

APUNTES PARA UNA SEMIOLOGÍA DEL CAOS

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA

Universidad de Oviedo

Cabe plantearse, antes de nada, la licitud del título. Conjuntar, en una sola oración, términos tan aparentemente antitéticos como *semiología* y *caos* reviste no pocas dificultades, aunque sólo sea en lo que a su planteamiento metodológico concierne. No obstante, tanto por su capacidad de sugerencia como por su potencial operativo, con vistas claro está, al estudio y análisis literario, que al fin y al cabo es lo que nos ocupa, la *semiología del caos* supone una perspectiva crítica sobre la que merece la pena, creemos, detenerse, aunque sólo sea por unos instantes, con el objetivo de comprobar en qué medida al vincular dos actitudes epistemológicas en principio antitéticas invitamos a plantear nuevos cauces en la investigación de los escritos artísticos.

Hace ya algunas décadas, el científico Edward Lorenz, llevando a cabo una predicción meteorológica en la que hacía intervenir tres variables —esto es, la velocidad del viento, la presión del aire y la temperatura— se vio obligado a suprimir tres de los seis decimales que hasta ese momento estaba empleando con los datos que introducía con el objetivo de agilizar el cálculo, suponiendo que la eliminación de tan nimias cantidades o, lo que es lo mismo, que una variabilidad errónea de un 0,1 % apenas afectaría al resultado. Por el contrario, y para su sorpresa, la nueva predicción meteorológica no guardaba prácticamente ningún parecido con la obtenida con seis decimales, lo cual implicaba, prolongándose en el eje temporal, que los siguientes cálculos basados en estos erróneos mostraban altísimas diferencias respecto a aquellos llevados a cabo con seis decimales. Ante esta situación, Lorenz comprobó cómo el tiempo atmosférico constituía un sistema integrado por una serie de elementos, o lo que es lo mismo, por una serie de variables, que lo volvían increíblemente sensible a pequeñas influencias. Fruto de ello, no pudo menos que preguntarse, haciéndose eco de un famoso proverbio chino: «¿provoca el aleteo de una mariposa en Brasil un tornado en Texas?».¹

Lo que Lorenz, considerado como uno de los «padres» de la Teoría del Caos, pudo comprobar, es que la meteorología ha de hacer frente, en cuanto objeto de su estudio, a un sistema caótico de retroalimentación reiterada, esto es, que en el tiem-

¹ John BRIGGS y F. David PEAT, *Las siete leyes del caos*, Barcelona, Grijalbo, 1999, pp. 43-46.

po atmosférico intervienen una multiplicidad de elementos en constante interconexión, influyéndose unos a otros, generando fenómenos que a su vez interactúan de nuevo entre sí, y así sucesivamente. La supresión o modificación de cualquiera de estos elementos, por la inevitable influencia que tienen en todo el artefacto sistémico, genera consecuencias que atentan contra la predictibilidad que sería de esperar en todo cálculo científico. De este modo, retomando la famosa frase de Lorenz, no es sólo que el vuelo de una mariposa pueda provocar un tornado en Texas, sino que ni siquiera podemos saberlo con anterioridad.

La Teoría del Caos ha venido configurándose, en los últimos tiempos, como una propuesta metodológica alternativa e interdisciplinar² a los tradicionales cauces por los que transcurre la epistemología, poniendo en solfa las actitudes mecanicistas y deterministas que venían cimentando la ciencia desde los tiempos de Newton, según las cuales la predictibilidad era un rasgo inherente a toda materia perteneciente al ámbito de las disciplinas experimentales. Por el contrario, en las últimas décadas no pocos estudiosos de terrenos muy distintos³ han podido comprobar la versatilidad operativa de esta nueva actitud, proyectándola y adaptándola según las necesidades, pero con una serie de premisas en común: a) frente a la existencia de sistemas deterministas o mecánicos, o lo que es lo mismo, de «ciclos límite», los cuales se aíslan, por así decirlo, del flujo del mundo exterior debido a que una gran parte de su energía interna está dedicada a resistirse al cambio, consiguiendo así la perpetuación relativamente mecánica de un modelo inicial,⁴ encontramos otras estructuras, mejor dicho ámbitos, en los cuales la dinámica de sus componentes tiene carácter lineal, unidireccional e irreversible;⁵ b) las estructuras lineales admiten dos tipos de dinámicas: aquellas que caen en el llamado «olvido aleatorio», y las que

² Como muestra de ello, basta con consultar el ejercicio ensayístico de Antonio ESCO-HOTADO, *Caos y orden*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, en el cual, con desbordante erudición, muestra la aplicabilidad de este planteamiento teórico a disciplinas tan dispares como las matemáticas, la química, la economía o las ciencias sociales.

³ Por citar sólo algunos títulos en español: Ian HACKING, *La domesticación del azar: la erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*, Barcelona, Gedisa, 1991; Edward N. LORENZ, *La esencia del caos: un campo de conocimiento que se ha convertido en parte importante del mundo que nos rodea*, Madrid, Debate, 2000; Eduardo CESARMAN, *Orden y caos: el complejo orden de la naturaleza*, México, Diana, 1982; Ian STEWART, *¿Juega Dios a los dados?: la nueva matemática del caos*, Barcelona, Crítica, 1991; M^a Concepción GONZÁLEZ VEIGA, *La Teoría del Caos: nuevas perspectivas en la modelización económica*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la universidad de Oviedo, 1995; James GLEICK, *Caos: la creación de una ciencia*, Barcelona, Seix Barral, 1988; o Georges BALANDIER, *El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales, elogio de la fecundidad del movimiento*, Barcelona, Gedisa, 1989.

⁴ BRIGGS Y PEAT, *op. cit.*, p. 54.

⁵ Ilya PRIGOGINE, *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 104.

hacen surgir sistemas caóticos, impredecibles, los cuales generan su propio orden o equilibrio interno. Es la distancia que hay, por ejemplo, entre un infarto de miocardio y el habitual latido del corazón de un ser humano;⁶ c) los sistemas caóticos, integrados por vórtices, esto es, por entidades individuales y diferenciadas y, sin embargo, inseparables a la vez del proceso que las ha generado, generan fractales, es decir, restos, manifestaciones o formas realizadas por la acción de sistemas dinámicos caóticos: una foto que recoja el romper de las olas de un mar embravecido contra un acantilado es una magnífica muestra de ello.

Uno de los aspectos más interesantes de estas premisas es que plantean, en apariencia, un oxímoron irresoluble: los sistemas caóticos se autoorganizan, generan su propio orden interno que, eso sí, se nos escapa de las manos. Uno de los grandes investigadores de la Teoría del Caos lo ha explicado con gran sencillez: «quizás el aspecto más inesperado es que, a todos los niveles de orden, aparece la coherencia del caos para condiciones de no equilibrio: un mundo en equilibrio sería caótico, el mundo de no equilibrio alcanza un grado de coherencia que, para mí al menos, es sorprendente».⁷ Entendemos dos conclusiones a partir de esta afirmación de Prigogine: por un lado, que el caos tiende a plantear una dinámica que lo sustenta y, en cierto modo, lo justifica, y, por otra parte, que el orden precisa de lo azaroso para su propia supervivencia.

En resumen, la Teoría del Caos plantea un nuevo horizonte epistemológico en el cual el ser humano asiste a la constante existencia de estructuras y dinámicas impredecibles y, por tanto, incontrolables. En estos universos, una pléyade de variables vertebran el devenir del sistema, su evolución, donde todos y cada uno de sus elementos son autónomos y dependientes a un tiempo, relacionándose entre sí a partir de constantes rizados retroalimentadores.

Hasta aquí uno de los ámbitos metodológicos que apuntábamos en el título. Para plantear su posible articulación con la semiología precisamos, claro está, de una sucinta reflexión en torno a esta segunda línea investigadora, lo cual parece encaminar, creemos, al establecimiento de más líneas en común de las que en un principio pudiera pensarse. Juzgue si no el lector.

Toda obra que analice desde un punto de vista histórico el desarrollo de la semiótica o semiología ha de remontarse a Charles S. Peirce, quien planteaba como su objetivo fundamental «el análisis de la dimensión significante de todo hecho desde el momento en que se asigna su pertinencia: el régimen de determinaciones objetivas que hacen significativo a lo real».⁸ De manera menos confusa, Bobes considera

⁶ BRIGGS y PEAT, *op. cit.*, pp. 83-85.

⁷ PRIGOGINE, *op. cit.*, p. 35.

⁸ Charles S. PEIRCE, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva visión, 1974, p. 9.

que «la semiótica se presenta como una investigación sobre los sistemas de signos, limitándose en la práctica al lenguaje articulado, bien como sistema de comunicación, bien como creación artística».⁹ La semiótica, por tanto, consistiría en una «investigación de índole filosófica sobre el lenguaje en su doble perspectiva de sistema de signos y medio de expresión con valor social»,¹⁰ o, dicho en otros términos, «la semiología toma como objeto el signo en su funcionamiento y como objeto que asume un sentido por medio de un proceso en el que actúa un sujeto que se expresa, comunica, interactúa con otro sujeto».¹¹

Formulado en estos términos, la semiología parece plantearse como una disciplina, más o menos científica, que tiene como objeto de estudio los sistemas de signos, y fundamentalmente el lenguaje articulado, tanto en su vertiente intrínseca, atendiendo fundamentalmente al mensaje, como en su lectura extrínseca, donde cobra protagonismo la tríada «emisor-mensaje-receptor». No obstante, el cientificismo que se le presupone a la semiótica choca de manera frontal con el carácter difuso que, para algunos, presenta su propio objeto de estudio: «una investigación semiótica solamente tiene sentido si la estructura del campo semiótico es asumida como una entidad imprecisa que el método se propone aclarar (provocando continuamente sus contradicciones)».¹² En este sentido, el lenguaje literario parece ofrecer, para algunos teóricos, determinadas particularidades que le confieren una especial inestabilidad. Así lo ve Bobes,¹³ para quien el signo literario no muestra una relación estable entre forma y sentido, por lo cual carecería de codificación. En el caso de que se codificase, pertenecería ya al terreno de lo lingüístico, al haber sido fijado de manera estable.¹⁴ Formulado en otros términos:

⁹ María del Carmen BOBES NAVES, *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos, 1973, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 91.

¹¹ María del Carmen BOBES NAVES, *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 76.

¹² Umberto ECO, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1986, p. 15.

¹³ María del Carmen BOBES NAVES, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

¹⁴ No todos los críticos están de acuerdo sobre esta cuestión. Para algunos no existen diferencias entre lo que se entiende por narración natural —tenida por no literaria— y la narración literaria, pues en ambos casos estarían presentes sus rasgos definitorios: abstracción, orientación, complicación de la acción, evaluación, resultado o resolución y coda. Véase, por ejemplo, José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, «Literatura y actos de lenguaje», en *Pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 83-124, y especialmente la p. 99.

El signo literario no mantiene la capacidad denotativa del signo lingüístico y pierde las relaciones referenciales, y esto posibilita que se convierta en creador de su propia referencia remitiéndola a mundos ficcionales, que se actualizarán en cada una de las lecturas a través del interpretante que aporta el lector.¹⁵

En términos muy parecidos, Camarero Arribas, manejando el concepto de gramatextualidad, alude a éste como «la propiedad que tiene la escritura de construir textos según leyes semiósicas propias».¹⁶

A estas alturas, parece que podemos ofrecer una serie de denominadores comunes entre la semiología literaria y la teoría del caos: a) ambas disciplinas pretenden acercarse a un objeto de estudio inestable, lineal, no cerrado, que hace de la predictibilidad y del mecanicismo conceptos muy poco operativos; b) estas estructuras dinámicas tienden a autoorganizarse, a crear su propia coherencia interna, lo que significa, en el caso de las obras literarias, que se convierten en creadoras de su propia referencia; c) su objeto de estudio admite consideraciones tanto holistas —concediendo primacía al todo—, caso de la visión del mar embravecido o de una novela, como reduccionistas —donde la totalidad sólo es contemplada en cuanto resultante de la composición de las partes—, atendiendo, por ejemplo, a una visión microscópica de una ola o a los componentes sémicos de un verso, y d) la presencia de vórtices, esto es, de elementos autónomos e interdependientes a un tiempo, es constantemente analizada en ambos casos, comprobando la existencia de innumerables rizos retroalimentadores o, lo que es lo mismo, de la simultánea interconexión de todos y cada uno de sus componentes, generando procesos, o elementos más amplios, que a su vez interactúan entre sí, y así sucesivamente.

Decir de la literatura que es un universo caótico a algunos puede sonarles a perogrullada, y a otros a blasfemia postmoderna. Entre los primeros podríamos citar a no pocos escritores, para quienes la creatividad supone un *algo* casi esotérico, ese *furor* platónico del que tan cansados estamos de oír hablar, que unas veces se muestra con desbordante generosidad y otras veces se le revela al poeta o al novelista con mezquina tacañería. Y entre los segundos encontraríamos a no pocos estudiosos de este siglo, adscritos a corrientes críticas como el estructuralismo o el formalismo, para quienes aludir al caos es tan solo sinónimo de incompetencia:

Es necesario convenir previamente en que la obra literaria constituye un sistema, y que otro tanto ocurre con la literatura. Únicamente sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria que se proponga estudiar lo que

¹⁵ María del Carmen BOBES NAVES, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 241.

¹⁶ Jesús CAMARERO ARRIBAS, «La muerte del autor y la teoría del espacio en la escritura bajo construcción», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 193-202, p. 194.

hasta ahora aparece como imagen caótica de los fenómenos y de las series heterogéneas.¹⁷

Frente a ello, otros teóricos no hacen una lectura «apocalíptica» del caos:

La caología no podría ser interpretada como una apología del desorden, pues propone otra representación de este, lo pone en su lugar; demuestra que si los acontecimientos y las turbulencias de la naturaleza dan una impresión de confusión, de batifondo, son sin embargo *atraídos* por ciertos estados.¹⁸

Mucho más cercanos a esta segunda línea, consideramos que la Teoría del Caos y la semiología literaria son planteamientos metodológicos, no sólo perfectamente complementarios, sino con una base epistemológica común, que hacen de estructuras lineales con un elevado grado de incertidumbre su objeto análisis. La mayor prueba de ello la tenemos, curiosamente, en el hecho —creemos que aún no estudiado— de que fuera precisamente Peirce, abanderado de la semiótica, uno de los principales defensores de la presencia de lo azaroso, ya a finales del siglo XIX, mucho antes de que lo que hoy conocemos como Teoría del Caos hiciera acto de presencia. Peirce, contagiado sin duda por la crisis del cientificismo que invadió la cultura de los últimos años decimonónicos, veía en lo aleatorio una fuerza con vida propia en el universo, la cual no era atribuible exclusivamente a las limitaciones de nuestro intelecto:

El azar mismo fluye en toda avenida de sentido: es de todas las cosas la más entremetida. Que es absoluto y constituye la más manifiesta de todas las percepciones intelectuales. Que es un ser, vivo y consciente, es lo que toda la estupidez correspondiente al raciocinio no podrá negar con todo su atrevimiento.¹⁹

Queda, por tanto, comprobar en qué medida es posible aplicar el aparato metodológico y las premisas de la Teoría del Caos al análisis literario. Para ello, vamos a recurrir a textos de referencia, con los cuales analizar la presencia e imbricación de las estructuras y dinámicas caóticas en ellos, tanto desde una perspectiva intrínseca como extrínseca.

¹⁷ Yuri TINIANOV, «Sobre la evolución literaria», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, pp. 89-101. La cita es de la p. 91.

¹⁸ BALANDIER, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ HACKING, *op. cit.*, p. 285. Hacking concede tal protagonismo a la figura de Peirce que le dedica todo un capítulo —privilegio que no otorga a ningún otro autor—, el último (pp. 285-306), recogiendo las apasionadas reflexiones de éste publicadas en el número 3 de *The Monist* en 1893, con el sugerente título de «Reply to the Necessitarians» (pp. 526-570).

Respecto a lo primero, hemos escogido un texto de Rafael Morales, seleccionado por J. Benito de Lucas en su antología de poetas españoles de posguerra. El poema es el siguiente:

A UN ESQUELETO DE MUCHACHA

Homenaje a Lope de Vega

En esta frente, Dios, en esta frente
hubo un clamor de sangre rumorosa,
y aquí, en esta oquedad, se abrió la rosa
de una fugaz mejilla adolescente.

Aquí el pecho sutil dio su naciente
gracia de flor incierta y venturosa,
y aquí surgió la mano, deliciosa
primicia de este brazo inexistente.

Aquí el cuello de garza sostenía
la alada soledad de la cabeza,
y aquí el cabello undoso se vertía.

Y aquí, en redonda y cálida pereza,
el cauce de la pierna se extendía
para hallar por el pie la ligereza.²⁰

El poeta, o, mejor dicho, la voz poética, recorre con meticulosidad el cadáver de una muchacha. Esas concreciones anatómicas (frente, oquedad del rostro, tórax, brazo, mano, cuello, etc.) se convierten en vórtices, en la medida en que son elementos con una autonomía semiológica —en cuanto unidades significativas dentro del poema— integrados en entidades superiores: el pecho, la mano y el brazo aglutinan los puntos de referencia del segundo cuarteto, y por tanto de una estrofa, por ejemplo. No obstante, no hemos de ver estos elementos como unidades discretas de un conjunto finito, al menos a priori: en el segundo cuarteto hubiéramos podido localizar muchas más alusiones a partes del organismo humano, constituyendo quizás una mera enumeración, por medio del asíndeton, consiguiendo, al omitir las conjunciones, dar fuerza al concepto; la «cadera» hubiera podido suceder al «pecho» del v. 5, y los «dedos» a la «mano» del v. 7, continuando con el sentido descendente,

²⁰ VV. AA., *Once poetas españoles (Promoción de posguerra)*, Ed. de Joaquín Benito de Lucas, Madrid, Bruño, 1993, p. 191. Se incluye un comentario del poema en las pp. 193-197, al cual remitimos, y que tomamos como referencia para las pautas generales de su análisis convencional.

desde el punto de vista visual, que ofrece el poema. De igual manera, las extremidades superiores no sólo cuentan con manos y brazos: también hay uñas, quizás lunares, etc., que podían haber aparecido en los vv. 7-8, donde se alude a esta parte del cuerpo. Se me objetará, recurriendo a una cuestión en principio sintáctica, que la excesiva inclusión de elementos hubiera roto la estructura enumerativa y paralelística que ha establecido el poema, recurriendo a la anáfora (repetición de «y aquí» y «aquí» a lo largo del texto, al comienzo de 6 de los 14 versos que constituyen el soneto, consiguiendo con la inclusión de este elemento deíctico generar la ilusión de estar acompañando al poeta en su triste «repaso» al esqueleto de la amada) para introducir cada uno de los elementos mencionados del cadáver. Pero hubiera habido otras opciones. Podría haberse tratado de un soneto con estrambote, lo cual habría permitido incorporar más elementos del cuerpo de la joven. Quizás los tercetos hubieran podido mostrar la anáfora en todos los versos, aunque incrementando, eso sí, el ritmo del poema. Del rostro, el poeta destaca la frente y la mejilla. ¿Por qué no motivos que hubiesen marcado, a lo mejor, aún más la belleza, ya extinta, de la joven: sus ojos, la boca, los labios? Benito de Lucas, en el comentario que realiza del poema,²¹ destaca, desde el punto de vista metafórico, expresiones tales como «flor incierta y venturosa», en el v. 6, alusión, en su opinión, a los senos. ¿Qué comparten ambos términos, desde un punto de vista semántico, como para establecer este vínculo? ¿Hubiese podido sustituirse por otro vocablo, quizás el nombre concreto de una flor? Pero eso hubiese implicado reajustes para la medida de los versos, a lo mejor también habría que cambiar los versos con los cuales rima. ¿Aporta algo la inclusión de un nuevo elemento del cuerpo de la muchacha al final del v. 11 («y aquí el cabello undoso se vertía») o hubiese sido mejor reforzar la estructura paralelística entre los dos tercetos, incluyendo el adverbio deíctico «aquí» sólo al comienzo de estas estrofas finales?

Las preguntas se acumulan... Desde luego, en esta muestra insultantemente desenfadada de análisis literario hay mucho de broma, de puro juego. Por supuesto que elogiamos la habilidad poética de Rafael Morales y la cuidadosa destreza con que está elaborado este texto. Pero no es ésa la cuestión. Con esta desordenada sucesión de «sugerencias» sólo queremos poner de relieve cuestiones de mucho mayor calado: a) toda obra literaria está elaborada por vórtices, esto es, por elementos autónomos y dependientes a un tiempo, y de ello es consciente tanto el escritor como el crítico literario; b) estos vórtices generan rizados retroalimentadores. Cada elemento influye en los restantes. Como apuntábamos, cambiar un término supone reajustar la medida del verso, quizás cambiar el género de la palabra final, y con ello la rima, con lo cual afectaría a aquellos versos con los cuales rima, que a su vez

²¹ *Ibidem*, pp. 195-196.

habrían de ser modificados, etc., y éstos, a su vez, generarían nuevos efectos que también se entrecruzarían, de modo que el vínculo que en el poema transcrito se establece entre «pecho» y «seno», por ejemplo, hace que estos términos adquieran un nuevo significado en el poema, afectando a éste en su totalidad, en la medida en que contribuyen a generar esa imagen del *tempus fugit*; c) lo aleatorio no ha de ser desdenado en el proceso de creación artística. ¿Por qué nuestro poeta ha seleccionado esas partes del cuerpo, en concreto, y no otras? ¿Por una cuestión fónica? ¿Por una cuestión de número de sílabas? Cuando varias palabras son las «candidatas», y sólo una la «ganadora», ¿puede haber influido únicamente el azar en la elección? De todas formas, estamos aludiendo a una estructura, la poética, mucho más cerrada que otras. En el caso de una novela, ¿qué más da que un sofá sea rojo o verde, muchas veces? ¿Le importaba al escritor? ¿Fue de nuevo el azar?; d) las creaciones artísticas son estructuras lineales. Para comentar un poema bien, no podemos limitarnos a él tan solo. En el caso de *A un esqueleto de muchacha*, poema que hemos tratado, éste sólo cobra sentido dentro del poemario al que pertenece, y éste a su vez dentro de la trayectoria poética de Rafael Morales, quien se ve inserto en la corriente literaria de posguerra, y así sucesivamente...

Pero hemos aludido anteriormente a otra perspectiva, la extrínseca, desde la que también es posible enfocar el asunto. Nos referimos, en particular, a la recepción de los textos literarios. Pongamos algún ejemplo. La aparición del *Lazarillo*, en 1554, debió de causar no poca perplejidad a sus lectores, al plantear, a diferencia de cualquier texto previo, una historia ficticia absolutamente verosímil. Las hazañas de Lázaro entraban dentro de lo posible, cualquiera podía darse cuenta de ello, y esto invitaba a pensar que se trataba de un texto *real*, pero no *realista*, concepto nuevo, inédito para los lectores del momento. No en vano, algunos críticos invitan a pensar que la intención del autor era precisamente que el texto pareciese real, y como tal se tomase.²² La obra, por tanto, no sólo no cayó en saco roto, sufriendo la incompreensión de sus contemporáneos, sino que Mateo Alemán recogió el testigo perfectamente, adaptándolo, eso sí, a nuevos aires contrarreformistas, dando a luz al *Guzmán*, cuyo éxito en su época fue incontestable. ¿Por qué triunfó la nueva fórmula picaresca? Podría argumentarse que la crisis por la que estaban pasando las ficciones descabelladas de los relatos caballerescos invitaba a pensar en la creación de un nuevo paradigma, retando al escritor y seduciendo al lector. Démos entonces un paso más, esta vez de orden cronológico: en 1605 sale a la luz *La pícaro Justina*, la cual adaptaba el patrón picaresco a la mujer, a quien cedía el protagonismo. El

²² Para todas estas cuestiones, véase el estudio de Francisco RICO, *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1987.

texto, farragoso y de muy difícil lectura,²³ se alejaba muy mucho de la breve historia de Lázaro, publicada medio siglo antes. En cualquier caso, la nueva fórmula no sólo fue aceptada, sino que generó toda una corriente de picaresca femenina que encaminó hacia la llamada «novela cortesana», con títulos como *La Hija de Celestina*, *Teresa de Manzanares* o *Las harpías en Madrid*. ¿Por qué el protagonismo femenino comenzó a imponerse, sin ningún aparente motivo para ello? De nuevo podría defenderse el agotamiento de la fórmula masculina, pero lo cierto es que esta siguió cultivándose, con títulos tan importantes como *El Buscón*. No deja de resultar sugerente el pensar que Justina, batiendo sus alas de mariposa, lograra desencadenar un tornado en el ámbito picaresco...

Un último aspecto, éste concerniente a una de las premisas, aún no concretada con los ejemplos propuestos: el del principio de autoorganización de los sistemas caóticos. No son pocos los escritores que afirman haber llevado a cabo prácticas de escritura automática, sin pensar (¿deberíamos decir dejándose llevar por el azar?), con resultados no siempre desechables. Entre sus precursores tenemos a André Breton, quien con *Les Champs magnétiques* da luz verde a esta nueva forma de plantear la creatividad. En este mismo sentido, los sueños, lejos de doblarse a la racionalidad, también han dado lugar a escritos dignos de ser tenidos en consideración. Baste con referirse al famoso poema de Coleridge *Kublai Khan, a vision in a dream*, el cual al parecer tuvo su origen en una ensoñación producida por dos gramos de opio.

Hora es de ir acabando. Dos creemos que son las causas que han llevado a desterrar el fantasma del caos o de la indeterminación del ámbito de la literatura, debidos ambos a la acción de los agentes implicados en el proceso. Por una parte, muchos escritores, escudados en la reverencialidad que le otorga parte del público, se niegan a admitir la ausencia, en determinados momentos, de premeditada intencionalidad en ciertos elementos de sus creaciones. Otros son más humildes, o prefieren revestirse con la misteriosa aureola que proporciona el atribuir a las creaciones artísticas un componente casi esotérico, místico. Pero muy pocos o ninguno se atreve a atribuir a lo azaroso cierta relevancia en sus textos. Desde que el autor ha sumido con orgullo la propiedad intelectual de las obras, hace ya siglos de ello, ya nadie parece dispuesto a perder terreno en este sentido, reconociendo la ausencia de control sobre todas y cada una de las palabras que han escrito. Por otro lado, y en connivencia con esto, determinadas líneas de crítica literaria, como la formalista o estructuralista, han pretendido hacer de las obras universos cerrados y concienzuda-

²³ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, pp. 376-379, le dedica devastadoras críticas, en este sentido, considerándolo como un texto «estrafalario, oscuro, fastidioso», hasta el punto de afirmar que «no hay en todo el libro arte de composición».

mente calculados, donde todos y cada uno de sus elementos pueden ser meticulosamente desentrañados y justificados, como si de un reto al propio autor se tratase. Frente a ello, y continuando una línea que, abierta por Peirce, no parece haber resultado extremadamente fecunda, postulamos que es posible complementar los avances en semiología con la humildad que implica reconocer que en toda manifestación artística siempre hay y habrá, desde cualquier rol que asumamos (autor, crítico, lector ocasional), determinados elementos que nos resulten inasibles por su propia naturaleza:

La Teoría del Caos no es arte, pero apunta en una dirección similar: la dirección que encontramos en las consoladoras imágenes de la naturaleza, la dirección hacia la que apunta nuestro esfuerzo para contactar con ese secreto ingrediente del Universo al que llamamos espíritu.²⁴

²⁴ BRIGGS y PEAT, *op. cit.*, p. 167.