

DIEZ TESIS SOBRE LA CRÍTICA

por Por Grínor Rojo

Tesis uno

La especificidad de los textos literarios con respecto a otros textos, lo que nuestros mayores llamaban la "literariedad" o la "literaturidad" de la escritura, es hoy dudosa. El postestructuralismo, cuyos antecedentes más remotos se pueden rastrear en las boutades del joven Borges, pero realizado ya cabalmente en la desconstrucción derridiana o en la más tardía de los profesores de Yale, ha desdibujado, cuando no suprimido por completo, unos límites que hasta hace no mucho tiempo se consideraban infranqueables. En 1971, sentenciaba Paul de Man: "llamamos 'literario', en el sentido pleno de este término, a cualquier texto que implícita o explícitamente significa su propio modo retórico y prefigura su propio malentendimiento [misunderstanding] como un correlato de su naturaleza retórica, esto es, de su 'retoricidad'. Puede hacerlo mediante una afirmación [statement] declarativa o por inferencia poética". Y agregaba en una nota al pie de página: "Un texto discursivo, crítico o filosófico, que hace esto por medio de afirmaciones, no es más o menos literario que un texto poético, que evita la afirmación directa. En la práctica, las distinciones se confunden a menudo: la lógica de muchos textos filosóficos se apoya en gran medida en la coherencia narrativa y en las figuras del lenguaje, mientras que en la poesía abundan las afirmaciones generales. El criterio de especificidad literaria no depende de la mayor o menor discursividad del modo sino del grado de consistente retoricidad del lenguaje"(1).

Partiendo pues de una noción de dominio común, que entre otras cosas cabe notar que forma parte del equipaje conceptual de la crítica angloamericana previa al arribo del estructuralismo y que establece que todos o casi todos los textos se hallan dotados de un excedente retórico, el que es origen de su "malentendimiento", Paul de Man concluye que es ahí, en la proporción y manejo de ese surplus figurativo, donde se aloja aquello a lo cual nosotros le damos o podemos darle el nombre de literatura. Las etapas que cubre su argumento son tres: primero, de Man detecta la potencialidad metalingüística que todo lenguaje posee de suyo y a través de cuyo despliegue ese lenguaje va a experimentar con sus propios medios y para sus propios fines la evidencia de sus límites o su "ceguera" significacional. Postula en seguida que es en el conocimiento que de sus limitaciones acaba por tener el lenguaje donde nosotros debemos buscar el domicilio de una contrapulsión compensatoria, fuente ésta del surplus retórico. Y, por último, sostiene que es ese surplus retórico el que genera un surplus extra o seudosemántico, el que, de acuerdo con la sugerencia de I. A. Richards en *The Philosophy of Rhetoric*, sería la causa de nuestro malentendimiento. El corolario que se desprende de un raciocinio como el suyo es que lo que el lenguaje pierde en el plano de la potencialidad "comunicativa" (Richards, otra vez), lo gana en el de la literaturidad.

Mi impresión es que, al construir su cadena de inferencias, de Man llega a un resultado que es positivo en el nivel superficial y negativo en el profundo. Si por un lado es cierto que su retoricismo lo habilita para defender con eficacia la existencia de la literatura, basándose en una maniobra de repliegue hacia las seculares compartimentalizaciones del trivium (que él aprovecha explícitamente en *The Resistance to Theory*), donde fustiga la gramaticalización que se suele hacer del trivium a expensas de la retórica y propone para combatir ese vicio "una 'verdadera' lectura retórica, que esté a salvo de cualquier indebida fenomenalización o de cualquier indebida codificación gramatical o performativa del texto"(2), por otro no es menos cierto que ese retoricismo pone en descubierto los escrúpulos que se apoderan de él cuando le llega el momento de dar cuenta de "lo literario" de un modo que, como se viene diciendo desde un tiempo a esta parte y no sin la más grande repugnancia, se atenga a los protocolos de una definición "esencialista". Coincide así, creo yo, en el ámbito de su discurso profundo, con un criterio ampliamente difundido en los círculos de la lingüística contemporánea. Por ejemplo, Michael Halliday, un especialista inglés de renombre, quien ha concentrado sus actividades profesionales en la investigación de las estructuras lingüísticas que se levantan por sobre el nivel de la frase, dictamina que "no importa cuáles sean las configuraciones [patterns] y propiedades especiales que pueden hacer que nos refiramos a algo como un

texto literario, ellas son por cortesía; su existencia depende de configuraciones que ya están en el (nada simple) material del que están hechos todos los textos [...] Hay pocas, quizás ninguna, categoría lingüística que puede aparecer en la descripción de los textos literarios que no pueda encontrarse también en el análisis de los textos no literarios"(3).

Evidentemente, a través del veredicto que acabamos de citar, Halliday retoma y a la vez expande la opinión de los viejos retores, por lo menos la que ellos sostuvieron hasta los tiempos de la fusión entre retórica y poética, la que se inaugura con Ovidio y Horacio y se consolida en la Edad Media. Para la retórica anterior a aquella simbiosis, sabemos que el objeto de estudio era doble, lo que como en Aristóteles hacía de la retórica misma o bien una *tejné retoriké*, que trataba "de un arte de la comunicación cotidiana, del discurso en público", o bien una *tejné poietiké*, que trataba "de un arte de la evocación imaginaria"(4). Más aún: para aquellos maestros augurales el "material" lingüístico con que ambas técnicas trabajaban era neutro. Era el emisor quien, merced al aprovechamiento que hacía de ese material, infundía en él su poder "persuasivo" o "poético". Pero el posterior afinamiento en la inteligencia del papel de la *tejné retoriké* y la identificación de los medios que, en el campo de la organización y/o el embellecimiento lingüístico, eran los más idóneos para llevar a cabo una faena distinta a la meramente persuasiva, y los que con el andar del tiempo fueron descritos, delimitados y codificados de la manera que todos conocemos, apunta ya en una dirección que se aproxima a la contemporánea de Halliday y de Man, para quienes la virtud poética se encuentra instalada en el interior del lenguaje mismo, como una de sus propiedades, y actuando de una manera que es natural y profesionalmente rastreadable en cada nivel de su estructura. Convergen, por esta vía, el crítico de propensiones medievales, admirador nostálgico de la limpieza metodológica del trivium, con el lingüista metafrástico y, en el horizonte de investigaciones virtuales que se abre gracias a dicha convergencia, a nosotros nos cuesta poco percatarnos de que la literatura deja de ser un discurso con un radio de acción que le pertenezca sólo a ella y que por el contrario se transforma en un atributo cuantitativamente variable de todos los discursos.

No es que una caracterización cuantitativa sea del todo indigna de nuestro aprecio, sin embargo. No lo será si nos ponemos de acuerdo en que también se puede tender un puente entre el aspecto cuantitativo y el cualitativo de las unidades que integran el espectro de las emisiones lingüísticas que nosotros nos sentimos inclinados a indagar. Para que eso se produzca, es necesario otorgarle prioridad no tanto a la "discreción" (al "número") como a la "continuidad" (a la "magnitud") de la relación que se advierte entre ellas(5). El empleo de este método de análisis permitirá que saquemos un mejor provecho de las frases de Paul de Man que yo cité más arriba, minimizando la referencia que se hace en ellas a la cantidad (esto es, al monto de la retoricidad) y maximizando en cambio la referencia a la relación intencional que establecen las partes que componen el conjunto (es decir que estaremos poniendo así el acento sobre el "grado de consistencia" de su común participación en el despliegue retórico del texto, como dice de Man), lo que al cabo debiera autorizarnos para dar el salto que conduce desde el peldaño inferior cuantitativo hasta el superior cualitativo según la escala de las categorías.

Pero de todos modos creo que es de mínima justicia que convengamos en este punto en que la metamorfosis de la cantidad en cualidad, aun cuando abastezca al argumento de marras con una cuota de convicción que es menos mezquina de lo que pudo parecernos a la luz del primer enunciado, no nos entrega todavía una definición de inexpugnable fortaleza. Teniendo presente los requisitos cuyo cumplimiento la lógica clásica le exige a todo aquel que pretenda definir con rigor y que son requisitos que, como es bien sabido, demandan el uso de un "predicado de definición", es decir, de un predicado que expresa una propiedad esencial del sujeto, que pertenece a él y a nada o a nadie más que a él, lo que se logra calzando el *genus* con la *differentia*, no cabe duda de que para buscarle un desenlace adecuado al discrimen que ahora estamos ensayando nos hace falta un elemento respecto del cual sea legítimo hipotetizar con confianza que él es patrimonio exclusivo de la literatura. Porque, si la diferencia en cuestión no es una diferencia específica, lo que habremos seleccionado es una "propiedad no esencial" de la especie. Y así, si decimos que la literatura es "lenguaje retórico", a la expresión "lenguaje retórico" nosotros no podemos acordarle la jerarquía de un predicado de definición, porque, aun cuando es incontrovertible que el adjetivo "retórico" apunta a una propiedad de la especie literatura, esa propiedad en unión con el género "lenguaje" no forma una síntesis esencial, o sea, no constituye un predicado del que se pueda decir sin discordia que pertenece o corresponde a ese sujeto y sólo a él.

Es en tales circunstancias que se puede echar mano del recurso "cuantitativo". Ciertamente, la literatura no es el único lenguaje retórico que existe en el mundo, es lo que diremos entonces, pero es, sí, el más retórico de todos. No sólo eso, sino que cuando decimos "más retórico" y acordándonos esta vez de Paul de Man, no nos estaremos refiriendo exclusivamente a la cantidad ni nos encerraremos sólo en el reducto de los "tropos" y "figuras", ya que al fin y al cabo cualquier pasquín de prensa amarilla supera en ese regusto por la facundia artificiosa a, por ejemplo, la poesía de Pound, Eliot y sus discípulos los bardos "objetivistas" angloamericanos del medio siglo (o a la de sus parientes entre nosotros, desde los sencillistas a los conversacionalistas, a los antipoetas y a los contrapoetas). Hablaremos más bien del "diseño retórico" del texto, de la "textura" o la "tesitura" del mismo, del trabajo que el escritor ha hecho en o sobre esa dimensión del objeto y de la importancia que ello tiene para una delimitación de algún modo de la identidad de la obra que nos proponemos conocer.

Todo lo cual nos lleva a una reconsideración del aparentemente inofensivo dictum de Jakobson en 1958, cuando en la conferencia de Bloomington éste afirmó que "puesto que el principal objeto de la poética es la *differentia specifica* del arte verbal en relación con las demás artes y con las otras clases de conducta verbal" y que "puesto que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede ser considerada como una parte integral de la lingüística"(6). Vemos que Jakobson definió en aquel legendario congreso la diferencia específica de la literatura por medio de la expresión "arte verbal", una expresión en cuyo interior la palabra "arte" nombraba al género y la palabra "verbal" a la diferencia, produciendo de esta manera una síntesis que en sí misma a mí no me parece objetable. Pero no me inspira igual sentimiento de tranquilidad el primer corolario de la definición jakobsoniana: según ese corolario, la "poética", que en la opinión del conferenciante y al parecer siguiendo para ello a sus antiguos amigos los formalistas rusos, es la disciplina que tiene que ocuparse de los objetos de la literatura, también constituye o debería constituir una parte de la "lingüística". Por mi lado, yo confieso que, aun cuando sea cierto que el arte del lenguaje puede considerarse una diferencia "interna" del lenguaje en general(7), no veo cómo ni por dónde la poética, que es y no puede ser sino una rama de la estética, podría llegar a ser (¿además?) una rama de la lingüística. No ha habido aquí, es lo que se puede intuir, una selección correlativa y satisfactoria del género próximo, malentendido que deviene de las más graves consecuencias, porque apenas la poética pasa a albergarse bajo el paraguas de la lingüística, los objetos que son de su incumbencia, esto es, los objetos literarios, tienen a definirse genéricamente no como objetos de arte sino como objetos de lenguaje. La dimensión estética, a primera vista prioritaria en la expresión "arte verbal", pasa a un segundo plano de hecho, retrocede y acaba por esfumarse del mapa epistémico. Personalmente, y sólo en el mejor de los casos, yo pienso que la lingüística se encuentra habilitada para dar cuenta de la literatura en cuanto "verbo". En ningún caso, estaría dispuesto a conceder que ella pueda dar cuenta de la literatura como un "arte" verbal. Lo que este segundo objetivo exige es que le demos cabida en la discusión acerca de la naturaleza de "lo literario" a un razonamiento de otro orden, que apunta hacia un *genus alterno* al lenguaje. Me refiero al *genus* que el propio Jakobson sugirió en primer lugar, que introdujo en el texto de su definición y del que después se olvidó yo no sé si por casualidad o porque él mismo era más un lingüista que un crítico de literatura.

De ahí que de la doble plataforma teórica de la que Jakobson se sirvió para definir el discurso literario en 1958, aislando como las dos llaves maestras de su programa el predominio de la autorreflexividad del mensaje, el aspecto cuantitativo del funcionamiento lingüístico desde nuestro punto de vista (se trata aquí de la mayor cantidad de atención que el mensaje se dedica a sí mismo) y la ley de proyección del principio de equivalencia desde el eje paradigmático de la selección al sintagmático de la combinación, el aspecto cualitativo (se trataría, en esta segunda instancia, de la postulación de la metáfora como el mecanismo que caracteriza normalmente a la secuencia poética, lo que a su vez constituye una secuela necesaria de la teoría, si consideramos que ésta es la que patrocina un recobro en el territorio estético del predominio de la autorreflexividad del mensaje), no se puede decir que ella sea una plataforma "poética" hablando con la mínima precisión deseable. Jonathan Culler, que captó esto bien y tempranamente, señaló que "Jakobson ha hecho una contribución importante a los estudios literarios, llamando la atención sobre la diversidad de las figuras gramaticales y sus funciones potenciales, pero sus propios análisis están viciados por la creencia de que la lingüística suministra un procedimiento de descubrimiento automático de los *patterns* poéticos y por su fracaso para percibir que la tarea central consiste en explicar cómo las estructuras poéticas emergen de la multiplicidad de las estructuras lingüísticas potenciales"(8).

A eso y a otras razones tal vez no tan doctas, en las que no creo que sea de caballeros insistir, se debe que Paul de Man, y no sólo Paul de Man, ya que los formalistas rusos hicieron lo mismo mucho antes que él, apueste en su argumento a la alternativa más segura de todas, atrincherándose detrás de aquel rasgo que con más firme regularidad se repite entre los textos a los cuales la experiencia de los lectores identifica como literarios: el componente retórico. Una enciclopedia de lingüística, aparecida en Inglaterra hace menos de diez años, funcionando con un haz de supuestos que son similares a los de Paul de Man, es menos astuta (o más sarcástica) que él y recurre por eso al expediente que los lógicos describen a menudo en sus manuales como una definición ostensiva. Leemos en el artículo sobre "estilística": "La distinción entre lo que es y lo que no es literatura se cuestiona con frecuencia, pero es posible seguirla manteniendo con un espíritu puramente práctico: hay algunos textos que llegan a ser literatura porque se los trata de una manera especial, que entre otras cosas abarca su inclusión en los cursos de literatura..."(9).

Recordemos ahora que la raya que separa el texto literario del no literario se tiró también en el pasado haciendo un uso más o menos explícito del criterio de ficción. Cualesquiera hayan sido los "estratos" o "niveles" de la "obra" en los que los distintos teóricos pusieron el ojo, al escoger ellos esta segunda avenida para el enfoque del problema que aquí nos convoca, la oposición entre lo ficticio y lo real constituía la base de sus razonamientos. El mundo de la literatura era ficticio y, por lo tanto, diferente del mundo real. El lenguaje de la literatura era imaginario y, por lo tanto, diferente del lenguaje real.

En el último cuarto de siglo, un grupo de prestigiosos contendores en las disputas en torno a la naturaleza del texto, entre los que se cuentan Tzvetan Todorov, Terry Eagleton, Mary Louise Pratt, Richard Rorty y sobre todo Jacques Derrida, han puesto esta convicción en tela de juicio. No tanto para desmentir el aserto de acuerdo con el cual aquello que la literatura nombra es a unos entes que se alimentan de ficciones, cosa en la que todos o casi todos concuerdan, como para dudar de que ese rasgo sea suyo en exclusiva. Es decir que, si ponemos nuestras esperanzas en la colaboración del principio de la ficcionalidad, pensando que con ese principio vamos a construir una definición que satisfaga nuestras aspiraciones cabalmente, nos veremos enfrentados por segunda vez, si es que no con una derrota completa, en todo caso con una victoria no muy envidiable. Por ejemplo, en el pensamiento de Derrida, quien como todo el mundo sabe ha hecho profesión de fe del ataque contra la pretensión del filósofo de decir lo que dice con un lenguaje que no es literario --pues cuando es el filósofo quien lo usa ese lenguaje se trueca mágicamente en "serio", "literal" y "verdadero"--, el desmantelamiento de tan grande soberbia no es menos sistemático que la soberbia misma. La deconstrucción que Derrida lleva a cabo del concepto de verdad, encomendándose para tales propósitos a l'enseignement metafórico de Nietzsche, y su manipulación del texto filosófico como si se tratara de un texto literario más, ateniéndose para esto otro a los consejos de Paul Valéry, son dos indicadores contundentes de ese trabajo suyo destabilizador de certidumbres monótonas al que ahora me estoy refiriendo. Advirtamos que la teoría de lo primero, que se encuentra en muchas partes, adquiere una nitidez excepcional en "Le facteur de la vérité" (1975), en medio de la crítica que Derrida le hace ahí a la interpretación lacaniana de "The Purloined Letter", en tanto que la de lo segundo puede seguirse muy bien en el bellissimo ensayo sobre Paul Valéry, que forma parte de Marges de la philosophie (1972), y donde Derrida concluye con una asertividad que no suele ser frecuente en su prosa: "Una tarea se impone entonces: estudiar el texto filosófico en su estructura formal, en su organización retórica, en la especificidad y diversidad de sus tipos textuales, en sus modelos de exposición y producción --más allá de lo que previamente se designó como géneros--, y también el espacio de sus mises en scène, en una sintaxis que no sólo será la articulación de sus significados, de sus referencias al Ser o a la verdad, sino también el manejo de sus procedimientos y de todo lo que en ellos se ha invertido. En una palabra, la tarea consiste en considerar también a la filosofía como un 'género literario particular'"(10). Como vemos, en el pensamiento derridiano la filosofía termina siendo tanto o más literaria que la literatura o, como ironizó Borges en "Tlón...", termina siendo "una rama de la literatura fantástica"(11).

También, si para las necesidades de este despeje de nuestro teatro de operaciones teóricas nos movemos hacia el costado de las convergencias y divergencias entre literatura e historia, aquél cuya explicación inaugura la Poética, comprobaremos que Hayden White efectúa una parecida faena de zapa. La tesis que recorre todos sus libros de los años setenta y ochenta es la del tropologismo que infesta invariablemente al

lenguaje de la historia. Esta tesis, que como la de Derrida respecto de la filosofía se estrena con el designio de una pesquisa retórica, acaba deslizándose, también como la de Derrida, debajo de las sábanas de la ficción. En las primeras páginas de "The Fictions of Factual Representation", cuyo título desafiadamente oximorónico anticipa los contenidos del razonamiento por venir, White declara: "los artefactos verbales llamados historias y los artefactos verbales llamados novelas son indistinguibles los unos de los otros. No se los puede distinguir fácilmente desde un punto de vista formal a menos que nos acerquemos a ellos con preconcepciones específicas acerca de las clases de verdades de las que se supone que cada uno trata. Pero el objetivo del escritor de una novela tiene que ser el mismo que el del escritor de una historia. Ambos quieren proporcionarnos una imagen de la 'realidad'. El novelista puede presentar su noción de esta realidad indirectamente, es decir por medio de técnicas figurativas, en vez de directamente, o sea registrando una serie de proposiciones que se supone que corresponden punto por punto con algún dominio extratextual de ocurrencias o acontecimientos, que es lo que el historiador dice hacer. Pero la imagen de la realidad que el novelista construye tiene el propósito de corresponder en su bosquejo general con algún dominio de la experiencia humana que no es menos 'real' que el que no es referido por el historiador"(12).

Es así como el análisis de White se resbala, con una facilidad que a los historiadores de la vieja escuela ha de haberles parecido escandalosa, pero que en último término hay que aceptar que no lo es, desde el terreno "formal", puramente retórico, en el tratamiento de los textos que involucra su programa cognoscitivo, a una consideración de las "imágenes de la realidad" con que nos regalan el novelista y el historiador. En esta segunda etapa de la investigación de White, a mí me parece evidente que su tesis pega un brinco, que deja de referirse a la carga tropológica del discurso histórico, y se convierte en cambio en una pregunta relativa a los procesos de desrealización (y de desverificación) que, según él mismo nos deja saber, serían consustanciales al relato del historiador.

En resumen: si de todos los discursos --de los literarios, pero también de los filosóficos y de los históricos-- se puede predicar que son ficticios o, lo que es más grave, si de todos ellos se puede predicar que no son verdaderos, ya sea porque la correspondencia con sus referentes extratextuales es indemostrable, como asegura Derrida, ya sea porque "el dominio de la experiencia humana" con que trabaja el escritor de una novela "no es menos 'real' que el que nos es referido por el historiador", como discurre White, la plataforma de apoyo que este segundo grupo de nuestros maestros escogió para dar origen a su trabajo especulativo es tanto o más sospechosa que la que pone sus huevos en la canasta retórica(13).

Para poner la cosa más cerca nuestro ahora, comprobemos que en la historia de la teoría crítica latinoamericana moderna uno de los primeros desarrollos de la tesis de la literariedad o de la literaturidad afianzada por los buenos oficios de la ficción se encuentra en El deslinde, el famoso libro del ensayista mexicano Alfonso Reyes, publicado en 1944, y uno de los últimos en La estructura de la obra literaria, obra del académico chileno Félix Martínez Bonati, cuya primera edición es de 1960. Hacia el fin del capítulo cuarto del libro de Reyes, cuando éste hace un arqueo de lo que en el desarrollo de su investigación lleva cubierto hasta ese punto y con una graciosa pirueta de armonía clásica pone en relación el universalismo aristotélico con el ficcionalismo platónico, leemos: "El análisis semántico que hemos emprendido, primero por cuantificación y luego por cualificación, nos lleva a concluir la naturaleza universal de la literatura, a la vez que su naturaleza ficticia con respecto al suceder real. Universalidad por ficción; ficción para universalidad"(14). En cuanto al libro de Martínez Bonati, en el comienzo de su tercera parte nos topamos con el siguiente raciocinio: "La frase 'Pedro es mi amigo', pronunciada por mí en relato directo, aquí y ahora, es, por cierto, un signo. Pero no es un signo lingüístico. Si lo fuera, significaría que Pedro es mi amigo, lo cual evidentemente no es el sentido de lo relatado ni de este signo no lingüístico [...] Ahora bien, la posibilidad de pronunciar (o escribir) frases que no son tales, sino representantes de auténticas frases, permite poner en el ámbito de la comunicación frases imaginarias. Esto es, nos es dado pronunciar seudofrases que representan a otras auténticas, pero irreales [...] Lo asombroso, frente a esto, es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos, es decir, de frases representadas, imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa. Tal es el fenómeno literario "(15).

No obstante la táctica de desplazamiento que Martínez Bonati emplea para llevar a buen puerto su ejercicio filosófico, un ejercicio al que como vemos él saca del terreno de las "objetividades" representadas (uso su propia jerga) para trasladarlo al terreno del signo, nosotros pecaríamos de inadvertencia culpable si no nos percatáramos que la base de su meditación no difiere sustancialmente de la que para sí había escogido veinte años antes el más sonriente ensayismo de Reyes. Por eso, aunque me interesa mucho incluir en mi libro las contribuciones que los latinoamericanos han hecho al asunto sobre el que estoy tratando de producir un línea nueva de comprensión y aunque nada menos que Roberto Fernández Retamar afirmó en su momento que la de Martínez era "la única teoría literaria completa escrita en Hispanoamérica"(16), yo me excusaré de infligirle en estas páginas un escrutinio minucioso. Quedaré satisfecho si el lector halla en La estructura de la obra literaria una exposición óptima, puesta al día desde los énfasis sobre todo lingüísticos que hicieron presa de la teoría crítica durante los años cincuenta y sesenta de nuestro siglo, de una perspectiva epistemológica de rancio y populoso respaldo. Respecto del también excelente libro de Reyes, que en la mitad de la década del cuarenta se autoasignó la tarea de desmalezar el camino que conduce desde la literatura como "literatura ancilar" a la literatura como "literatura en pureza", lo cierto es que desde sus primeras líneas él se mostraba tan a la page con los "progresos" de la disciplina en los países del Primer Mundo que uno no puede menos que preguntarse cómo fue que un hombre de gustos clásicos, que además se notaba no sólo cómodo sino que al parecer sinceramente complacido en sus tratos con el polvoriento conservantismo de la filología española, llegó a pensar en tales términos. En realidad, el estar a la page de Alfonso Reyes sugiere que el "isocronismo" que según Angel Rama pone en marcha Darío entre la historia intelectual de América Latina y la historia metropolitana correspondiente (17) pudiera ser, al menos en lo que atañe a esta materia, menos antojadizo de lo que nos parece a los escépticos.

Por fin, y para no excusarme de retrotraer hasta sus orígenes el problema que me he propuesto abordar durante el curso de estos tanteos preliminares, me gustaría insistir en que la tesis que encuentra en la ficción el elemento que aporta la diferencia específica con cuyo auxilio se ha definido tantas veces la naturaleza esencial de la obra de arte literario no es un descubrimiento moderno, producto del romanticismo o de alguna otra corriente artística posterior, sino que se registra ya en el Mundo Antiguo, cuando debuta el concepto de mimesis, elaborado primero y despectivamente por Platón, a quien como sabe cualquier estudiante de licenciatura la poesía se le antojaba repudiable en tanto que ella era sólo la imitación de una imitación y, por consiguiente, una falsificación de segundo grado e inclusive una inmoralidad (18), y después, si bien cambiando éste la carga axiológica desde el polo negativo al positivo, por Aristóteles (19). Aristóteles, quien juzga que la tendencia a imitar es una tendencia humana universal, se opone, según nos enseña Gerald Else, a la "visión elitista" de la naturaleza humana, que es la que por cierto motiva la condena platónica, e insiste en que "la imitación surge del deseo de conocer que existe en todos los hombres". "Así", sigue explicando Else, "estamos autorizados para considerar que la poesía, qua imitación, es una actividad humana y que los poetas son nuestros aliados naturales en la actividad de ser hombres" (20). En el Mundo Moderno, por su parte, la estética romántica, con sus debilidades por los prodigios de la "imaginación" y la "visión" (pienso en Hölderlin, en Blake y en Shelley), hasta alcanzar el arco que va desde los simbolistas franceses a la literatura de vanguardia (digamos que esto otro a través de los lazos de parentesco artístico que unen a un Charles Baudelaire con, sin ir más lejos, un Vicente Huidobro), redescubre su importancia a la vez que revitaliza y divulga su empleo de una manera extraordinaria a cuyas no siempre felices exageraciones la circumspecta medida de los filósofos griegos no tenía por qué anticiparse. En cuanto a los varios teóricos cuya autoridad yo invoqué en los párrafos anteriores de este capítulo, ellos son, reconózcanlo o no, continuadores o refutadores de la tendencia moderna, la misma cuyo margen de eficacia pareciera hallarse hoy en el último respiro de su agotamiento.

En Diez tesis sobre la crítica. Santiago de Chile. LOM, 2001