítica: al considerar al poeta como un forjador de quimeras, tejidas sobre experiencias y complejos infantiles, veía en la literatura un rico arsenal de indicios sobre el subconsciente del hombre. Él mismo bautizó el complejo de Edipo según un drama de Sófocles e interpretó *Hamlet* y *Los hermanos Karamazov* como alegoría del amor y odio incestuosos. Pero nunca pasó de un interés superficial por la literatura ni pretendió elucidar los problemas de la obra. (Yllera, 1974, p. 172)

De esta manera, para Freud, el *corpus* literario no sería más que un mero arsenal de evidencia «positiva», junto con la mitología, la religión, los sueños, los chistes y los errores, para extraer confirmaciones *ad-hoc* para su peculiar teoría. Esta posición reductiva, sin embargo, no evitó que Freud se luciese tanto como cuidadoso estilista de la *Kunstprosa* alemana y evocador y *jugoso* narrador-recreador, así como hermeneuta agudo, en ese texto memorable titulado *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*, escrito en 1906, en el que pretende, ante el reto de unos amigos y admiradores suyos, «examinar los sueños que no han sido nunca soñados; esto es, aquellos que el artista atribuye a los personajes de su obra y no pasan, por tanto, de ser una pura invención poética» (Freud, 1974, p. 1286).

En lo que respecta a la llamada *psicocrítica*, poco podría decirse más allá de la valoración realizada sobre los intentos hermenéuticos del texto literario del propio Freud, salvo, quizá, extrapolar

algunas de las dificultades que Pozuelo cree encontrar en la deconstrucción: no es una teoría lingüística, sino un modo de leer los discursos humanos, lo que la hace «difícilmente asumible como fuente de doctrina para la lectura filológica» y, por otro lado, no presenta un carácter sistemático (Pozuelo, 2010, p. 133).

Sin embargo, una notable excepción a esta esterilidad lo constituye la semiótica psicoanalítica de Liberman y Maldavsky (1975). A diferencia de otros intentos de *psicocrítica*, esta propuesta supera los escollos del contenidismo superficial y va hacia las bases semánticas, estilísticas, pragmáticas e incluso sintácticas del discurso literario, lo que la hace plenamente asumible en cuanto teoría de lo literario.

Su afirmación básica consiste en la existencia de un «conjunto de universales semánticos de tipo emocional», que

se reorganizan en el curso del ciclo vital, y el modo personal de resolver las sucesivas crisis por las que atraviesa el ser humano puede conferir mayor o menor grado de articulación a las dimensiones semánticas personales de base emocional y permitir (o no) la emergencia de nuevos sentidos. Los fundamentos de estos universales semánticos se hallan configurados hacia el final del complejo de Edipo y se reordenan sobre la base del desenlace del ciclo de las crisis adolescentes. (Liberman & Maldavsky, 1975, p. 15)

A las fijaciones predominantes en cada fase del desarrollo libidinal —las esquizoidías,

ciclotimias, psicopatías, caracteres obsesivos, fobias e histerias de conversión— les corresponderían funciones yóicas, de cuya interacción equilibrada surgiría un yo idealmente plástico. De estas funciones irían brotando una suerte de dimensiones semánticas perceptivo-discursivas. A las esquizoidías (1), les correspondería «la capacidad de disociarse, observar sin participar y así percibir tonalidades con los detalles distinguibles dentro de dichas tonalidades»; a las ciclotimias (2), «la capacidad de acercar la función perceptual al objeto y ver un detalle haciendo abstracción de la totalidad, pero sin confundir la parte con el todo»; a las psicopatías (3), «la capacidad de captar los deseos propios y llevarlos a la acción en tanto existe la posibilidad de satisfacer dicha necesidad, y para ello tomar una decisión luego de haber calibrado el equilibrio entre necesidad y posibilidad»; a los caracteres obsesivos (4), «la capacidad de adaptarse a las circunstancias, al tipo de vínculo, ya sea en el sentido vertical (abuelos, padres, hijos), o en el sentido horizontal (grados de intimidad); la capacidad de utilizar el pensamiento como acción de ensayo, y también la capacidad para estar solo»; a las fobias (5), «la capacidad de tener un monto de ansiedad útil preparatoria para llevar a cabo una acción una vez establecido el vínculo, tomada la decisión y observadas las circunstancias» y, respecto a las histerias de conversión (6), «las óptimas posibilidades de enviar un mensaje en el cual la acción, la idea y la expresión del afecto se combinan adecuadamente» (Liberman & Maldavsky, 1975, pp. 15-16).

De estas funciones yoicas y de los universales semánticos que de ellas surgen, se irían consolidando diversos estilos emisores, que podrían ser detectados por la «articulación de tres tipos de códigos: verbal, paraverbal (rasgos fonológicos) y no verbal. En los tres existen componentes retóricos que permiten categorizar los diferentes estilos y las dimensiones semánticas correspondientes» (pp. 59-60). Estos estilos configuran ya propiamente bases psíquicas directas de la creación literaria, en sus diversos registros y géneros.

Al sistema semántico 1 le correspondería el estilo reflexivo, que se caracteriza por

El alto grado de generalidad en las emisiones. Se jerarquizan los signos referidos a la percepción a distancia y a las transformaciones de los acontecimientos vitales en ideas e incógnitas abstractas, en las cuales estos acontecimientos son considerados como datos, como miembros de clase (...). En este estilo la temática la constituye un proceso de develamiento de incógnitas o bien de ser objeto, a pesar de los esfuerzos, del conocimiento ajeno. Cuando predomina la organización descrita como sentimiento de futilidad, prevalece la temática de una búsqueda fracasada de reencuentro con objetos que no pueden ser evocados con nostalgia. La persona se conecta sobre todo con un universo de máquinas cuya utilización constituye una incógnita por develar, pero carente de suspenso (a pesar de los peligros por los que atraviesa manifiestamente el héroe) (...) Como la persona está muy distante de los demás,

el contacto emocional, sea amoroso o agresivo, no es de expresión frecuente. Cuando aparece la agresión, suele recurrirse para su expresión a armas que permiten eliminar distancias. (Lieberman & Maldavsky, 1975, p. 60)

Pragmáticamente, en este estilo el tipo de emoción es «fría», en la que predominan la desconfianza, la incertidumbre e incluso una suerte de desapego respecto a sí mismo, «y, en el fondo, una percepción de que la propia existencia es un punto insignificante dentro de un complejo vital preñado de incógnitas». Sintácticamente se da una precisión formal, despojada de indicios emotivos (Lieberman & Maldavsky, 1975, p. 61).

Al sistema semántico 2 le correspondería el estilo lírico:

Se caracteriza por el alto componente emocional vehiculizado en las emisiones, muchas veces a través del código paraverbal. Se jerarquizan los signos referidos a la percepción de “cercanía emocional” y a las oscilaciones en el humor (estados de ánimo). La percepción, en tanto implica en este estilo un acercamiento masivo al objeto percibido (cuyo amor se desea), tiende a tomar la parte por el todo. La temática de este estilo se relaciona con la necesidad de ser perdonado por algún acto culposo, vinculado con la necesidad de ser amado. El tema del amor resulta fundamental, y, junto con éste, el de la muerte de seres queridos cuya pérdida despierta sentimientos ambivalentes, entre el resentimiento y la tristeza. Otro tema relacionado con éste, es el del

suicidio que aparece como acto expiatorio y como recuperación del vínculo con el ser querido. También podemos incluir aquí la temática del pasaje del tiempo. En este estilo el ideal, como en el estilo reflexivo, es la fusión, pero ya no con una idea abstracta, sino con el ser anhelado, con aquel cuyo amor se desea poseer eternamente. (Lieberman & Maldavsky, 1975, p. 61)

Pragmáticamente, se procura despertar en el receptor «emociones calientes», que pueden ir desde el odio hasta la experiencia *lacrimógena*. En el plano sintáctico, hay profusión de calificadores de estados de ánimo, posturas corporales y alejamiento/acercamiento emocionales y de sus efectos (llanto, caricias, etc.).

Al sistema semántico 3 le correspondería el estilo épico:

Se caracteriza por la emisión de signos (con un predominio de los no verbales, o bien de los verbales y paraverbales usados como no verbales) organizados a la manera de un héroe que lleva adelante su acción con una intención muy circunscripta y clara, pero que no debe ser comunicada a otra persona, ya que si así lo hiciera el objetivo no se lograría. La sintaxis y la retórica de la acción pueden mostrar un alto grado de variedad y profusión, aunque en todos los casos el ingrediente común es el elemento de la lucha del héroe contra fuerzas superiores, lucha cuyo carácter justo éste secretamente pretende consustanciar a otras personas (...). Otro elemento característico es la promoción de una ideología

«de minorías», para elegidos. Suele plantearse, de un modo bastante explícito, la oposición entre dos actitudes éticas, una aceptada por la “masa” y otra, contrapuesta, sólo asumida por un pequeño grupo de esclarecidos, pero revestida de carácter de verdad. Asumir este último polo de valores es considerado como ser valiente, como luchar esforzadamente por una causa justa (...). El personaje adolescente suele ser el héroe preferido por el gran margen de indefinición y de potencialidades que se le adjudica a su sistema de creencias. También puede serlo un personaje «excepcional», capaz de sustentar una ideología que entra en conflicto con lo que en este tipo de estilo aparece como «opinión pública», o más bien opinión vulgar. (Lieberman & Maldavsky, 1975, pp. 61-62)

En el nivel pragmático, este estilo se caracteriza por su «intento de apoderarse de la voluntad del receptor»; sintácticamente, «suele darse una cierta riqueza, un cierto brillo combinatorio, un cierto preciosismo formal que constituye un modo de introducirse “convincientemente” en el receptor» (Lieberman & Maldavsky, 1975, pp. 62-63).

En la dimensión semántica 4, estamos ante el estilo narrativo, caracterizado por «la emisión de signos sobre la base de una necesidad de orden dada por la contigüidad temporal y/o espacial o bien por la oposición semejanza/diferencia. Son típicos los esfuerzos por la corrección y el prurito de orden» (Lieberman & Maldavsky, 1975, pp. 63-64).

Con respecto a la temática, «tiene que ver con el esfuerzo por crear una cierta organización en una situación considerada caótica», puede existir en este estilo el riesgo de «provocar aburrimiento» y sobrevalorar el «pensamiento y la palabra» (Lieberman & Maldavsky, 1975, p. 64).

En cuanto al sistema semántico 5, estamos ante el «estilo de suspenso. Se caracteriza por la creación de un clima de asombro, miedo y búsqueda de la localización del peligro». En lo que respecta al lenguaje, en este estilo se da una «clara oposición entre dos niveles del lenguaje: el verbal y el no verbal. El lenguaje no verbal es revelador, muestra las actitudes reales de la persona, mientras el verbal que califica al no verbal tiende a ocultar de algún modo esta verdad» (Lieberman & Maldavsky, 1975, p. 64).

En la temática, tenemos una sucesión de opciones, «entre el riesgo, la aventura y el descubrimiento, por un lado, y la tranquilidad, el conformismo y la rutina, por otro». En el nivel pragmático —y como es evidente—, se procurará crear y acentuar el clima de suspenso; sintácticamente, se buscará evitar «aquellos signos que expresan la relación de contacto entre dos personas en la cual se da una mutua regulación» (Lieberman & Maldavsky, 1975, p. 65).

Finalmente, al sistema semántico 6 le correspondería el estilo poético:

Se caracteriza por una óptima sincronización de los códigos verbal, paraverbal y no verbal para transmitir un mensaje.

También en este caso personajes, tiempos, espacios y objetos aparecen netamente configurados. Pero a diferencia del estilo de suspenso, en este caso no hay bruscos cambios en las secuencias ni se intenta crear una atmósfera de suspenso, sino que se busca un óptimo grado de redundancia, sea porque los tres códigos transmiten isomórficamente el mismo mensaje, o bien porque se articulan complementariamente con ese mismo objetivo. El clima que se procura crear es el de impacto estético. Es característica de este estilo una cierta delectación en la emisión de los signos (y en su recepción), por el mero hecho de emitirlos (o recibirlos). Este placer funcional está conectado con el hecho de que las combinaciones son eufónicas o bien con el hecho de que las imágenes construidas presentan un carácter especialmente agradable. (Lieberman & Maldavsky, 1975, p. 65)

En lo que respecta a los efectos, los tres primeros estilos «implican un mucho mayor compromiso del receptor, a quien se le exige un alto grado de participación, incluso de padecimiento. Por el contrario, los últimos tres estilos exigen menos del receptor y por ello la recepción es más ligera, más divertida» (Lieberman & Maldavsky, 1975, p. 66). Aplicando el modelo de la comunicación de Roman Jakobson, puede decirse que en los estilos 1 y 2 predomina el factor del emisor —con la diferencia de que en el 1 es un «yo pienso» y en el 2 un «yo siento»—; en el 3, la función conativa, en torno al destinatario; en el 4, el factor circunstancia y la función referencial; en el 5, el factor canal y la función pática, y en

el 6 predomina el factor mensaje y la función poética (Lieberman & Maldavsky, 1975, p. 66).

Luego de haber descrito los universales semánticos emocionales y sus respectivos estilos —que, como es evidente, no son compartimentos estancos sino que interactúan plásticamente—, se nos presenta un conjunto de sugerentes análisis de obras literarias de acuerdo a la semiología estilística psicoanalítica propuesta. Son estudiadas *Demian*, de H. Hesse, *El retrato de Dorian Gray*, de O. Wilde, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de R. Arlt, *Edipo Rey*, de Sófocles y *Augustine de Villeblanche o la estratagema del amor*, de Sade (Lieberman & Maldavsky, 1975, pp. 126-162).

Más allá de la valoración que puedan suscitar los fundamentos teóricos en los que se basa, la semiología estilística de Lieberman y Maldavsky constituye una de las mayores aproximaciones al esclarecimiento de las bases psíquicas de la creación literaria, en un plano textual global, que no deja de ocuparse de niveles como el sintáctico o el pragmático, olvidados en muchas ocasiones por otros intentos de realizar una psicocrítica literaria psicoanalítica. El factor diferencial y que hace a esta aproximación potencialmente más fecunda para los estudios literarios es su énfasis en proponer una estilística psicoanalítica; en este aspecto coincide con otra propuesta teórica, de fundamentos filosóficos ciertamente disímiles, pero con la que comparte de manera bastante significativa tanto la audacia y seriedad de ir en pos de los orígenes psíquicos de

la creación literaria como la rigurosidad y fecundidad a la hora del análisis textual. Nos referimos a la llamada *estilística idealista*, que gozó de especial predicamento a mediados del siglo pasado y de la que nos ocuparemos en el siguiente acápite.

La gran apuesta psicoliteraria: la estilística

El filósofo español Manuel García Morente definía el estilo como un «conjunto de preferencias absolutas que expresan la íntima personalidad del agente» (Fernández de la Mora, 1987, p. 123).

El estilo literario sería, entonces, un conjunto de preferencias que hace que determinado texto sea de determinada forma, bajo los condicionamientos, no necesariamente voluntarios, de la *psyké* del autor. ¿Cómo puede fundamentarse semejante pretensión?

Karl Vossler, estudiando el efecto retórico de giros lingüísticos que se alejan de lo que se espera como regular o habitual en cuanto a la coincidencia entre la forma gramatical y el sentido psicológico —como deslizar una afirmación positiva con una forma gramatical negativa o dubitativa—, concluía lo siguiente: «Es que, no sólo en este caso [sintáctico] sino en todos —en fonética, morfología, lexicología y semántica, y hasta en métrica, rítmica y armonía— laten bajo las categorías gramaticales, es decir, formales, las otras: las psicológicas» (Vossler, 1942, p.30).

A partir de esa idea fundamental, Leo Spitzer elabora en su ensayo *La interpretación lingüística de las obras literarias*, publicado por primera vez en 1930 y vertido al español por Amado Alonso y Raimundo Lida en 1942, la propuesta teórica basal de la estilística:

La investigación estilística, tal como la vengo cultivando desde hace años, como realización práctica de las ideas de Vossler, se basa en el postulado de que a una excitación psíquica que se aparta de los hábitos normales de nuestra mente corresponde también en el lenguaje un desvío del uso normal. Vale decir —invirtiendo términos— que del empleo de una forma lingüística desviada de lo normal ha de inferirse en el espíritu del escritor un centro afectivo determinante: toda expresión idiomática de sello personal es el reflejo de un estado psíquico también peculiar. (Spitzer, 1942, p. 92)

Respecto del método, la coherencia de la propuesta estilística es impecable. Se procurará alcanzar la palabra esencial, la que revele el núcleo de la expresión poética y de sus bases psíquicas:

El medio más seguro para llegar a los centros de excitación espiritual de un poeta o un escritor (ellos, antes de escribir, hablan interiormente) es leer y leer con atención alerta para las formas que sorprendan con su lenguaje. Si se reúnen varias de estas observaciones lingüísticas, será posible seguramente reducirlas a común denominador y determinar entonces su relación con lo psíquico. Más aún: se podrán relacionar

adecuadamente con la arquitectura de la obra, con su proceso de elaboración y hasta con la visión del mundo que le sea propia. La desviación lingüística no siempre ha sido algo desusado enteramente. Se da a menudo en pequeñas variaciones, en un simple bajar el pedal. Pero donde más al desnudo se muestra el alma del poeta no es —para continuar con nuestro símil— en las teclas desgastadas del lenguaje, sino en aquellas que aún pueden producir matices tonales. (Spitzer, 1942, p. 94)

Estas desviaciones guardan, además, especial interés porque es a partir de ellas que puede atisbarse el tránsito de la lengua individual a la lengua común (de *parole* a *langue*, para usar los términos saussureanos) y lograr así hacer una lingüística del habla pero proyectada hacia la historia cultural a través del estudio de la expresión literaria:

La estilística, pensaba yo, llenará el hueco entre la lingüística y la historia de la literatura. Por otra parte, recordaba la advertencia del adagio escolástico: «individuum est ineffabile», no se puede definir el individuo. ¿Estaría por fuerza destinado al fracaso cualquier intento de definir un escritor particular por su estilo? Y yo argüía así: toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva. ¿No sería posible, quizá, determinar ese nuevo rumbo histórico tanto

psicológico como lingüístico? (Spitzer, 1968, p. 21)

cautiverio ante la vida terrena. (Spitzer, 1942, pp. 103-104)

El estudio de *Quinze joyes de mariage*, colección de cuentos francesa del siglo XV que Spitzer realiza es una prueba viva de su teoría y método. A partir del análisis de diversas imágenes (cárcel, fosa, caída, red etc) se llega a encontrar como núcleo expresivo el sentimiento de cautividad, «ese genuino sentimiento medieval de esclavitud de las pasiones, de la cual sólo es posible sustraerse por el amor a Dios, esta cárcel tenebrosa de la vida de los sentidos, que toda es baja y desconcierto, no sólo han determinado la insistencia en la elección de las imágenes, sino que constituyen el principio arquitectónico de la obra» (Spitzer, 1942, p. 101). En el plano formal, la coherencia del texto con este «centro de excitación espiritual» que nos revela el fundamento de la obra es también bastante clara:

Del examen lingüístico de las metáforas con que se representan «la sujeción y servidumbre conyugales», podemos tender un puente hacia la técnica de composición de una obra medieval (escenas aisladas, dentro de un marco doctrinal y monótono), hacia su manera de presentar la acción (sucesos no particulares, de acaecimiento singular, sino verosímiles, lógicamente determinados: tipificación) y hacia el diseño de los personajes (caracteres fijos desde el comienzo, caracteres estáticos no desarrollados). Todos estos detalles pueden reducirse a un común denominador: sentimiento medieval de aire viciado y de

Seguidamente, Spitzer realiza un análisis particularmente agudo del poema *Ballade des dames du temps jadis* de François Villon, centrándose en el verso *mais ou sont les neiges d'antan* y, yendo más específicamente, al uso del término *antan* arcaico ya para el tiempo del poeta, y que representaría «el pasado borroso, poetizado, como guarnecido de hiedra». Esta *palabra esencial* expresaría una «nueva fe», de la que el mismo quizá Villon no era consciente, «reconciliada con el destino humano, con el devenir de la naturaleza, con lo corporal y con la muerte» (p. 117) y que reflejaría un cambio epocal en la concepción del mundo de Occidente.

De esta manera, la pretensión spitzeriana alcanza su objetivo: «hemos pasado del lenguaje o estilo al alma» (Spitzer, 1968, p. 24). La estilística muestra así tanto una fecundidad analítica aplicada al texto literario en cuanto artefacto lingüístico —pues la lengua es «la sangre vital de la creación poética», cristalización externa de la forma interna, en el lenguaje, en las ideas, en la trama o en la composición (pp. 30-31)— como una profundidad teórica, explicitada de manera bastante sugerente cerca de dos décadas después de *La interpretación lingüística*, en una conferencia en la universidad de Princeton titulada *Thinking in the Humanities* y que sería publicada luego bajo el título de *Lingüística e historia literaria*. Allí, Spitzer busca, con el pretexto de defender el método estilístico contra algunos críticos, reivindicar la importancia

fundamental de las humanidades; implícitamente, la experiencia catastrófica del totalitarismo parece urgirlo a apuntar hacia un *telos* espiritual.

Realiza, asimismo, una suerte de revisión genealógico de su método, ya no solo mencionando la influencia decisiva de Karl Vossler, sino también la de una digresión de Goethe en *Las afinidades electivas* referida a un hilo conductor, un principio de cohesión interna, que, de una manera u otra, marcaría las elecciones textuales de un personaje. Sería este descubrimiento «el que permitió a Freud aplicar su descubrimiento psicoanalítico a obras literarias» (Vossler, 1942, p. 31). También, ante los reparos metodológicos de cierto inductivismo, por demás estéril en las ciencias humanas, que cree ver en la estilística una búsqueda tendenciosa de elementos intuidos de antemano, Spitzer reconoce más bien en ella una hermenéutica, que se remonta a Platón y al *Zirkel in Verstehen* schleiermacheriano:

El círculo (...) es una operación fundamental en las humanidades el *Zirkel im Verstehen* o movimiento circular en el entender, como denominó Dilthey el descubrimiento, realizado por el erudito y teólogo romántico Schleiermacher de que en filología el conocimiento no se alcanza solamente por la progresión gradual de uno a otro detalle, sino por la anticipación o adivinación del todo, porque «el detalle sólo puede comprenderse en función del todo y cualquier explicación de un hecho particular presupone la comprensión del conjunto». Mi método de vaivén de algunos detalles

externos al centro interno y, a la inversa, del centro a otras series de detalles, no es sino la aplicación del «círculo filológico». (Spitzer, 1942, pp. 34-35)

Spitzer reafirma, además, la condición epistemológicamente abierta de la estilística, fundada en su cualidad hermenéutica:

Es obvio que no pretendo imponer este método a nadie; lo que, a mi juicio, le puedo sugerir es que proceda en su trabajo desde la superficie hasta «el centro vital interno» de la obra de arte; que observe primero los detalles en el aspecto superficial de la obra particular (las “ideas” expresadas por el poeta no son otra cosa que uno de los rasgos superficiales en una obra artística); que agrupe después aquellos detalles y trate de integrarlos en un principio creador que pueda haber estado presente en el alma del artista. (Spitzer, 1942, pp. 32-33)

Ante el riesgo permanente de considerar como arbitrarios sus hallazgos, la estilística reivindica una teoría de la recepción, que se enraiza en un horizonte empático que toca globalmente la vida y que depende de una elección de índole moral por la totalidad y la significación:

Para superar la impresión de una asociación arbitraria en la obra artística, el lector debe tratar de colocarse también él en el centro creador del artista mismo y de re-crear el organismo artístico. Tropezamos a cada paso en la literatura con una metáfora, una anáfora, un ritmo *staccato* que puede tener o no tener

significado. Lo que nos dice si tienen o no importancia es únicamente la sensibilidad, que debemos tener ya adquirida, para el conjunto de la obra artística particular. Pero la capacidad para esta sensibilidad está profundamente enraizada en la vida y educación anteriores del crítico y no exclusivamente en su formación profesional. Al ordenar su vida con el fin de mantener el espíritu listo para su quehacer profesional, debe el crítico haber hecho elección de lo que yo llamaría una naturaleza moral. Así debe haber optado por purificar su pensamiento de lo inconexo que distrae, de la obsesión de los menudos detalles cotidianos, para mantenerlo abierto a la aprehensión sintética de los «conjuntos» de la vida y al simbolismo de la naturaleza en el arte y en el lenguaje. Algunas veces no he podido menos de preguntarme, extrañado, si mi «explicación del texto» en el aula de la Universidad, donde procuro crear una atmósfera adecuada a la apreciación de la obra artística, no habría sido mucho más fructífera, si aquella atmósfera hubiera estado presente en la mesa de desayuno de mis discípulos. (Spitzer, 1942, pp. 52-53)

Sobre estos fundamentos, el edificio teórico y metodológico de la estilística pudo fructificar abundantemente en el ámbito del análisis e interpretación literarios. Contrariamente a lo que ha llegado a convertirse en lugar común en la comprensión contemporánea de la estilística, no fue un mero recuento de la *elocutio* textual ni mucho menos un «formalismo» desconectado de la historia de la cultura o de las dimensiones

ontológicas y psíquicas del proceso de creación y recepción. De esta fecundidad dan fe, en el mundo de habla hispana, la obra de los hermanos Alonso, de Carlos Bousoño, de Fernando Lázaro Carreter e incluso del primer Antonio Cornejo Polar.

La posibilidad de que, con un método apropiado a su condición humanística, los estudios literarios pudieran tanto ir al texto de manera rigurosa, no desdeñando su esencial sustento lingüístico, como trascenderlo en pos de significados profundos, en perfecta coherencia entre teoría y método, es el principal atractivo de la estilística aun hoy. ¿Cómo explicar esa coherencia y rigurosidad? Por la aceptación de una dimensión trascendente, más allá de la literatura, que es una fuente suprema de sentido, pues es la fuente radical del ser, la base ontológica suprema de toda creación:

El filólogo ha de creer en la existencia de una luz en lo alto en «post nubila Phoebus» (tras las nubes se esconde el sol). Si no abrigase la convicción de que al final de su camino está esperándole un trago vivificante de un *licor divino* no habría comenzado su trabajo: «no me buscarías si no me hubieras ya encontrado», dice el Dios de Pascal. De esta suerte, el pensamiento humanístico, pese a la distinción metodológica que acabo de hacer, no se halla tan completamente desvinculado del pensamiento teológico como generalmente se cree. No es puro capricho del azar que «el círculo filológico» fuera descubierto por un teólogo, que está avezado a armonizar lo

discordante y a rastrear la belleza de Dios en este mundo. (Spitzer, 1942, pp. 43-44)

Conclusiones: Zurück zum Text!

Ante el estado actual de los estudios literarios cabría parafrasear a Husserl: ¡hay que volver al texto! Y la única posibilidad de hacerlo sin caer en tautologías y superficialidades es asumiendo una posición sólida, nacida de la reflexión radical sobre los orígenes de la experiencia literaria. Tanto las estilísticas de Liberman y Maldavsky como la de Spitzer —aunque partiendo de visiones antropológicas diversas— se fundamentan en el designio de ir hacia la base psíquica de la creación literaria y así pueden aprovechar la riqueza significativa esencial del carácter lingüístico del texto literario. En este sentido, la imaginación simbólica tradicional y especialmente la metafísica clásica pueden iluminar la cuestión de la *fons poetica*, del núcleo originario de la creación literaria. Evidentemente, los mayores reparos ante esta posición provendrán del espíritu antimetafísico difundido en amplios sectores de la academia y que constituye el rasgo más significativo de la presente crisis de las humanidades, que quizá considere como gratuitos e infundados los presupuestos

de tan audaces propuestas psicoliterarias. Ante estas críticas, que no constituyen para nada una novedad, Leo Spitzer responde así, señalando además un horizonte de solución a una problemática que va más allá de los estudios literarios:

El humanista cree en el poder otorgado a la mente humana de estudiarse a sí misma. Cuando en hombre de letras, cuyo fin y cuyo instrumento son idénticos entre sí, se quiebra la fe en la mente humana, como instrumento y como fin, ¿qué otra cosa puede significar esto sino que hay crisis en las Humanidades, si no es que debo decir en las Divinidades? Y esta es la situación actual. Un hombre sin confianza en la inteligencia humana es un ser incompletamente desarrollado; ¿y cómo un hombre así puede ser humanista? Solamente podrán restaurarse las Humanidades, cuando depongan los Humanistas sus actitudes agnósticas, cuando vuelvan a humanizarse y compartan la creencia de aquel rey humanista y religioso de Rabelais: «la sabiduría no penetra en un alma malévol; y la ciencia sin conciencia no es más que ruina del alma» o, volviendo al dicho agustiniano, «no se entra en la verdad más que por la puerta de la caridad». (Spitzer, 1942, p. 44)

Referencias

- Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2011). *Protréptico. Metafísica. Física. Acerca del Alma*. Madrid: Gredos.
- Cisneros, A. (1989). *Propios como ajenos. Antología personal*. Lima: Peisa
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández de la Mora, G. (1987). *Filósofos españoles del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- Freud, S. (1974). *Obras completas 4*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González, L. (2010). *La creación artística. Una explicación filosófica*. Pamplona: Cuaderno de Anuario Filosófico. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón E. (1982). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra
- Liberman, D. y Maldavsky D. (1975). *Psicoanálisis y semiótica. Sentidos de realidad y categorizaciones estilísticas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Maritain, J. (1946). Del conocimiento poético. La experiencia del poeta. En J. Maritain y R. Maritain, *Situación de la poesía* (pp. 99-194). Buenos Aires: Ediciones Desclée de Brouwer.
- Maritain, J. (2004). *La intuición creadora en el arte y en la poesía*. Madrid: Ediciones Palabra.
- Maritain, R. (1946). Sentido y no-sentido en poesía. En Maritain J. y Maritain R., *Situación de la poesía* (pp. 25-65). Buenos Aires: Ediciones Desclée de Brouwer.
- Platón (1985). *Diálogos I*. Madrid: Gredos.
- Platón (1988). *Diálogos III*. Madrid: Gredos.
- Popper, K. (2008). *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos
- Pozuelo, J. M. (2010). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra

Spitzer, L. (1942). La interpretación lingüística de las obras literarias. En K. Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld, *Introducción a la Estilística Romance* (pp. 91-148). Buenos Aires: Instituto de Filología-Universidad de Buenos Aires.

Spitzer, L. (1968). *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.

Vossler, K. (1942). Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje. En K. Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld, *Introducción a la Estilística Romance* (pp. 23-86). Buenos Aires: Instituto de Filología-Universidad de Buenos Aires.

Wordsworth, W. (1996). Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood. En S. Appelbaum (ed.), *English Romantic Poetry. An Anthology* (pp. 51-57). Mineola: Dover Publications.

Yllera, A. (1974). *Estilística, poética, semiótica literaria*. Madrid: Alianza Universidad.

Recibido: 11 de junio de 2018

Aceptado: 16 de setiembre de 2018