La sospechosa verdad

En la primera mitad de los cuarenta, hacia el centro de su carrera de escritor, Alfonso Reyes insiste en temas de teoría (de la literatura y de la crítica). Reunión de artículos o de lecciones, estos textos de su «musa crítica» ocupan hoy los tomos XIII, XIV y XV de sus obras completas, publicadas por el Fondo de Cultura Económica al cuidado del autor y de Ernesto Mejía Sánchez. Me refiero a *La experiencia literaria* (1942), *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944) y *Tres puntos de exegética literaria* (1945), a los que cabe añadir, a los efectos de este estudio, dos trabajos de historia que, según se verá, atesoran un alto valor teórico: *La crítica en la edad ateniense* (1941) y *La antigua retórica* (1942).

Respecto a este corpus teórico de Reyes cabe observar, de entrada y sintéticamente, que es el resultado de una vasta experiencia de lector, que él mismo definirá y teorizará como tal, más unos exhaustivos exámenes de ciertas categorías concretas: las escuelas críticas y su convivencia en una teoría general de la lectura, el objeto del discurso literario, los sujetos del quehacer literario, las relaciones entre la literatura, la lingüística y un orden diverso de discursos.

El interés de volver sobre aquellos textos, después de la intensa experiencia teórica de estas dos últimas décadas, reside en observar cómo Reyes estuvo alerta a las variantes de la teoría y la crítica que venían produciéndose desde los clásicos y que tienen su última recaída moderna en la segunda mitad del XIX, a través de bloques coincidentes, como pueden serlo el simbolismo, el psicoanálisis y las filosofías del lenguaje centroeuropeas (semiótica, crítica del lenguaje, positivismo lógico). El constante interés de Reyes por la literatura simbolista francesa, sus anticipaciones de Góngora (del que puede considerarse el primer teórico moderno), sus incursiones en distintos órdenes de manierismo literario (desde el barroco mexicano hasta el modernismo) diseñan un espacio de lecturas (o sea: de elecciones y exclusiones) que clama por un tratamiento teórico. El autor lo da por las fechas indicadas.

Muchas de las inquietudes y formulaciones que vinieron después ya figuran, con suficiente nitidez y ese pudor tan de Reyes en cuanto a la cortesía del estilo, con buen orden didáctico y sin delirios de jerga, todo lo cual es de agradecer, en los trabajos mencionados. Lo que sigue no pretende sino ser un pequeño resumen teórico de algunos logros recogidos por el maestro mexicano.

I

La operación característica de la literatura es la *ficción*, que Reyes define, con valeryano sabor, «intuición de lo infinito en términos finitos» (OC. XV, 152). La literatura

proporciona «una manera de notación para significar lo indefinido sin enumerarlo» (OC, XV, 198). Es una ficción de segundo grado, ficción verbal de ficción mental, ficción de ficción (OC, XV, 203). Ni comprueba hechos, como la historia, ni explica leyes generales y objetivas, como la ciencia. Se expresa por medio del lenguaje «puesto en valor estético», que opera en tres funciones formales: el drama (lo histriónico o presente), la novela (los hechos pasados y espacios ausentes) y la poesía (las puras energías subjetivas).

La literatura es el discurso del deseo, en tanto busca una satisfacción ilimitada, actuando como desquite contra lo finito. Y es un grado elemental del saber, de naturaleza intuitiva, en que la percepción no puede aislarse de su contenido. Sólo la literatura reúne, de modo coexistente, los tres valores de la palabra: el intelectual que sirve a la comunicación, el subjetivo o afectivo que es científicamente irreductible, y el puramente fonético. Mientras el discurso de la filosofía se ocupa del ser e impregna todo dicho en que se afirme que algo es, la historia trabaja con el suceder real perecedero, y la ciencia con el suceder real permanente, ambos designantes de un objeto exterior y preexistente al discurso, el referente. La poesía, que trajina con el suceder imaginario, carece de un referente previo: lo produce.

Así es como la palabra poética resulta de un abuso del lenguaje (cf. Goethe), algo que vale como mentira práctica y verdad mental, y como el vínculo conflictivo entre ambas. Es la única manera de alojar, en un espacio propio, la «experiencia pura», aquélla que no es experiencia de un determinado orden del conocimiento. Una experiencia anterior o, tal vez, residual, a las experiencias puntuales y particulares.

En la literatura se da la identidad inseparable del logos y el lenguaje, en ese ente fluido y eterno, siempre nuevo y naciente, que es la poesía. Es un lenguaje *catacrético,* hecho para mentar lo que carece de mención. Hecha con lo inefable, la poesía se emociona desde la frialdad (la ficción pessoana: fingir hasta aquello que se siente de verdad) y expresa los afectos imprecisos. Impráctico y residual, el lenguaje poético es como un peso muerto que el poeta convierte en objeto sonoro y que adquiere, así, la apariencia teatral de lo viviente. «Soy esclavo de mis propias cadenas —dice el poeta, mientras canta haciéndolas sonar».

Reyes se instala en ese punto en que se declara inválida la escuela histórica de sesgo cientificista (por ejemplo, Sainte-Beuve cuando declara querer hacer una «historia natural de los espíritus») y en que se busca, en el pasado, la suficiente autorización para apoyarse y seguir adelante. Para ello es necesario, como preliminar epistemológico, deslindar (vuélvase al título del estudio alfonsino) el discurso literario de los otros, diversos y fronterizos.

El historiador evalúa hechos eliminando a los testigos que deponen sobre ellos. En literatura esto es imposible: no se puede anular la subjetividad de quien emite el discurso. De ahí surge el problema epistemológico anunciado: ¿es posible valorar lo individual? Lo cual equivale a preguntarse si es viable una ciencia de la literatura. El crítico puede objetivar su emoción personal ante la obra, convirtiéndola en una vía de saber universal. A su vez, la crítica puede adoptar la conducta de la ciencia, al menos su gestualidad (probidad, precisión, sumisión al hecho comprobado, escrúpulo de confrontación documental, etc). Pero, en tanto la ciencia trabaja con objetos totalmente formali-

zados y, en esa medida, abstractos, la literatura opera con individualidades irreductibles y con un discurso de base metafórica, como todo discurso expresivo. Por ello, la crítica de la literatura es también literaria y significante.

La mera descripción de un texto literario (el «hecho puro» y cuantificable del positivismo) o su utilización como documento histórico, no son tareas críticas. La crítica es explicativa, en el sentido de valorativa: ante todo, porque escoger un texto es ya valorar, lo cual no ocurre en la lógica científica, en que los objetos se aparecen a la razón sin coloraciones valorativas.

El objeto de la literatura está vivo, porque vive en la lectura, y no existe fuera de ella (insisto en el carácter definitivo de «lector» de Alfonso Reyes). En el caso de la ciencia, el objeto nunca está vivo, porque es una abstracción formal. Lo que está vivo es el referente. Por ejemplo: si un zoólogo estudia al caballo, estudia al caballo en general, abstracción carente de vida. Los caballos reales, los que han sido, son y serán, referidos por aquella abstracción, estuvieron, están o estarán vivos, pero no son objeto de la ciencia zoológica.

Estos liminares nos llevan, desde luego, al clásico problema de las relaciones entre la vida y la obra. No me refiero a vida y obra individuales, sino al hecho, más genérico, de que, siendo el objeto de la literatura algo vivo (por lo tanto, sucesivo, indeterminado, abierto hacia el futuro: histórico, como lo es el crítico, el lector), su verdad, si es que existe, se posterga indefinidamente hacia un futuro que sólo existe como promesa. Por esto, Reyes llama a la literatura «una verdad sospechosa», evocando la comedia del barroco mexicano Ruiz de Alarcón. Una verdad general pero no histórica (en el sentido de la ciencia histórica: una verdad no documentable). La poesía designa por *catacresis,* como queda dicho, nombra lo innombrable, dice lo inefable, articula lo no decible, en tanto es aquello que carece de nombre codificado y reconocible. «El poeta ha querido, como decía Mallarmé, *devolver su confusión a las cosas,* libertarlas de los contornos fijos que el uso diario les ha impuesto, y devolverlas a la fluidez con que el alma las contempla» (OC, XIV, 315).

En eso del alma podemos encontrar un eco platónico, bien estudiado por Reyes (las cosas son vistas por el poeta desde el alma, como decía Rosita Melo, es decir desde esa perspectiva anterior y posterior a la vida que es la eternidad del cielo de los arquetipos) o desde ese lugar de nacimiento del objeto querido, que es el deseo, lo cual cae más del lado del invocado Mallarmé.

La relación entre la obra y la vida podría compararse a la relación entre el sueño y la vigilia, experiencias de dos sujetos diversos que habitan la misma memoria y el mismo cuerpo, y de las cuales se puede intentar dar cuenta con dos discursos producidos dentro de la misma lengua.

Al igual que entre el sueño y su relato diurno y vigil, y entre el deseo y su objeto infinito e inefable, entre las palabras y las cosas hay un desajuste, una impertinencia que hace posible ese goetheano abuso del lenguaje que es la literatura. Porque el lenguaje es inexacto y porque sus verdades son sospechosas, existe la literatura. Si el lenguaje fuera exacto, si su correlación con el objeto fuera plena, no habría poesía. He ahí una

estética de la impertinencia discurso-realidad, que Reyes basa en la reflexión lingüística del simbolismo.

Para Reyes, la tendencia crítica que mejor se adecua a estos presupuestos, es la estilística, en tanto estudia «los escandalosos indicios de las potencias ilógicas del lenguaje» (la lógica es la lógica codificada, hereditaria, aceptada por sumisión a la autoridad de lo establecido). La gramática tradicional ha pasado de largo ante ellas, pero la reflexión moderna se detiene y se instala en sus rugosidades.

Los idiotismos del habla popular, la «mala» asimilación del código de la lengua en los hablantes poco anoticiados, los actos fallidos, los chistes y juegos de palabras, apuntan a lo mismo: a descubrir una subjetividad lingüística que violente el modelo propuesto por la lengua. A ella sirve la *estilología* (sic Reyes) en tanto procura razonar estas irregularidades y catalogar sus recursos como estilo, es decir, como corpus retórico.

Esa segunda voz, creativa y subversiva, del lenguaje, es descrita por Reyes valiéndose de una figura musical: mientras el compositor de música escribe unas canciones para voz y acompañamiento de piano, el poeta deja en sobreentendido, sin escribir, el acompañamiento, constituyéndose, así, el lado fantasmal y abierto de la escritura, donde se instalan los significados nacientes, el futuro en prórroga del discurso. La poesía es el bajo cifrado del silencio.

Frente a la apertura inexacta y productiva de la literatura, existe la mística del nombre propio: hay una palabra adecuada para cada cosa, una palabra plena, exacta y final. Los pitagóricos la sitúan en el número. Reyes (como antes Mallarmé, el maestro, y luego Borges, el discípulo) prefiere creer que el nombre propio de las cosas es secreto y sagrado: por lo tanto, impronunciable, so pena de castigos que llegan a la supresión del discurso. Esto es materia de la mística: la lingüística se ocupa de nombres impropios, de metonimias, de palabras que sustituyen y usurpan el lugar de otras palabras, sin dar nunca con la Palabra.

Si bien la palabra parece haber sido, en su origen (¿y dónde estará ese origen?) una manera de designar las cosas para someterlas y valerse de ellas, una vez producida, deviene cosa ella misma y desarrolla una cierta potencia de vinculación, relacionando entre sí a unas cosas que no se dan juntas por sí solas. Este es su poder de significancia (no meramente de significación).

En un orden más general, las relaciones entre el arte y la vida (o sea entre el discurso de lo inefable y lo inefable mismo) plantean problemas que atañen a la filosofía estética, disciplina que acaso hoy se haya extinguido por falta de uso, pero que, en los años de Reyes, todavía tuvo mucha tela para cortar. Por ejemplo, según el vitalismo, el arte se disolvía en la vida, era pura vivencia que podía vivirse pero no explicarse. Una vez entrado en el mundo de la experiencia artística, el sujeto no podía salir de él. En el expresionismo, más tarde, el arte fue considerado como una función vital, un órgano del organismo de la vida, que servía para expresarla. El esteticismo sometió la vida al arte, instancia espiritual superior que regía el desorden del bajo mundo. Algunos esteticistas, ocupados a tiempo completo de lo estético, encargaron a la servidumbre de la casa (los artistas sólo habitaban casas con servidumbre) que se ocupara de la vida.

Estos encontronazos son sintetizados y conciliados en prórroga por Reyes en la ya mentada fórmula valeryana:

> La materia de la literatura es la vida, y su procedimiento, como ya sabemos todos, el concretar en fórmulas finitas las relaciones humanas de reiteración infinita (OC, XIV, 264).

Esta conciliación entre lo que ocurre y lo que se reitera nos lleva a otro tema de meditación alfonsina: el mito y la historia. Reyes recoge ya, en el deslinde griego entre tragedia y comedia, los dos mundos: el de los hechos míticos, que las gentes nos recontamos perpetuamente (lo que Lévi Strauss denominará *mitemas)* y el de los hechos históricos, singulares, concretos, irrepetibles. Otra dualidad irresuelta, tal vez insoluble, tensión en cuya dialéctica hay lugar para el arte.

II

El discurso literario, llevado a sus extremos, encuentra sus fronteras (sus aduanas y deslindes, por usar el vocabulario de Reyes). Ellas son: la traducción, la independencia de la escritura respecto al habla y la jitanjáfora.

Reyes se ocupó de la teoría de la traducción, fue traductor él mismo (y nada menos que de Mallarmé, por ejemplo) y apasionado lexicógrafo del castellano, infatigable viajero por los laberintos de las hablas, las literaturas orales y las ocurrencias literarias de España y la América hispanohablante.

Buen mallarmeano, otra vez y van unas cuantas, y más habrá, don Alfonso cree que toda literatura es inmanente a su lengua, ya que no hay, en este mundo babélico, una Lengua Central que sujete, reduzca y gobierne a las demás (espíritu o voz de Dios, como se prefiera). Los hombres deambulamos con nuestro cuerpo de palabras, con nuestra historia de palabras, en torno a un hueco central, oscuro, insondable, en que sólo la hipnosis mágica de los números de oro y de los oídos sibilinos, aguzados a las voces divinas, pueden pescar algo.

Toda lengua tiene su manera de decir, pero, y esto es lo más importante, su manera de callar y es en ese espacio silente donde prosperan las voces de la poesía. Cuando se traduce (sic Vives) se da vuelta el tapiz, se deja al aire el oculto cañamazo y se teje una nueva superficie de figuras. Es decir: al cambiar de lengua, se cambia de significantes y se construye otro discurso, autónomo y equivalente del original, no vicario de él. Puesto que la literatura refiere lo inefable, es intraducible o, como afirmaba Benjamin (traductor él mismo de Baudelaire y de Proust, nada menos) lo que se traduce, lo traducible, no es lo poético. El traductor escribe, produce, en la lengua a la cual traduce, de modo tal que funge como «autor» de un nuevo texto. Hace lo mismo que el lector y el crítico, colabora a adensar la selva de la productividad literaria o, como se dice en estas últimas semanas, de la intertextualidad. Paradigma del acto literario, la traducción pone enfáticamente de manifiesto que no hay discurso original y que el discurso, colectivo, vario y discontinuo, es uno solo. La literatura es y será, siempre, no la movilización de un código, como el habla, sino una actitud ante las fronteras del lenguaje, desde ese puesto aduanero en que abundan los contrabandistas. Y los gendarmes, claro está.

Al considerar la costumbre de ciertos escritores de corregir su estilo sólo cuando tienen a la vista las pruebas de imprenta (Proust es un ejemplo ilustre y desesperación de los editores de su tiempo) permite a Reyes discurrir sobre la dualidad lenguaje-escritura. Es como si el discurso sólo llegase a ser literario al independizarse del cuerpo, al borrarse, por medios mecánicos, toda huella corporal, manual, de su superficie. Escritura impersonal, escritura del otro.

Reyes diseña lo que Jacques Derrida, más tarde, desarrollará en sus textos de gramatología: la diversidad de fuentes del lenguaje y la escritura. Aquél parte del habla y evoca al cuerpo, en tanto ésta parte del silencio y produce un cuerpo segundo, estructurado de palabras fantasmales.

Por fin, tenemos la jitanjáfora (lo que hoy llamaríamos discurso idiolectal). Es un puro cuerpo de palabras, totalmente lleno e imposible de vaciar (en contra de la opinión de quienes la consideran hueca o vacía). En ella, el significante, el significado y el referente no pueden desmontarse. «Gran música del lenguaje, indecisa escultura de aire vaciada en la cavidad de la boca».

Puro cuerpo de lenguaje, por lo tanto carente de espíritu, ya que éste consiste en la articulación de las tres instancias significativas del lenguaje. No crea ni transmite significados, sino que los encierra en su propia densidad verbal, en su propio tejido unitario, inextricable. Como en la palabra del encantamiento, es un gesto del lenguaje que se parece a la mueca, la danza, la música, la actitud del boxeador o del futbolista, que el comentario del espectador puede rodear con sus gritos, pero no penetrar. También se parece a los estados elementales o animales de la fonación: el grito, el llanto, la risa, la exclamación inarticulada. Lo explica la Alicia de Lewis Carroll: «Me llena la cabeza de ideas, aunque no sé precisamente de qué ideas se trata.»

La jitanjáfora, más allá de los juegos de ingenio de sobremesa, las coplas de las rondas infantiles y los envíos de escritores a escritores, ha suscitado la inquietud estética y motivado textos íntegros. Pienso en Henri Michaux, en el Cortázar de *Rayuela,* en el Oliverio Girondo de *En la masmédula,* en momentos de *Altazor* de Vicente Huidobro. Se trata, quizá, de la realización gestual y desesperada de una fantasía fundamental del lenguaje poético: lo que Reyes formula como comunicación del misterio. Formular una idea imprecisa sin ocuparse de su imprecisión (ni de su precisión, por supuesto), defenderse de todo asalto crítico, tener un cuerpo propio, recubierto por la muralla acariciable de la piel. Hacer que el llanto, la risa, el grito, sean plenos e inmediatos, sin nombrar ni la risa, ni el llanto, ni el grito.

III

El sujeto es siempre, al menos, dos sujetos. Reyes cita el poema de Antonio Espina en que el hombre va detrás de otro hombre, siendo que éste le da continuamente la espalda, anda cuando él anda y se detiene cuando él se detiene. La pequeña distancia que los separa es infinita, porque es irreductible. Ese otro que soy yo y que no tiene rostro se parece al yo que sueña. O, por mejor decir, al yo que se sueña otro en el sueño. Su cara está censurada, acaso no tenga cara o la cubra la prohibición sacral del mis-

terio. Puede hablarse con él y en este diálogo arraiga la tarea crítica. Un diálogo con el más familiar de los desconocidos, con el menos conocido de la familia. Con lo siniestro, si se prefiere la intervención freudiana.

Por ello, en la historia de la literatura tienen tanto relieve los sujetos reales como los anónimos (de los que nada sabemos) o los apócrifos (de los cuales sólo conocemos falsedades). Si tenemos presente a ese otro, el autor legimitado por las firmas y las biografías resulta apócrifo él mismo.

Estas comprobaciones condicionan toda reflexión sobre el sujeto de la literatura y, por lo mismo, sobre el vínculo vida-obra. Si en el historicismo cientificista, de modelo Sainte-Beuve, todo está claro (la obra es el resultado de la vida, su emergente, su apéndice, los escritores tienen obra como los santos tienen milagros) en una lógica de la alteridad y de lo siniestro, todo está oscuro: la vida es el resultado de la obra, el significante es el producto. Cervantes es el resultado del *Quijote* y no es el autor de *Persiles* (la conclusión es de Borges y hace un gesto a la complicidad de Luis Rosales).

Todo hombre es muchos hombres y éstos escriben coetánea o sucesivamente, en una polifonía armoniosa o discordante, con contrapuntos hábiles o fugas cobardes o deportivas. Hay construcciones compactas que resuelven la cosa directamente (la confesión: yo hablo de mí y me identifico conmigo mismo) o inversamente (en la fantasía de la escritura plena, en que el sujeto se disuelve y entonces todo es yo y nada lo es). Pero ¿confiesa el confesante todo lo que sabe de sí mismo? ¿Lo sabe todo de sí mismo?

Reyes propone una respuesta teórica. El sujeto de la literatura es el hombre en general, la literatura expresa (exprime, lo dice todo expresamente) al hombre en cuanto humano, fuera de todo rol específico. Cuando se dice desde un ángulo particular se está en el discurso de la ciencia, la historia, la política, la filosofía, etc. Lo *humano puro* es, en cambio, «la experiencia común a todos los hombres» (OC, XV, 41). Lo común puede ser la historia, en cualquier caso la figura que emite este discurso genéricamente humano es ese otro sin cara, que vemos de espalda, que avanza delante de nosotros y no alcanzamos nunca, aunque sea factible cierto diálogo con él.

El discurso de la literatura se reconoce emotivamente. Ante él sentimos algo peculiar, que no es intercambiable por sentimientos puntuales. El objeto de esta emoción es la belleza, que descifra el gusto y que, por lo mismo, es siempre algo históricamente condicionado, ya que el gusto no es uno y el mismo a lo largo de la historia. Puede haber una teoría del gusto, que ordene sus espacios y criterios por épocas y pueblos, pero no hay una doctrina del gusto. El contexto es lo decisivo. La flecha de un tratado de armería o de una historia de la industria no es la flecha de Zenón en el poema de Valéry, por más que la palabra sea la misma. El contexto cambia de signo a la palabra.

IV

Reyes no se remonta a los clásicos de la crítica y la retórica por mera obligación erudita. Hace lo que hacen los buenos historiadores: los trae al presente, los define como sus antecesores. Detecta en el pasado clásico la naciente inquietud por las cosas que nos preocupan a los contemporáneos.

Para ello tiene en cuenta un hecho decisivo que juega, otra vez, de deslinde: hacia el año 600 antes de Cristo, los griegos fijan la diferencia entre historia y poesía. Hasta entonces, la historia se escribía en poemas, los poetas contaban al pueblo el pasado común por medio de unas ficciones en que todo resultaba válido y se incorporaba a la memoria colectiva (que, dialécticamente, alimentaba a la poesía con sus tradiciones orales). La aparición de los historiadores que sólo narrarán hechos documentados, acaba con esta bella confusión y la historia deja de contar verdades sospechosas para ocuparse sólo de la «realidad real». La poesía recoge su viejo menester e insiste en él, pero ahora, conceptualmente, con mayor claridad en cuanto a su confusa tarea. El pasado deja de tener los huecos y entrelíneas del discurso estético, y éste se descarga de su misión ejemplificadora.

Nos interesan los griegos porque se parecen a nosotros (no por lo contrario, según ordena la ilusión positivista de que la historia reconstruye el pasado y debemos ser probos con su examen). Ante todo, por el carácter decisivamente verbal de la cultura griega (Georg Steiner dirá después que Occidente, en general, es una cultura del discurso, del decir que siempre debe dar razón de sus dichos). En Grecia, cuando el entusiasmo del Logos se desborda, lo refrenan el horror a lo indefinido y el amor al número, a lo que se puede enumerar. Es, además, una cultura de la vista, en que el Logos abarca, de una parte, la Idea (la forma visible, lo bello de ver, de contemplarse, la teoría como visión) y, de otra parte, el verbo.

Casi todas las categorías que interesan a la crítica moderna aparecen, esbozadas o desarrolladas, en Grecia. En Longino tenemos ya la captación de la cosa literaria en el concepto de sublimidad. La crítica textual rige ya la línea que va de las escuelas de Alejandría y Pérgamo hacia Bizancio. Del racionalismo griego surgen, a la vuelta de los siglos, la etnología, los estudios de psicología de los pueblos y el ser nacional (el historicismo romántico, Spengler, Keyserling y su larga herencia latinoamericana), la sociología del saber (Scheler, Mannheim) y la psicología de la historia de Dilthey. En el alegorismo hallan su remota raíz la antropología positiva de Lombroso y el psicoanálisis de Freud.

Hay que tener en cuenta que, para Reyes, Grecia es lo mediterráneo, lo prehelénico, la cultura de las islas egeas, la base anterior a las invasiones nórdicas. En sus protocolos encuentra el modelo de lo literario moderno: un discurso en que hay que leer las entrelíneas, el decir de lo no escrito, eso que para Heidegger será la materia de la auténtica lectura. Cuando un discurso atesora cierta «riqueza estética» abre el espacio de lo implícito. Frente a él, la ciencia y la historia instalan sus discursos compactos.

En la sofística (concretamente, en Gorgias) se construye ya el concepto de manierismo como inherente al arte. El discurso artístico engaña al público y éste reconoce el engaño, lo cual produce un específico placer, el goce estético, aceptación de la ilusión que el arte provoca.

Por otra parte, los sofistas, con su superstición por el lenguaje, crean una suerte de religión nihilista del significante: una producción de significados que no cesa de reproducirse y que no conduce a ningún espacio semántico definitivo. Religión de un dios insaciable, cuyo cuerpo ocupa el universo y está compuesto de huecos. El discurso es verosímil en un mundo sin verdad y mayor poeta es quien mejor engaña.

Sócrates define a los poetas en la misma categoría de los entusiastas donde aloja a los adivinadores y los profetas, que dicen cosas bellas sin tener noción de lo que dicen. El poeta cree saberlo todo, por oposición al filósofo, que sólo conoce su ignorancia. Es en ello, en el desconocimiento de su desconocimiento, en lo único que yerra. La crítica permanece en manos de los filósofos, que han de alejarse de los poetas. Surge una de las grandes cuestiones filosóficas del arte moderno: su sometimiento a la conciencia y a la moral, que está constituida por normas generales y objetivas (la Ética). La Ciudad controla a sus artistas o los expulsa.

En Platón se advierte otro tema alfonsino: la correspondencia (o su falta) entre el discurso y su objeto, cuando se atraviesa el espacio del arte.

En la construcción platónica, el alma, que es inmortal, tiene reminiscencias de su vida anterior a la historia, que será también su vida posterior a la historia: el *topós uranós,* el mundo de los arquetipos, de las formas puras e inmarcesibles. Intenta reproducir sus recuerdos con medios que son, por el contrario, contingentes, impuros y perecibles (el lenguaje). Es lo que Valéry y Reyes definen como inherencia del arte, mentar lo infinito con lo finito.

En el divino rapto del poeta se advierte este desajuste, base de toda la elocución poética moderna, a partir del romanticismo alemán y el simbolismo francés. La poesía redunda en locura, y hace aconsejable exilar a los poetas de la Ciudad Ideal. Las artes socialmente aceptables (la medicina, la gimnasia, la música) desarrollan, por contra, unas relaciones armónicas (en Grecia esto significaba: estructurales) entre las cosas, logrando que todo esté en su lugar y el conjunto resulte equilibrado.

La sociedad platónica es caracterizada por Reyes como el organismo del bien (OC, XV, 166), dentro del cual el artista ha de ocupar ese «tercer mundo» entre lo visible y lo invisible, fungiendo de demiurgo, de intermediario hermético (tengamos presente que Hermes, que va y viene del infierno, es un modelo antropológico clásico, ejemplo de ese mundo tercero que se instala, inestable, entre lo astral y lo telúrico). El arte debe ser ético y no patético: en griego, *kalos* es adjetivo que connota el bien moral y la belleza estética, los dos al tiempo. Lo malo es feo, lo que sirve a la mala educación moral no puede ser bello como obra de arte. El quehacer artístico ni se somete a la moral ni se autonomiza de ella, sino que se confunde, se identifica con tal disciplina.

Platón rechaza la poesía por lo que supone de deficiente imitación del mundo arquetípico, donde tiene su sede la realidad de las cosas, que es la idea. Propone una imitación de segundo grado (las cosas imitan a la idea, el arte imita a las cosas: el reflejo de las sombras cavernarias en la superficie del agua) y en los intersticios de ese discurso imitativo se instala el arte que la sociedad no puede controlar y condena al ostracismo.

Luego viene Aristóteles, para el cual el arte es la función poética de la inteligencia, cuyo objeto es producir cosas que carecen de fin en sí mismas, cosas contigentes (o sea: que pueden o no existir, conforme la voluntad de sus creadores, sus productores) y que, por contrario imperio, carecen de la necesariedad de los objetos naturales (OC, XV, 248). No se trata de imitar lo bueno, sino de realizar una obra técnicamente correcta. El arte nada tiene que ver con la moral ni con mundos trascendentes. La obra es imitación de la imagen subjetiva del artista en el espacio del mundo objetivo: es una

inmanencia que no se somete a la autoridad de la Ciudad. Se imitan generalidades formalizadas por la razón en las *entelequias.*

Desde luego, como todo buen teórico, Aristóteles no es siempre rígidamente fiel a sus presupuestos. Por ejemplo: la tragedia debe producir, para él, piedad y terror, y operar como catarsis de dichas emociones. El arte se ocupa de lo verosímil (entre las verosimilitudes figura la realidad) y no de la verdad. Trabaja con lo deseable mas, como en la naturaleza no se cumple todo lo que se desea, se replantea aquí, por distinta vía, el problema del desajuste entre decir y ocurrir, entre desear y realizar. Las palabras formulan lo deseable y las cosas marcan sus límites en el mundo objetivo.

V

La crítica opera, según Reyes, en un movimiento ascendente, que se eleva desde la libre impresión que la obra produce en el receptor, hasta las categorías supremas de la clasificación cultural. En el medio está el reino de la exégesis, cuyos métodos específicos son el histórico, el psicológico y el estilístico. La ciencia de la literatura los integra. Creo que cabe sustituir ciencia por teoría, ya que los desarrollos antes apuntados señalan que la literatura trabaja con objetos no formalizables y, por lo mismo, impertinentes a la epistemología de las ciencias.

Reyes propone integrar los métodos ya que, no obstante los puntos de partida divergentes y alejados, la práctica de la crítica muestra que cada tendencia pide prestadas o toma hurtadas las armas de las otras tendencias, de modo que todo exclusivismo resulta inoperante.

En rigor, la crítica alfonsina es un arte, el arte de leer, cuya operación constante es escuchar, en el silencio, la voz del texto. De ahí la importancia de los espacios lingüísticos cercanos y distintos dentro de una lengua, de los niveles lingüísticos y competencias de cada estética literaria, de las lenguas fronterizas (castellano, catalán, portugués, italiano) y, por fin, del explicado fenómeno fundamental de toda cultura: la traducción. El crítico es un escucha y un traductor. Uno de tantos, no el definitivo y autorizado.

El texto vive en sus lecturas y aún el error (la errata de imprenta tan comentada por Reyes) integra esta vida. La composición textual está expuesta en la intemperie de la historia y le comen el hígado desde el barbarismo hasta la admiración, pasando por la censura. No dice nada muy distinto la actual y tan encarecida estética de la recepción, de la cual hacen escuela Valéry, Pound, Borges y Reyes, entre tantos otros.

Un descuido del impresor hace ver a Malherbe la conveniencia de aceptar el buen verso, oculto bajo el suyo, que era el malo:

> Et Roselle a vécu ce que vivent les roses...
> Et, rose, elle, a vécu ce que vivent les roses...

Siglos después, hace lo mismo don Alfonso:

> Más adentro de la frente...
> Mar adentro de la frente...

De espaldas al uno, en el texto está el otro, cuyos desvaríos y voces vamos siguiendo, atentamente, a lo largo de la historia.

Blas Matamoro