



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Doctorado en Literatura Hispánica

Promoción 2020-2024

LA TRANSGRESIÓN NARRATIVA Y FICCIONAL COMO
PRINCIPIO CONSTRUCTIVO EN *EL PLANO OBLICUO*, DE
ALFONSO REYES

Tesis que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica

Presenta

SERGIO JAVIER LUIS ALCÁZAR

Director de tesis: Dr. Rafael Olea Franco

Ciudad de México, 2025

COMITÉ TUTORIAL

Dra. Alejandra Giovanna Amatto Cuña (FFyL, UNAM)

Dra. María Elena Madrigal Rodríguez (El Colegio de México)

Dra. Sergio Ugalde Quintana (El Colegio de México)

AGRADECIMIENTOS

La construcción del conocimiento es posible gracias a la participación de personas e instituciones que forman una constelación de saberes y afectos. Es acaso en este lugar en donde se postula la radical disposición humanista de la investigación. Aprovecho este espacio para reconocer con profunda admiración a quienes integran estos vínculos.

La presente investigación fue posible gracias al financiamiento del CONACYT y al invaluable capital cultural de El Colegio de México.

La tesis se realizó bajo la dirección del Dr. Rafael Olea Franco, lector inteligente y generoso siempre. Su orientación fue fundamental para que estas ideas tomaran forma y se llevaran a buen puerto.

Tengo una profunda deuda de gratitud con mi Comité Tutorial, cuyos miembros dedicaron tiempo y esfuerzo a las constantes revisiones que enriquecieron el trabajo. Agradezco a la Dra. Alejandra Amatto por su defensa infatigable y lúcida de lo fantástico; a la Dra. Elena Madrigal, por las precisiones sobre el Ateneo; al Dr. Sergio Ugalde, por el estudio apasionado de Alfonso Reyes.

Mi reconocimiento se extiende también al CELL y a la labor extraordinaria de la Dra. Luz América Viveros, nuestra coordinadora y brújula constante en los procedimientos institucionales, así como a la Dra. Xiomara Luna Mariscal, siempre amable y cordial, quien fue el primer contacto institucional. A los profesores del Centro, quienes me formaron siempre con rigor, pero con generosidad, incluso en los temibles tiempos pandémicos. Especialmente, presento mi admiración por la Dra. Paola Encarnación, por su extraordinaria vocación académica, y por la Dra. Marta Lilia Tenorio, por su extraordinaria vocación por la enseñanza.

A la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, a sus bibliotecarios y al personal administrativo que la integra. El espacio siempre fue para mí un lugar de bienvenida y encuentro.

Conservo una enorme gratitud y cariño hacia mis compañeros, quienes sostuvieron esta tesis con su amistad y complicidad intelectual: Rachele Airoidi, Bogar Gasca, José P. Serrato, Laura Sofía Rivero, Cinthya Ruiz, Clemente Sánchez, Juan Antonio Tec, Lázaro Tello y Alex Vergil. También a los colegas del CEH; en especial a Rafael López, Laura Mier y Joel Guzmán. A todos ellos les agradezco los encuentros afortunados que enriquecen la vida académica.

Un reconocimiento especial para los estudiantes de los cursos de redacción que impartí en el CEI y el CEE, quienes me enseñaron mucho más de lo que yo mismo podía imaginar.

Esta tesis es, en el fondo, el resultado de todas estas voces que me acompañaron durante años. A todas y todos ellos, gracias.

ÍNDICE

Introducción	7
Coordenadas terminológicas: modos de leer, tradición, irrealidad y ficción	10
Irrealidad: la discusión actual sobre las representaciones no realistas	16
Brecha de conocimiento: la narrativa alfonsina	25
Las posibilidades de <i>El plano oblicuo</i> : perspectivas de la investigación	33
1. Lecturas y lectores de <i>El plano oblicuo</i>: historia textual, génesis y recepción	37
1. Hacia una historia textual de <i>El plano oblicuo</i>	37
2. Las primeras reseñas del libro (1920-1921)	46
3. <i>El plano oblicuo</i> en las obras de Alfonso Reyes (1921-1955)	60
2. Esteticismo y Ateneo: la manifestación de la irrealidad	77
1. Irrealidad y esteticismo	78
2. Confluencias entre el modo de leer esteticista, el Ateneo y Alfonso Reyes	84
“Arte libre”: el modo de leer esteticista y el Ateneo de la Juventud	85
La constelación ateneísta y su “ateneidad”	85
Cuestiones estéticas, un punto de partida	97
Ateneo esteticista: contactos entre modos de leer	100
3. Torri “precursor” de Reyes	112
“Simpatías y diferencias”	115
3. <i>El plano oblicuo</i> en la encrucijada del realismo y la irrealidad	119
1. Paradigma de realidad, accesibilidad y mecanismos de ilusión	121
2. Los códigos realistas de representación en las primeras décadas del siglo XX	139
3. La ficcionalidad narrativa y los aportes del Ateneo de la Juventud	150

4. Arte nuevo de hacer ficciones: constelación analítica de los cuentos	169
1. La configuración de <i>El plano oblicuo</i> como un título dinámico	170
2. Subversión del paradigma de realidad: de lo fantástico clásico a una nueva exploración de lo maravilloso	180
3. El concepto de accesibilidad en la configuración de una poética oblicua	202
“En las repúblicas del Soconusco” y el desmontaje del discurso realista	212
4. Desmontaje de los mecanismos de ilusión: autorreferencialidad, metaficción y conciencia textual	228
La autobiografía ficcional como dispositivo crítico	230
Conclusiones	257
Bibliografía	269

INTRODUCCIÓN

En las primeras décadas del siglo XX, la Revolución Mexicana reconfiguró la vida cotidiana del país y alteró las estructuras políticas y sociales al mismo tiempo que impulsó nuevas formas de expresión artística. En el ámbito literario, la tradición de discursos realistas se consolidó como el modo narrativo dominante, convirtiéndose en un vehículo privilegiado para representar los acontecimientos históricos, sus conflictos y sus consecuencias. El paradigma resultante codificó la experiencia cultural en un lenguaje de causalidades transparentes y referentes verificables. Su dominio indiscutible, con una genealogía amplia y diversa, se extendió incluso después del conflicto armado.

Sin embargo, en el contexto predominantemente realista, algunos autores ensayaron caminos alternativos de expresión literaria, distanciándose deliberadamente de las convenciones establecidas. Estos escritores buscaron estrategias narrativas para explorar nuevas realidades o encontrar perspectivas inusuales de una misma realidad, cuestionando así los límites de la representación mimética y privilegiando, en muchos casos, las posibilidades de la imaginación. *El plano oblicuo* de Alfonso Reyes emerge como una propuesta de ruptura frente a las representaciones realistas.

Fechado por el autor entre 1910 y 1914, publicado en Madrid en 1920 y reescrito, posiblemente, durante las dos décadas más críticas del exilio, *El plano oblicuo* es un objeto inusual tanto en la obra de Reyes como en el sistema literario mexicano. El volumen se compuesto por once textos con un carácter experimental: son narrativos sin ceñirse estrictamente al género cuento; son ficcionales, pero abrevan de los géneros biográficos hasta

los límites de la autoficción; incluyen referencias indescifrables, alusiones a eruditas obras de los Siglos de Oro y citas que simulan obras inexistentes, pero se tratan de creaciones del autor. El resultado, según estima el propio Reyes, es un “libro de suprarrealismo ‘*avant la lettre*’” (1956, p. 41). Sin embargo, el surrealismo es apenas una marca de su factura.

Con mayor precisión, la naturaleza heterogénea del libro contiene de forma simbólica los problemas que surgieron con la reorganización de la tradición narrativa mexicana del periodo. La ironía, la parodia y el humor; la metafiction y la intertextualidad; el conflicto entre los niveles discursivos del relato o la propia ontología del mundo narrado son fenómenos complejos y dispersos en las once ficciones que Alfonso Reyes reunió y organizó intencionalmente en el libro. Sin dejar de tomar en cuenta el rasgo característico de lo heterogéneo, los elementos se articulan en función de un modo de leer que establece la transgresión de las convenciones narrativas y ficcionales como principio estructurador de los textos.

Las diversas características que adoptan dichas transgresiones, las formas en que este principio estructurador postula una idea de representación, constituyen el objeto central de la presente investigación. Ambos temas se reúnen en torno a la cuestión ¿cómo *El plano oblicuo* discute e interroga los códigos realistas de representación? En las páginas sucesivas desarrollaré una respuesta cuyas premisas propongo a continuación: existe una idea de ficción en funcionamiento dentro de la tradición narrativa mexicana a inicios del siglo XX. *El plano oblicuo* contrasta con el modo de leer realista al introducir tipos de ficcionalidad divergentes en la estructura de los once textos que lo componen. Con este movimiento, Reyes configura un proyecto de escritura específico y deliberado.

En consecuencia, *El plano oblicuo* como proyecto de escritura opera como un espacio textual en donde se discuten, de forma polémica y estratégica, problemas ficcionales que son

periféricos para las estéticas narrativas dominantes. La creación de un espacio distinto para la ficción desplaza a un lugar central las inquisiciones sobre las maneras de representación de la realidad, los límites del texto ficcional y las coordenadas que delimitan el concepto de literatura en función de la trasgresión ficcional. De este modo, Reyes forma parte de un movimiento más amplio que busca la renovación de la narrativa mexicana a través de la exploración de técnicas y estrategias que transgreden la visión única, cronológica y esquemática de componer un relato ficcional.

La investigación se compone de cuatro capítulos. En el primer capítulo examino los procesos de escritura que configuraron *El plano oblicuo* y la lectura del volumen a lo largo del tiempo. Para ello, tomo como base las correspondencias que Reyes mantuvo con Julio Torri y Pedro Henríquez Ureña. Para organizar la recepción del texto, establezco el diálogo con tres reseñas publicadas entre 1920 y 1921.

El segundo capítulo estudia las relaciones entre el esteticismo y el Ateneo de la Juventud. Propongo que el esteticismo puso en funcionamiento una manera distinta de concebir al arte y su relación con el mundo actual. Al desplazar el sistema de referencias, del mundo actual a la obra artística, se establecen convenciones que influyeron en el Ateneo de la Juventud. Por último, sugiero las correspondencias entre los modos de leer de Torri y Reyes y cómo la vocación esteticista del saltillense determinó el contenido de *El plano oblicuo*.

El tercer y el cuarto capítulo están estrechamente vinculados entre sí. En el tercer capítulo presento la definición operativa y estratégica de los códigos de representación realista, examino cómo se relacionan con una forma particular de ficcionalidad y cuáles son los presupuestos que integran ficción y representación para el realismo narrativo mexicano. Asimismo, estudio cómo las ideas sobre la subjetividad y el origen de la obra de arte del Ateneo de la Juventud dialoga y pone en tensión las convenciones realistas.

La discusión sobre el realismo narrativo está estructurada por tres conceptos: paradigma de realidad, accesibilidad y mecanismos de ilusión. El análisis de los cuentos, en el cuarto capítulo, toma como referencia los elementos mencionados para establecer relaciones y agruparlas en constelaciones que destacan fenómenos de interpretación, como la representación de la realidad, el discurso de los narradores y la metaficción. De esta manera, destaco que *El plano oblicuo* es un proyecto de escritura heterogéneo y complejo que tiene como finalidad poner en cuestión las formas narrativas de su tiempo.

Coordenadas terminológicas: modos de leer, tradición, irrealdad y ficción

En el preámbulo de la presente investigación, es fundamental establecer las coordenadas conceptuales que fundamentan el desarrollo teórico y metodológico. Los conceptos de modos de leer, tradición, irrealdad y ficción funcionan como ejes coordinantes de la tesis. Al definir desde el comienzo las nociones mencionadas, se precisa tanto el enfoque interpretativo como las conexiones argumentativas que la sostienen. El marco conceptual inicial pretende construir una base sólida para la discusión que se despliega en los capítulos siguientes. La delimitación clara de dichos términos operativos facilita, además, un diálogo crítico con las tradiciones teóricas precedentes.

Como punto de partida, asumo al sistema literario —incluyendo la crítica— como un entramado de “modos de leer”, concepto propuesto por Josefina Ludmer para caracterizar los códigos de lectura inscritos en un contexto histórico determinado. Según la teórica argentina, se estructuran a partir de dos interrogantes fundamentales: ¿qué se lee? y ¿desde dónde se lee? (2015, pp. 38-48). La primera pregunta indaga en la materialidad del texto (soporte, género, lenguaje) y su interpretación, mientras que la segunda examina el *locus* crítico —ya

sea real o imaginario— desde el cual se articula la lectura, así como las prácticas literarias movilizadas por el lector (*ibid.*, pp. 39-45).

En el marco establecido, los “modos de leer” implican dos dimensiones articuladas: una *teórica*, que sitúa las narraciones de *El plano oblicuo* dentro de tradiciones específicas, como el entrelazamiento entre esteticismo, el Ateneo de la Juventud y los códigos realistas, fantásticos o maravillosos. La segunda dimensión es *metodológica*, la cual diseña una retícula analítica para identificar cómo operan dichos presupuestos en los textos. Ludmer insiste en que la teoría no resuelve interrogantes, sino que revela problemas, mientras que la metodología no aplica modelos rígidos de análisis, sino que desentraña operaciones de lectura intrínsecas a los textos (*ibid.*, pp. 49-50). El análisis crítico que intento desarrollar despliega tales operaciones para vincular la reflexión conceptual y las estrategias interpretativas con las dinámicas del sistema literario en su complejidad histórica y estética.

Lo anterior nos conduce directamente al problema de la ficción y la ficcionalidad. Al analizar los fenómenos que identifican los lectores de las primeras décadas del siglo XX es posible destacar una visión compleja de los géneros literarios. Ya en el temprano año de 1922, Antonio Castro Leal anota:

Los viejos géneros literarios se han modificado de tal modo que es difícil establecerlos categóricamente sugiriendo, al mismo tiempo, su verdadero contenido. Al artista antiguo que, dentro de su inmenso poema épico, escribía cantos líricos, principios de filosofía moral, páginas de literatura política, comentarios sobre la historia de su tiempo y hasta un poco de crítica literaria, ha venido a substituirse el artista moderno, que trata todos esos asuntos, sin escribir el inmenso poema épico. Una multiplicación de los géneros es, acaso, la característica de la literatura contemporánea (1996a [1922], p. 15)

Mi propuesta consiste en derivar el problema genérico a problemas de la ficción. No es arbitrario que, alrededor de la época de los veinte, nuevas formas de representación estaban cobrando relevancia, entre ellas el cine. Esta idea de movimiento promueve otras maneras de entender las relaciones entre ficción y realidad. Asimismo, es importante mencionar como un ejemplo paradigmático lo que la crítica denomina “novelas de 1902” que, dentro de su propuesta narrativa, trastocan el paradigma ofrecido por el realismo decimonónico al introducir fenómenos muy parecidos a los implementados por Reyes en *El plano oblicuo*:¹ metalepsis, discontinuidad narrativa, el discurso de los personajes en oposición al discurso del narrador, una reducción drástica de los elementos que componen al relato por otros como la historia narrada en menor medida que el tiempo de la narración.²

Para entender los movimientos mencionados, presento una dirección teórica fundamentada en dos elementos: la idea de ficción señalada por la teoría de los mundos posibles y la perspectiva narratológica como metodología de análisis. Para ello, me interesa plantear el estado de la cuestión en función de dos textos que sintetizan las diversas aproximaciones de los fenómenos por estudiar, no sin antes advertir que la idea misma de ficción y ficcionalidad remite a conceptos en constante movimiento para la crítica literaria. En “*El plano oblicuo* en la encrucijada del realismo y la irrealidad” detallaré cómo estas dos nociones fundamentales de construcción de mundos narrativos definieron las ideas sobre la ficción a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. En cuanto a los puntos de

¹ Dentro de la tradición española, Alonso Zamora Vicente propone en su artículo de 1954, “Una novela de 1902”, un grupo de novelas que contraviene con los principios del realismo literario imperante en España y, en términos generales, también en Hispanoamérica. El grupo de cuatro novelas está integrado por *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, *La voluntad* de Azorín, *Amor y pedagogía* de Unamuno y *Camino de perfección* de Pío Baroja. Como es posible advertir, los novelistas se corresponden con la llamada “Generación del 98”, con la que Reyes tuvo un constante trato.

² Curiel Defossé también encuentra similitudes entre estos fenómenos, pero los integra a las preocupaciones del posmodernismo anglosajón en relación con las ideas sobre la narrativa en el Ateneo de la Juventud (1998, p. 295).

partida examinados, anoto que dan una idea panorámica de los problemas que estudio a lo largo de la investigación; por tanto, su función es explicativa y orientadora. Por tanto, sólo me concentro en los puntos de partida para desarrollar la discusión.

El primer problema es el de la ficcionalidad. El eje es la reciente investigación de la narratóloga norteamericana Marie-Laurie Ryan titulado “El enfoque de los mundos posibles frente a otras teorías de la ficción” (2020). Para el segundo problema, la narratología, tomo como referencia el libro de los alemanes Matías Martínez y Michael Scheffel, *Introducción a la narratología* (2011). Como es sabido, el problema de la ficcionalidad y el análisis del texto promueven múltiples propuestas definitorias que resultan en una terminología extensa, útil para precisar fenómenos, pero de difícil acceso para establecer criterios operativos. En este sentido, ambos textos proponen una visión precisa, sin dejar de ser compleja, de la ficción y de la narratología, respectivamente.

En primer lugar, como su título sugiere, el trabajo de Ryan agrupa diversas perspectivas sobre la ficción e identifica problemas sustanciales para determinar su productividad en el ámbito analítico. A diferencia de otros trabajos sobre el tema (Doležel 1998; Reisz 1979), la investigadora no se remite a una historia de la ficcionalidad desde las poéticas aristotélicas o platónicas, sino, sobre esta base ya establecida, propone cinco teorías actuales de la ficción para ser revisadas: a) un uso no especializado de la palabra ficción como equivalente a mentira y falsedad (Ryan 2020, p. 30); b) el enfoque postulado por la escuela neorretórica (Nielsen, Phelan, Walsch); c) el planteamiento de los actos de habla de John Searle; d) la ficción como estructura lúdica de Kendall Walton y e) la teoría de los mundos posibles que la autora articula y defiende desde la posición de David Lewis, Thoma Pavel y Lubomír Doležel. Estas cinco teorías engloban, en buena medida, las propuestas sobre la

ficción más actuales. En función de una serie de preguntas,³ la investigadora examina la productividad de los enfoques teóricos, sin dejar de señalar “el talón de Aquiles” de cada una de ellas (p. 60).

Lo que me parece sustancial de la teoría de los mundos posibles y sus implicaciones en el concepto de ficción es la importancia del análisis del texto. Dicho enfoque pudiera no ser relevante, pero en ocasiones, las explicaciones sobre el texto quedan en segundo lugar para destacar las relaciones entre literatura y realidad que no distinguen los límites entre ficción y no ficción. Sin estos límites, por ejemplo, el fenómeno del bovarismo o la metalepsis no existiría porque, en rigor, no habría diferencia entre un ámbito ficcional y uno real. En consecuencia, lo que Ryan y otros investigadores de los mundos posibles plantean es regresar al texto y permitir un análisis en función de técnicas formales. En consecuencia, la ficción y la ficcionalidad se establecen históricamente al trazar un paradigma de instrumentos formales que cambian a lo largo del tiempo; así, la propuesta teórica se distingue de otras que no ponen de relieve las diferencias entre la ficción y la no ficción.

La definición operativa del enfoque de los mundos posibles establece lo siguiente: “el dominio total de lo que existe (o, en otra versión, el dominio total de lo que se puede imaginar) consiste en una pluralidad de mundos, uno de los cuales tiene el estatus especial de ser el único mundo real. Todos los demás mundos son mundos posibles no reales” (Ryan 2020, p. 35). La consecuencia de tal postulado es que “los textos factuales pueden ser verdaderos o falsos porque tienen un mundo de referencia externo, pero no tendría sentido cuestionar los

³ Las preguntas que propone Ryan para inspeccionar el concepto de ficción son las siguientes: “¿Son ficción las noticias falsas?” (p. 37); “¿una teoría de la ficción necesita una noción de mundo (ficcional, textual o mundo de la historia)?” (p. 38); “¿la ficción imita a la no ficción?” (p. 40); “¿es la ficción un fenómeno lingüístico o se da en otros medios?” (p. 42); “¿necesita la teoría de la ficción una noción de narrador para las narraciones de base lingüística?” (p. 45); “¿los contrafactuales y los experimentos mentales son ficción?” (p. 47); “¿puede la ficción hacer declaraciones con pretensiones de verdad sobre entidades del mundo real?” (p. 59); “¿la frontera entre realidad y ficción es gradual o binaria?” (p. 53).

hechos afirmados en una ficción, porque el texto ficcional crea su propio mundo y constituye la única fuente de información sobre este mundo” (*ibid.*, p. 36). La premisa anterior implica que el texto es el único soporte que asegura la comunicación entre el mundo ficcional y el real. De ahí la relevancia del análisis textual y la jerarquía del narrador como elemento que construye, parcial y episódicamente, el mundo ficcional (*ibid.*, p. 47). En consecuencia, empleo la metáfora de “mundos posibles”, “mundos narrativos” o “mundos narrados” como una extensión del vocabulario crítico adquirido de las reflexiones de teoría de la ficcionalidad.

En segundo lugar, la elección de la narratología presentada por Martínez y Scheffel responde a factores similares a los relacionados con el enfoque de Ryan. Los investigadores alemanes hacen un recorrido crítico por los conceptos fundamentales de la narratología para establecer las características de la narración ficcional. El diálogo inicial comienza con el formalista Boris Tomaševskij y los conceptos de fábulas y *sjužet* (*ibid.*, p. 37). La continuidad de estas dos bases que componen la narración son revisadas de forma crítica e integran las propuestas más influyentes del campo; entre otros, Todorov, Genette, Barthes y Pierce (*ibid.*, p. 43). De este modo, los autores distinguen dos características de la narración sólo evidenciadas de forma analítica: “Cuando diferenciamos entre el modo de transmisión y el contenido transmitido, con la frase ‘contenido transmitido’ nos referimos a la ‘realidad’ del mundo narrado —independientemente de si el lector cree que hay hechos en la realidad que se corresponden con ese contenido” (*ibid.*, p. 37). El modo de transmisión, la “representación” o el “cómo” refiere al modo en que el narrador nos hace conocer la narración e incluye los fenómenos que remiten al tiempo narrativo (diferente al tiempo de la historia), al modo, la mediación entre lo que se narra y la enunciación, y la voz, que incluye los problemas del narrador (*ibid.*, p. 51). El “contenido transmitido”, el “qué”, involucra dos elementos: por un lado, la construcción del esquema de acción del relato; es decir, “la abstracción del conjunto

de los sucesos narrados y que puede ser característico no sólo del texto particular, sino de grupos de textos enteros (como los géneros, por ejemplo)” (*ibid.*, p. 42). Por otro lado, el “contenido transmitido” remite al mundo narrado. Como hacen explícito los autores: “todo texto ficcional construye su propio mundo narrado” (*ibid.*, p. 178). El postulado anterior implica la intersección con la teoría de los mundos posibles como teoría de la ficción y las herramientas, según los criterios adoptados.⁴

Así, se relacionan los fenómenos de los textos de *El plano oblicuo* con problemas de la ficción literaria a partir de una metodología proporcionada por la narratología. Añado como precisión que todos los textos, a pesar del paratexto “cuentos y diálogos”, tienen en común ser narrativos. Como categoría suficiente y necesaria para acceder al contenido narrado y al mundo ficcional, todos están mediados por algún narrador, aunque éste no sea convencional. Por ejemplo, “Lucha de patronos” es el caso más alejado de la narración y más próximo al texto dramático. A pesar de lo anterior, la función del narrador configura una voz que media entre el discurso de los personajes; no obstante, dicha forma se presenta como didascalias, pero presenta información que sólo un narrador omnisciente podría poseer.

Irrealidad: la discusión actual sobre las representaciones no realistas

El concepto de “irrealidad” es una noción que se encuentra en exploración teórica tanto en la investigación de los mundos ficcionales como en su adaptación a las formas de estudiar literatura no realista.

⁴ La ontología de la ficción que proponen Martínez y Scheffel, ligada a la posición de los actos de habla de Searle, difiere con la propuesta de la teoría de los mundos posibles. Con todo, los autores señalan: “A pesar de que, por lo tanto, el concepto de los mundos posibles choca con problemas considerables en la definición de la ficcionalidad, resulta útil para una tipología de los mundos narrados” (2011, p. 187).

El problema del realismo está planteado a profundidad en el tercer capítulo. Por ahora, basta establecer que la narración realista clásica se construye bajo el triple imperativo de “la despersonalización autoral, la unidad del punto de vista y la restricción a la representación escénica” para instalar la totalidad en el mundo narrado y “diagramar la experiencia de lo cotidiano para unificarlo” (Jameson 1989, p. 84). En *El plano oblicuo* se configuran estrategias contrarias: la mayor parte de los narradores no establecen una unidad en el punto de vista de lo narrado; en los relatos, las voces interfieren de forma subjetiva para enunciar elementos contradictorios que ponen en conflicto las relaciones entre el discurso de los personajes y el discurso del narrador; la representación escénica es indeterminada y muchas veces remite a un mundo ficcional dentro de otro. En suma, la irrealidad es un concepto que busca estudiar las técnicas narrativas que Alfonso Reyes plantea en *El plano oblicuo* a partir de la configuración de mundos ficcionales inestables, es decir, aquellos que no pretenden esquematizar la experiencia directa entre el objeto representado y el lenguaje de su representación.

En cuanto a la relevancia del concepto mismo de irrealidad, es pertinente establecer que, dentro de la crítica especializada, el uso del término “no mimético” se ha generalizado para remitir a una literatura no realista (López Pellisa y Moreno, 2008; Moreno 2010; Roas 2011; Roas 2017). Empero, el concepto puede llegar a ser inadecuado por cuanto se relaciona con el núcleo aristotélico de la teoría literaria; en otras palabras, no sólo remite a un área de investigación sobre lo no representativo, sino también, para algunos teóricos, lo “no mimético” designa un grupo de géneros literarios que no son estrictamente narrativos y se relacionan

con los géneros dramáticos, ensayísticos o líricos (Domínguez Caparrós 2009; Cuesta Abad 1997; Garrido Gallardo 1988, Hernadi 1988, Jauss 2013).⁵

Puesto que la noción de “géneros no miméticos” se ha mostrado inadecuada para definir todas las manifestaciones alrededor de las formas ficcionales que se desean estudiar en *El plano oblicuo*, se presenta la oportunidad de examinar otras perspectivas para revisar las características de los “relatos de la desviación”; es decir, el conjunto de textos que están en contrapunto con los códigos realistas (Lugnani *apud* Ceserani 1999, p. 84). Para ello, es posible acudir a la tradición tanto teórica como crítica del término “irrealidad”. El concepto ha encontrado eco en la crítica actual que se interesa, generalmente, por los alrededores de la literatura fantástica. Como una aproximación preliminar, José Miguel Sardiñas encuentra que el concepto refiere a un conjunto de textos específicos:

Las formas literarias que exploran lo imposible, lo sobrenatural, lo anómalo o la alteridad ontológica y otras. Las literaturas de lo irreal han ido cambiando a lo largo del tiempo, como los demás conjuntos literarios, y sus rasgos definitorios, funciones, interacciones con otras formas y modalidades literarias, problemas estéticos, relaciones con la realidad social, diálogos con la historia, expresiones ideológicas, periodizaciones, modos de manifestar conceptos o imágenes de género, raza, nación etc. son algunos de los campos que pueden suscitar su estudio (2019, s. p.).

⁵ La discusión sobre la categoría “mimético” continúa reelaborándose en el discurso de la teoría literaria. Por ejemplo, Tzvetan Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*, retoma el término analizado por Northrop Frye para remitir a la función arquetípica que pueden alcanzar los personajes dentro de un relato. A grandes rasgos, se proponen términos como lo “mimético elevado” y lo “mimético bajo” en relación con la voz narrativa en el cuento de hadas y la novela picaresca, respectivamente (Todorov 1999 [1970], pp. 13-14). Lo anterior plantea una discusión en el ámbito de los modos de enunciación y no entre los códigos realistas y no realistas.

La definición anterior señala diversos términos que no siempre tienen una delimitación en el discurso teórico. En consecuencia, la noción de la “irrealidad” se puede pensar como un modo literario con estrategias narrativas específicas relacionadas con el mundo ficcional.⁶

Se destaca que la “irrealidad” ya ha tenido una trayectoria de reflexión en el pensamiento hispanoamericano y, por tanto, su estudio aporta una perspectiva crítica que permite aproximarse a los fenómenos que se pretenden estudiar sin clasificarlos dentro de otros modos literarios, como lo fantástico o lo maravilloso. Como desarrollo en el análisis de los cuentos, la discusión de los géneros literarios, tanto históricos como teóricos, es fundamental para entender el proyecto de escritura de *El plano oblicuo*. Los textos que lo componen discuten de diversas maneras con el realismo literario, muchas veces abrevando de sus estrategias de representación.

Ahora bien, un ejemplo representativo de los alcances y las ideas sobre el término irrealidad es lo expresado por Adolfo Bioy Casares al dialogar con Fernando Sorrentino acerca del título de la *Antología de la literatura fantástica*: “Y en algún momento Borges dijo: ‘Y si le pusiéramos *Cuentos irreales*?’, lo que parecía mucho más moderado” (Sorrentino 1992, p. 78). Como explica Daniel Zavala en relación con lo enunciado por Bioy, la “irrealidad” es una idea que en Jorge Luis Borges remite a un programa en contra de los códigos realistas. A la construcción de marcos referenciales propios de los realismos, Borges

⁶ El concepto de “modo literario” ya se encuentra enunciado, más no desarrollado, por Rosemary Jackson y su análisis sobre el “fantasy” como una “literature of ‘unreality’” que organiza todo el conjunto de la fantasía y la imaginación en oposición a la literatura representativa de códigos realistas (2009, p. 4). El punto de vista de Jackson se complementa con lo que Remo Ceserani ha denominado “modalidad de lo imaginario” (1999, p. 11) diferenciada de otras formas de representación. De ahí que, al seguir una metodología para llegar al concepto de la irrealidad, se establece como principio la propuesta que hace Ceserani de “modo literario”: “un *modo* específico y autónomo, es decir, como un conjunto de procedimientos retórico-formales, planteamientos cognoscitivos, temas, articulaciones de lo imaginario históricamente concretas y utilizables por distintos códigos lingüísticos, géneros artísticos o literarios” (*ibid.*, p. 12). La metodología trazada por el académico italiano tiene especial interés, puesto que da un marco para llegar a una posible delimitación, de ahí que la indagación sistemática para delimitar los alcances del concepto forme parte de los objetivos del proyecto.

opone una representación “indirecta” (Zavala 2012, pp. 26-36). Habría que recordar que, en el mismo año de publicación de la *Antología*, el autor de *Ficciones* formuló una “poética práctica” sobre lo fantástico. En el número 68 de *Sur*,⁷ se publicó “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, cuento en el cual Reyes toma lugar como personaje ficcional.

En 1940, asimismo, Bioy toma una postura en contra de los códigos realistas con *La invención de Morel* (Bioy Casares 2005 [1940]), libro que podría describirse como una “poética práctica” del concepto mismo de irrealidad (Sorrentino 1992, p. 79). En el prólogo de la novela, Borges propone un concepto clave para las formulaciones sobre el concepto: *La invención de Morel* desarrolla un “postulado fantástico, pero no sobrenatural”; es decir, lo sobrenatural queda en segundo plano para darle prioridad a la “imaginación razonada” (2005 [1940], p. 91). De la cita anterior se pueden apuntar dos consecuencias. La primera versa sobre los alcances temáticos del concepto de irrealidad: los elementos sobrenaturales en los relatos no son un principio necesario para que la irrealidad se manifieste; es decir, las hadas, los dragones, los vampiros y demás seres ficcionales son sólo una posible expresión del término, pero no su principio estructural.

La segunda consecuencia es una extensión de la anterior y apunta a que el paradigma de realidad no sólo remite estrictamente a los referentes reales, sino también a las estrategias narrativas que se desarrollan en los relatos. Borges plantea una aproximación a la irrealidad que difiere de los componentes meramente genológicos, tal como entiende Todorov la teoría

⁷ Con respecto a la idea de “poética práctica”, Rafael Olea Franco llama la atención sobre la investigación que emprende Borges para llegar a la narrativa. En primer lugar, señala el concepto de “narratividad”, cuyo origen se puede rastrear en las películas que el escritor argentino reseñaba; en segundo lugar, el investigador destaca “el creciente interés del autor por los procedimientos o recursos propios de la narrativa. Ya que Borges siempre fue un *teorizador práctico*, es obvio que este interés se debe a su latente deseo de iniciarse en la narrativa” [énfasis añadido] (Olea Franco 1993, pp. 230-231). De ahí que la práctica de la escritura y el constante cuestionamiento sobre ésta tienen un lugar fundamental en la configuración de una “poética práctica”.

de lo fantástico; más bien, la reflexión borgeana se inclina por una indagación sobre los límites de las técnicas realistas en la representación de mundos ficcionales indeterminados.⁸

Al respecto, es sintomático que “La cena”, primer cuento de *El plano oblicuo*, contenga una idea semejante a la propuesta expresada en los párrafos anteriores. El narrador menciona lo siguiente:

Cuando a veces, en mis pesadillas, evoco aquella noche fantástica (*cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible*) pareceme jadedar a través de avenidas de relojes y torreones, solemnes como esfinges en la calzada de algún templo egipcio (Reyes 1920, p. 9, énfasis añadido).

Al examinar la cita, quedan en segundo lugar los templos egipcios, las marcas de un exotismo que podría derivar en lo maravilloso, y permanece en primer lugar la frase entre paréntesis, la cual sugiere una dirección oportuna para este proyecto: la “irrealidad” tiene que ver con un “equívoco misterio” configurado en la “humilde raíz de lo posible”. La forma en que el misterio se traduce en la construcción de mundos ficcionales inestables en relación con las construcciones de códigos realistas es la inestabilidad generada en la diégesis del relato.

Además de lo planteado por Bioy y Borges, también tomo en cuenta otras rutas teóricas sobre el concepto de “irrealidad”. Los estudios fundacionales de Ana María Barrenechea pueden brindar una base para la reflexión y relevancia del término. Me refiero a *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (1984 [1957]) y “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la Literatura Hispanoamericana)”

⁸ Ceserani analiza el germen de las ideas todorovianas anteriores al estructuralismo de Claude Levi-Strauss y Vladimir Propp. Asocia la evolución de Todorov con las reflexiones de Vladimir Solovíev, y escritores como Charles Nodier, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier y Guy de Maupassant (1998, pp. 74-81). Asimismo, habría que trazar una sugerente ruta en las reflexiones sobre lo fantástico que desarrolla Roger Caillois y la conexión del pensamiento de éste con el de Borges, en especial después de la conferencia “La literatura fantástica” brindada en Gotemburgo en 1964.

(1972). En el primer estudio, Barrenechea indaga sobre los temas fundamentales que conforman el universo creativo del autor de *Ficciones*, entre ellos destaca: “el idealismo y otras formas de irrealidad” (1984, pp. 95). En este apartado, la investigadora estudia el trabajo borgeano en relación con el vocabulario y la sintaxis, los juegos metaficcionales y los símbolos, como “los espejos” y “los sueños”. Si bien Barrenechea no ofrece una definición concreta del concepto, postula que la irrealidad puede ser entendida como un elemento de la narrativa que “contamina” el plano de lo “real”; en otros términos, desarticula el paradigma de realidad: “Lo que nos ofrece Borges son milagros, ocultas sugerencias, misterios no resueltos pero válidos por sí mismos, un universo en el que los hechos vuelven a desfigurarse y donde vuelven a borrarse los límites de la realidad” (*ibid.*, p. 104). En sintonía con el pensamiento de Borges y Bioy, Barrenechea destaca las estrategias narrativas que constituyen el concepto de irrealidad, las cuales se relacionan con las distintas prácticas referenciales que construyen el paradigma del relato. Incluso, Barrenechea ubica la metaficción como una de las maneras en que la irrealidad modifica las relaciones entre lo ficcional y lo factual en la narrativa de Borges (*ibid.*, p. 101).

En otro orden de ideas, Barrenechea escribe su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” en 1972, tan sólo dos años después del estudio canónico de Todorov. La investigadora analiza y discute los ejes conceptuales que el teórico búlgaro-francés propuso en su libro. El punto de partida de Barrenechea es un sistema trimembre de “subclases” organizadas según las relaciones conflictivas o no con hechos “a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales” (1972, p. 393). Tales subclases son lo fantástico, lo maravilloso y lo posible; subclases muy parecidas a las categorías genéricas expuestas por Todorov: lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño. Al poner atención en el “contraste con lo a-normal” para definir lo fantástico, Barrenechea deja fuera la

reflexión sobre el contrario del concepto de lo “real” dentro del texto y lo desplaza hacia la significación alegórica: “el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal” (*ibid.*, p. 295). En la zona descrita, en la cual Barrenechea no se concentra, se podría ubicar un estudio productivo de la irrealidad; en otras palabras, se pretende entender las relaciones entre lo “real” y lo “irreal” no de manera conflictiva, tal como se configura el relato fantástico, sino de forma inclusiva, como elementos que modifican y contrastan con un paradigma de realidad propio del realismo literario más clásico para configurar un mundo ficcional inestable dentro de la “humilde raíz de lo posible”, como menciona el narrador de “La cena”.

He procurado trazar hasta este momento algunas nociones sobre la irrealidad que funcionan como coordenadas de delimitación conceptual; además, también he propuesto algunas previsiones metodológicas para plantear una primera aproximación a los fenómenos que se estudian en el volumen de cuentos de Alfonso Reyes. Es pertinente aclarar que la reflexión sobre el género fantástico ocupa un lugar relevante en la investigación. Lo anterior se fundamenta en que los estudios sobre lo fantástico ya establecen ciertos deslindes con respecto a otros géneros próximos y se articulan de forma sistemática en grado mayor que otras propuestas sobre tipologías ficcionales, géneros literarios o modos narrativos, como “lo insólito”, “lo extraño”, “lo sobrenatural”, entre otras propuestas. Además, en las reflexiones sobre las nociones mencionadas no se toman en cuenta previsiones esenciales que en lo fantástico se han problematizado extendidamente para resolver los límites genéricos; por ejemplo, el concepto antes expuesto de “paradigma de realidad” o herramientas tales como “objeto mediador” (Ceserani 1999) o la referencialidad en el uso de los “*realia*” (Bessière 2001). Los conceptos provienen de las distintas teorías de lo fantástico son sumamente útiles para delimitar los mecanismos de la irrealidad en *El plano oblicuo*. De esta manera, la

exploración del concepto de irrealidad se puede enmarcar dentro de límites precisos y avanzar hacia su delimitación como un modo literario que contiene lo fantástico, pero también otras manifestaciones que proponen paradigmas de realidad en contrapunto con los realismos.

La relación conceptual entre “irrealidad” y “estéticas narrativas no realistas” constituye un eje articulador fundamental. Ambos términos funcionan como categorías analíticas complementarias que permiten examinar las manifestaciones literarias que transgreden los códigos representacionales del realismo. Dicha articulación teórica posibilita una doble aproximación: por un lado, “irrealidad” opera como una categoría transhistórica que agrupa diversas expresiones contrarias al paradigma mimético; por otro, “estéticas narrativas no realistas” designa funciones específicas del discurso, situadas históricamente, con sus propias convenciones y procedimientos formales. La distinción metodológica facilita el análisis de textos que, sin adscribirse al género fantástico, participan simultáneamente de un fenómeno estético amplio y de tradiciones narrativas particulares.

El concepto fue sugerido por la lectura del artículo “Estéticas narrativas de la década de 1920: Azuela y Valle-Arizpe” de Rafael Olea Franco. El concepto que vertebra el análisis es, precisamente, “estética narrativa”: mediante esta categoría, Olea Franco no sólo analiza la estructura de las novelas, sino también las condiciones de publicación y recepción de éstas, así como la dinámica entre los medios y recursos literarios de la crítica. Dentro del análisis que hace el investigador se destacan dos aspectos importantes: estilo y referencialidad; es decir, el contraste entre un “estilo pulido, con base en un concepto más decorativo que funcional de la escritura” y la representación referencial “ante las urgentes necesidades ideológicas del momento” (Olea Franco 2001, p. 79). Ahora bien, la manera de entender “estética narrativa” se aproxima al concepto de “modo de leer” formulado por Josefina Ludmer. En consecuencia, es posible destacar que el término “estética narrativa” contenga

preguntas sobre las características formales y la tradición específica de publicación y lectura de un texto. Tales presupuestos se articulan en la conclusión del artículo, en donde Olea Franco anota lo siguiente:

En efecto, para comprender más cabalmente la variedad narrativa a la que se otorga mayor peso en la cultura mexicana, es decir, la Novela de la Revolución, es necesario ponerla en ‘correlación’ con las formas que le son coetáneas; por ejemplo, con el colonialismo, como he intentado aquí, pero también con el estridentismo, con la novela lírica y con todas las formas verbales del periodo (Olea Franco 2001, p. 93).

Es decir, el análisis de las estéticas narrativas, de forma particular, y los proyectos narrativos, de forma singular, determinan criterios relacionales sobre el sistema literario que interesan dentro de la investigación por dos motivos: el primero establece las posibilidades de estudiar las diferencias existentes y las puestas en escena de los participantes en la construcción de un sistema literario; el segundo remite a las particularidades de la estética narrativa como medio de contraste entre diferentes tradiciones.

Brecha de conocimiento: la narrativa alfonsina

Es pertinente establecer otro punto de reflexión que orienta la investigación y que se corresponde directamente con la narrativa de Reyes: al releer una tradición, se descubren aristas distintas, aproximaciones nuevas. Como menciona Arcadio Díaz Quiñones: “La *tradición* no se posee ni se hereda tranquilamente; es necesario ir siempre a su búsqueda. Construir la obliga a reinventarse mediante un trabajo poético e intelectual y lleva a constantes revisiones historiográficas y conceptuales llenas de tensiones subterráneas” (Díaz Quiñones 2006, p. 23). La tradición que se propone revisar implica una cuestión que se desdobra: por una parte, se relaciona con la noción de irrealidad que, si se despliega sistemáticamente,

puede ampliar los rasgos de textos que no han sido considerados como fantásticos dentro de la literatura mexicana, pero permanecen dentro de una clasificación inconsistente al catalogarlos como cuentos “raros”, “extraños” o “inclasificables”. Por otra parte, se pregunta por el lugar que ocupa *El plano oblicuo* en la tradición narrativa de la obra de Alfonso Reyes, quien es reconocido universalmente dentro del ámbito ensayístico.

En relación con la narrativa de Reyes, José Luis Martínez anota en su introducción al tomo 23 de las *Obras completas, Ficciones*:⁹ “Pero aunque no concediera a la imaginación narrativa el cultivo concentrado y persistente que tuvo para los géneros dominantes en su obra, las ficciones fueron para Alfonso Reyes una curiosidad un poco lateral, una manera de escape o descanso dominical a los que volvía de tiempo en tiempo” (1989, p. 7). Pese a ser un “ejercicio lateral”, el tomo 23 sobrepasa las quinientas páginas, a las cuales se añaden *Los siete sobre Deva*, incluido en el tomo 21 de las *Obras completas*, y *El plano oblicuo*, que se encuentra en el tomo tres. En consecuencia, el ejercicio crítico con respecto a la narrativa o la obra ficcional de Reyes también es muy extenso, heterogéneo y, en muchas ocasiones, las fuentes críticas exponen las relaciones entre la diversidad de géneros y modos literarios que llevó con maestría literaria el autor regiomontano sin concentrarse en un género específico (Olguín 1956; Rangel Guerra 1989). Por lo tanto, el estado de la cuestión sobre los estudios críticos que tienen como objeto exclusivo las obras narrativas de Alfonso Reyes está limitado al interés por la narrativa del autor.

Para explorar la inusualmente concreta revisión crítica sobre la narrativa de Reyes ha sido de gran utilidad la bibliografía que preparó James Willis Robb, en donde se consignan

⁹ Es relevante mencionar que *Ficciones*, un título de resonancias borgeanas, fue añadido por los editores de las *Obras completas* de Alfonso Reyes. Tal como señala José Luis Martínez, Reyes cuidó sus *Obras completas* hasta el tomo 12. Después, los encargados del proyecto fueron Ernesto Mejía Sánchez en conjunto con José Luis Martínez (Martínez 1992, p. 97).

fuentes tanto de la producción del autor de *El deslinde* como de estudios críticos centrados en diferentes aspectos de su obra (1997, pp. 653-735). Además de la herramienta de Willis Robb, los estudios de Enrique Anderson Imbert (1996) y Concha Meléndez (1956) son útiles para ubicar las discusiones críticas sobre los textos ficcionales de Reyes porque esbozan una categorización general de la producción narrativa del autor.

“La mano del comandante Aranda”, publicado por primera vez en *Quince presencias* (1955), es el objeto de estudio de Enrique Anderson Imbert. Este cuento, probablemente el más conocido después de “La cena”, narra la historia del comandante Aranda, quien pierde una mano tras una batalla. En vez de enterrar la mano, diseca la extremidad para atesorarla. No obstante, ésta no sólo cobra vida, sino que incluso empieza a tomar conciencia de sí misma. La ironía y elementos biográficos se entrelazan con la historia narrada, rasgos también presentes en “La cena” (Madrigal Rodríguez 2007). Además, Anderson Imbert recalca que la poética del cuento de Reyes se encuentra en función de una idea de intertextualidad, “la técnica de hacer literatura con la literatura” (1973, p. 11). A partir de las diferentes relaciones entre los textos y la “herencia narrativa”, el investigador propone una clasificación de nueve categorías que explican diversos modos de intertextualidad que el autor de *Cuestiones estéticas* emplea en sus relatos.¹⁰

Al concluir el artículo, Anderson Imbert añade una categoría más en relación con el objeto de estudio: “El mérito de ‘La mano del comandante Aranda’ consiste en que Reyes dio a la mano conciencia de ser un tema literario” (*ibid.*, p. 17). La mano, al reconocerse como

¹⁰ 1. Cuentos con la técnica del relato enmarcado; 2. La intertextualidad como alusión; 3. Cuentos cuyo núcleo narrativo es una variante de temas de la literatura tradicional; 4. “Cuentos que son secuelas de otros” (Anderson Imbert 1996, p. 13); 5. Textos que refunden un relato anterior al cambiar sus elementos constitutivos; 6. “Cuentos cuyos personajes son personajes de obras clásicas” (*ibid.*, p. 14); 7. “Cuentos con escritores reales como protagonistas” (*id.*); 8. Relatos que exhiben las referencias a otras ficciones; 9. Cuentos cuyo tema es “un personaje que seduce a otro usando como armas libros de ficción” (*id.*).

un tópico, al tener una existencia subordinada, se suicida. Lo que propone el investigador no sólo indica que la comunicación entre temas literarios es el fondo de las narraciones de Reyes, sino también que la literatura se relaciona de un modo directo con los personajes del mundo ficcional, ya sea para delimitarlos como hechos ficcionales, como en el cuento analizado por Anderson Imbert, ya sea para desplegar relaciones con otros mundos, como en “Diálogo de Aquiles y Elena” y “Lucha de patronos”.¹¹

Desde otra perspectiva, Concepción Meléndez indaga en algunos aspectos representativos de las narraciones del autor, de los cuales se destacan la comunicación entre el ensayo y el cuento en relación con la configuración de espacios y la definición de personajes. En “Ficciones de Alfonso Reyes”, la escritora puertorriqueña establece una distinción entre tres maneras de organizar las narraciones: el cuento clásico trimembre, apartado en el que propone como ejemplo paradigmático “La cena”; los “arranques de novela”, narraciones que remiten a un primer impulso de largo aliento, y la novela corta, categoría en donde la autora traza una diferenciación entre esta forma de narrar y el cuento: “En el cuento ocurre una instantánea transfiguración psíquica, en la novela, un cambio de conducta” (*ibid.*, p. 283). Asimismo, Meléndez propone algunos ejes interpretativos que se relacionan con el problema de investigación:

Considerándolos en conjunto y sin intentar una clasificación estricta, hay en la cuentística de Alfonso Reyes, el cuento derivado de la tradición popular, como *San Jerónimo, el león y el asno*; el fantástico, como *Las babuchas* y *La mano del Comandante Aranda*; el suprarrealista como *La Cena*, y aquellos que, como *El Rey del Cocktail*, *La fábula de la muchacha* y la

¹¹ No está de más mencionar que una idea semejante a la del investigador argentino está expuesta por Barrenechea y que se relaciona con una de las formas de irrealidad en Borges: “Además, junto a este placer de mezclar los planos de la realidad y de la ficción, corren paralelas las alusiones a los clisés literarios, a la vida de capillas y conventículos, a la irrealidad de la llamada literatura realista, a la imposibilidad de copiar con palabras el mundo, a la coincidencia o no coincidencia de la literatura y el vivir” (1984, p. 102).

elefanta son creaciones imaginativas sobre criaturas reales, emparentadas con aquellos otros personajes de Reyes que estudié antes, dispersos en diferentes lugares de su obra, a quienes trató con invención de novelista (Meléndez 1956, pp. 274-275).

Como es posible advertir del fragmento citado, en la clasificación se plantean múltiples términos, pero ninguno de ellos remite a los códigos realistas de análisis. Si bien la escritora menciona que se trata de una clasificación general, es sintomático que los conceptos que formula para la investigación de las ficciones alfonsinas se relacionan con algunos términos que describen mundos ficcionales con un paradigma de realidad de problemática delimitación. Lo anterior sugiere, además, un interés del autor que no sólo se presenta en *El plano oblicuo*, sino también plantea una probable “poética práctica”, a la manera de Borges, en otras narraciones.

En cuanto a la relación del concepto de irrealidad con *El plano oblicuo*, un punto de partida ya ha sido enunciado por Rafael Olea Franco. En su artículo “Lectura crítica entre amigos: Alfonso Reyes y Julio Torri”, el investigador revisa de modo general *El plano oblicuo* en relación con la propuesta de Torri de *Ensayos y poemas* (1917) y menciona lo siguiente con respecto al paradigma de realidad configurado en los cuentos:

He descrito brevemente algunos textos del variado mosaico que ofrece *El plano oblicuo* porque me interesa destacar un rasgo común a ellos: la ausencia de los códigos literarios realistas. Este rasgo resulta novedoso si se considera que la literatura mexicana de esa época estaba dominada por el realismo (aun antes de la canonización de la llamada novela de la Revolución Mexicana). Más allá de las razones de carácter autobiográfico para que Reyes eludiera referirse a la realidad histórica de su país, conviene señalar que él y Torri coinciden en su rechazo extremo del realismo imperante en la cultura mexicana, la cual asimiló con relativa lentitud sus innovadoras propuestas (Olea Franco 2016, p. 280).

En efecto, los relatos establecen diferencias con los códigos de representación realista. La diversidad de registros, modos y mundos ficcionales puestos en movimiento dentro de *El plano oblicuo* ya enuncia un problema con una tradición de lectura y abre las posibilidades de entender que la representación deriva en diversas formas de la irrealidad.

El análisis global de la narrativa de Reyes ha motivado diferentes clasificaciones. Dentro de este contexto, es importante mencionar la tesis doctoral de Herbert Sims (1972), dirigida por el reconocido especialista en Reyes, James Willis Robb. La investigación de Sims es representativa de los trabajos de grado interesados por la ficción narrativa del autor. En *El arte narrativo de Alfonso Reyes*, Sims recupera las definiciones elementales de *El deslinde* para sugerir una clasificación temática: cuentos que proceden de la verdad filosófica, psicológica y práctica (pp. 39-42). Sin embargo, la idea de “verdad” en relación con lo propuesto por Reyes en *El deslinde* no llega a ser sistemática para todas las narraciones. Por ejemplo, cuando Sims hace un breve análisis del “Diálogo de Aquiles y Elena” (81-83), lo incluye como un cuento “legendario de evocación histórico-literaria”, que es una subcategoría de la “verdad filosófica”. Lo anterior complica el estudio del cuento, puesto que no se precisa la distinción entre ficción e historia, por una parte, y, por otra, no se establecen los criterios marcados por la “verdad filosófica” que el autor plantea anteriormente, “los tres pasos aristotélicos de complicación, crisis y solución con el fin de aprobar o desaprobar un asunto determinado” (Sims 1972, p. 42). En consecuencia, las relaciones entre subcategorías propuestas y las categorías principales ya mencionadas no se hacen explícitas; así, por mencionar otro ejemplo, algunos nexos pueden coincidir, como el estudio del cuento “La entrevista” dentro de la clasificación “análisis caracterológico”, que pertenece a una “verdad psicológica”, pero otros casos en realidad no tienen una continuidad con las categorías establecidas. Quizá, la dificultad del estudio de Sims es el análisis total de la obra de ficción

de Reyes en función de las propias herramientas del autor que muchas veces forman parte de una teoría literaria no preceptiva y, por tanto, no representativa en la práctica literaria del autor.

En cuanto a la bibliografía específica sobre el *corpus*, es relevante la publicación de *Una lectura crítica de El plano oblicuo de Alfonso Reyes* (2018), compilada por José Javier Villarreal. El volumen de estudios críticos acompaña la nueva edición que llevó a cabo la Universidad Autónoma de Nuevo León para conmemorar los cien años del volumen. El libro está conformado por veintiún textos, alguno de los cuales se aproximan al ensayo literario y otros tienen un perfil más académico. Los textos no se concentran exclusivamente en “La cena”, como es habitual dentro de la bibliografía crítica sobre *El plano oblicuo*.¹² Si bien algunos ensayos se enfocan en el cuento mencionado, o lo toman como punto de partida para las reflexiones posteriores, también se estudia la propuesta global del libro de Reyes en función de las ideas de ficción, narrativa y filosofía. Otra vertiente de las lecturas críticas propuestas en el volumen es el análisis de narraciones específicas distintas a “La cena”; en concreto se analizan “En las repúblicas del Soconusco” y “La entrevista”. Sin embargo, gran parte de los once cuentos sólo se analiza de forma parcial.

El artículo de Maarten van Delden, titulado “El romanticismo de Alfonso Reyes”, es un ejemplo de los planteamientos globales de lectura. Si bien se concentra en “La cena”, el investigador propone estudiar los relatos del libro como una tensión de dos órdenes, el romántico y el “anti-romántico”. El primero se vincula con “el instinto, pero también con la imaginación, el mundo del sueño, la búsqueda de la trascendencia” (2018, p. 70); el segundo

¹² “La cena”, fechado en 1912, es el texto más estudiado no sólo en relación con lo fantástico, como texto fundador del género (Morales 2008, Olea Franco 2004, Amatto 2021), sino también ocupa un espacio en la propia reflexión sobre el cuento mexicano (Leal 1956, Madrigal 2007, Carballo 2013).

tiene relación con lo pragmático en la vida del autor, “las nociones de la obligación hacia los otros, ante todo la familia, las necesidades prácticas de la vida, y la preferencia por la estabilidad y el orden” (*id.*). Es cierto que la yuxtaposición de relaciones ficcionales y pragmáticas plantean un problema, a saber, si hay una correspondencia directa entre las prácticas biográficas de Reyes y las manifestaciones “anti-románticas” en sus cuentos. No obstante, Van Delden identifica en el romanticismo una veta anterior a la reflexión de lo fantástico todoroviano, relacionada con la idea de irrealidad. Su función principal se concentra en “desestabilizar nuestra concepción de lo real” (*idem.*, p. 72).

En el mismo orden de ideas, José Emilio Pacheco ya ha señalado que en *El plano oblicuo* se establecen relaciones problemáticas entre dos tradiciones posibles. Al hablar sobre “La cena”, el autor de *Morirás lejos* describe el relato como un “texto extraño a medio camino entre *Los papeles de Aspern* y *Aura*” (2011, p. 59). Además, establece una serie de relaciones relevantes: “Una verdad admitida sin reparo por nuestra historia literaria es que Reyes y Julio Torri inician la corriente fantástica en la literatura mexicana. Lo incontrovertible es que la iniciación le corresponde por derecho propio a Amado Nervo” (*id.*) A pesar de la brevedad de lo enunciado, Pacheco identifica los dos horizontes de interpretación que se entrelazan en la propuesta de Reyes: la literatura decimonónica y la literatura fantástica que se incluye, en el marco de esta investigación, como una de las formas de reflexionar sobre la irrealidad. Además, menciona a dos de los autores claves que establecen límites pertinentes para el análisis de los relatos: Amado Nervo y Julio Torri.

Con el escritor de *Los jardines interiores*, Reyes tuvo contacto en España, en 1913. Lo que aquí interesa destacar es el programa modernista que desarrolla Nervo y la anticipación de nuevas formas de tratar lo irreal fuera del cuento fantástico tradicional. Como señala Olea Franco, la parodia ya anuncia un “desgaste” de los géneros cuyos procedimientos se han

automatizado (2004, pp. 242-243). Es precisamente el caso de Nervo con *El donador de almas* (2018 [1899]), pues el autor toma una distancia crítica respecto del tema espiritista para narrar las experiencias de quien funge como médium.¹³

En relación con Julio Torri, habría que recordar las condiciones de escritura similares a las de Reyes. Según Olea Franco, la poética del escritor coahuilense “entra en franca contradicción con algunas tendencias dominantes de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX —realismo de la novela de la Revolución y de la novela indigenista, por ejemplo—, según los cuales el arte debe tener otra finalidad además de la estética” (2002, p. 153). De ahí que Torri también comparta una posible relación con mundos ficcionales en función de la irrealidad en algunos textos de *Ensayos y poemas* (1917). Asimismo, lo considerable de esta relación no sólo es el ímpetu con el cual se relacionaban ambos amigos, sino también la función que tuvo el impulso de un antipositivismo relacionado, primero, con la Sociedad de Conferencias y, después, con el Ateneo de la Juventud, para desarrollar formas de escrituras de lo irreal que se alejan de las poéticas del cuento fantástico decimonónico (Fortino Corral 2011, pp. 325-336).¹⁴

Las posibilidades de *El plano oblicuo*: perspectivas de la investigación

Es posible admitir que la ficción narrativa ocupa un lugar secundario dentro del amplio panorama de estudios alfonsinos. En concreto, *El plano oblicuo* no ha sido investigado como *corpus*, pues sus elementos individuales —el cuento “La cena”, por ejemplo— han

¹³ Por ejemplo, hay una clara oposición con *Incógnita* (2018 [1871]) de Justo Sierra, novela corta del mismo tema.

¹⁴ Si bien no forman parte de la investigación, una posible veta de estudio para establecer un panorama general de la irrealidad se encuentra en la revisión de las revistas de la época, desde la estética final del modernismo con *Savia Moderna* (1906) hasta las publicaciones de las primeras décadas del siglo XX —*Gladios* (1916), *La Nave* (1916), *Pegaso* (1917), *San-Ev-Ank* (1918).

despertado el interés de la mayoría de los enfoques críticos. Por ende, se han obviado rasgos distintivos que en su conjunto ayudan a caracterizar la estética narrativa que Reyes propone como principio estructurante. Además de lo anterior, es posible advertir una inclinación crítica, a saber, aquella que privilegia una perspectiva en donde el pensamiento teórico de Reyes funciona como instrumento analítico para inspeccionar otras zonas de la obra del autor. La presente investigación busca invertir la perspectiva señalada: poner en primer lugar al texto y estudiar cómo fenómenos próximos dentro del sistema literario —el modernismo, el esteticismo, lo fantástico, el Ateneo de la Juventud, la poética de Julio Torri— pueden dar cuenta de los cambios, innovaciones y rupturas que tienen lugar en el proyecto narrativo que significa *El plano oblicuo* y, así, estudiar el contraste con las estéticas narrativas de la época.

En consecuencia, en la tesis propongo un acercamiento sistemático a la noción de “irrealidad” para entender las particularidades de los mundos ficcionales configurados en *El plano oblicuo*. Asimismo, el *corpus* indica una zona productiva en relación con la obra de Reyes en su totalidad: la narrativa del autor regiomontano, en general, y, en particular, la producción antes de los años veinte. Detrás de la monumental figura de ensayista cabe una pregunta: ¿cómo un joven Reyes, en la búsqueda de una expresión propia, disputa con una vasta tradición realista y, décadas antes de la canonización borgeana de estrategias narrativas semejantes (Pacheco 2015 [1989], pp. 682-683), ya prefigura una forma de narrar que aún hoy tiene repercusiones en Latinoamérica? Es posible conceder que la literatura fantástica en México es una tradición que se entrelaza con el canon literario: Justo Sierra, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco son algunos autores que han practicado esta modalidad de lo imaginario (Fortino Corral 2011; Olea Franco 2004). Sin embargo, ¿qué sucede con los mundos ficcionales que no se vinculan con la rigurosa construcción del relato fantástico, pero tampoco se restringen a los códigos de los realismos?; ¿cómo estudiar estos “modos de lo

imaginario” que desmontan continuamente términos como “lo insólito”, “lo extraño” o “lo maravilloso”?

Por último, no es inusual pensar en la narrativa mexicana como una narrativa, en esencia, realista; un sistema comprometido con la representación de lo actual; una estética cuyos marcos referenciales apuntan al mundo fuera del texto, ya sea para representarlo o debatirlo. Sin embargo, es posible señalar una sospecha recurrente ante la búsqueda realista de la continuidad inmediata entre mundo y texto. La literatura realista plantea también inquietudes que, antes de menoscabar su tradición, la revitaliza: Castellanos, Rulfo, Pacheco, del Paso, por mencionar algunos nombres de los narradores más importantes, han reformulado los criterios de verosimilitud y referencialidad. La relevancia de estudiar otras estéticas narrativas, en particular la tradición no realista, permite una visión más compleja del sistema literario. En concreto, con el estudio de *El plano oblicuo* se pueden ubicar los orígenes de una de las múltiples rupturas que definieron la perspectiva narrativa de la modernidad literaria en México.

1. LECTURAS Y LECTORES DE *EL PLANO OBLICUO*: HISTORIA TEXTUAL, GÉNESIS Y RECEPCIÓN

1. Hacia una historia textual de *El plano oblicuo*

Algunos pocos años antes su fallecimiento, Alfonso Reyes supervisó la edición de *El plano oblicuo* en el tercer tomo de sus *Obras completas* (1956). No obstante la última voluntad estética del autor, es necesario regresar a las primeras décadas del siglo para entender cómo el escritor regiomontano planeó y organizó su proyecto narrativo; en otras palabras, ¿qué nos dice la historia textual sobre las estéticas no realistas configuradas en los textos?; ¿cómo interpretar la distancia entre el registro autoral de las narraciones y la fecha de publicación del libro?

Si bien el volumen de relatos se publicó en octubre de 1920, cuando Reyes residía en Madrid, la colección reúne once textos fechados entre 1910 y 1914. En cuanto al registro temporal de los cuentos, tres señalan como fecha de escritura el año de 1910: “La primera confesión”, “Los restos del incendio (fragmentos de un manuscrito salvado de la catástrofe)” y “Lucha de patronos (en los Campos Elíseos)”. Tres se registraron en 1912: “La cena”, “La entrevista”, “En las repúblicas del Soconusco (memorias de un súbdito alemán)”. En 1913, cuatro: “De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés”, “Diálogo de Aquiles y Elena”, “El fraile converso (diálogo mudo)”, “Estrella de Oriente”. En 1914, uno: “La reina perdida”.

A excepción de “La reina perdida” (1914), las anotaciones al final de los cuentos se corresponden con la “primera etapa” del escritor regiomontano; es decir, Reyes registró la escritura de los “cuentos y diálogos” en México, antes de su primera salida a Europa. El autor concibió los once relatos del volumen durante los convulsos tiempos de la lucha armada revolucionaria, pero también durante los años formativos en la Escuela Nacional Preparatoria y en las reuniones del Ateneo de la Juventud. Sin embargo, la historia textual del libro —de México a París y luego a España— sugiere el contacto de *El plano oblicuo* con la literatura europea, clásica y de vanguardia; con la filología española y, asimismo, con el cambio de registro que emprende el autor, de la prosa ficcional al ensayo. En consecuencia, en la historia textual de *El plano oblicuo* se intercalan dos momentos creativos del escritor regiomontano. El mismo Reyes anota: “En cierto modo, *El plano oblicuo*, por los asuntos y aun muchos aspectos formales, data de la primera época mexicana; por otros aspectos formales, data ya de Madrid. Esta publicación corresponde a la segunda etapa de mi vida en España, la etapa diplomática” (1990, p. 275). El resultado de este proceso de escritura, según estima el propio Reyes, es un “libro de suprarrealismo ‘*avant la lettre*’” (1956, p. 41).

El punto de partida es el manuscrito de *El plano oblicuo* que se encuentra en la Capilla Alfonsina bajo la clasificación AR-MAN-05030. Se trata de un mecanuscrito de 98 páginas sin fecha de elaboración y sin anotaciones de Reyes, a diferencia de otros mecanuscritos que tienen anotaciones autógrafas en los márgenes. Cotejé con la primera edición de *El plano oblicuo* (Tipográfica Europa, 1920) y no hay registro de variantes. Sin embargo, son dignos de mención dos errores:

- I. Ambos testimonios presentan un mismo error: en el texto “La entrevista”, Reyes incluye “Acevedo” (referencia a Jesús Acevedo) en vez de “Robledo” (nombre del

personaje).¹⁵ El propio autor corrige este error en el nombre del personaje en las ediciones posteriores de *El plano oblicuo* a partir de *Verdad y Mentira* (1950).

2. En la “fe de erratas” del testimonio de 1920 se consigna el siguiente error: en la p. 77, se lee “*tintinements*” cuando debería de leerse “*tintements*”. El error no está en el manuscrito original. De este modo, en AR-MAN-0530, p. 58, línea 8-9, se lee “*antique et moderne, plein de tintements et de cliquetis de clochette*”. Es decir, en el mecanuscrito no se encuentra el error publicado en la edición de 1920, el cual seguramente está relacionado con la transcripción del texto francés por parte del cajista.

A partir del cotejo, es posible conjeturar que el mecanuscrito resguardado en la Capilla Alfonsina es el texto base para la edición de 1920. Sin embargo, al no haber correcciones o anotaciones, no se puede rastrear la historia textual a partir del testimonio mencionado. Es decir, si dejamos de lado los errores descritos y otras erratas en la formación del libro, ambos testimonios coinciden y, por tanto, no es posible ubicar los cambios realizados entre la fecha que Reyes anota (1910-1914) y la fecha de publicación de éstos en 1920.

Es importante apuntar que los manuscritos autógrafos de los cuentos no se encuentran resguardados. Es probable que se hayan perdido en alguna de las múltiples mudanzas del autor durante la década del diez. Asimismo, salvo el caso que comentaré enseguida, tampoco existen señales de los textos en las primeras publicaciones de Alfonso Reyes (Pineda Buitrago 2021, Aguilar 2013).

Ahora bien, si se deja entre paréntesis la historia relatada por el autor en *Historia documental de mis libros* (2019 [1955]), uno de los indicios de escritura de los textos, por lo

¹⁵ En *Historia documental de mis libros*, el autor narra que fue Valle-Inclán quien le mencionó el error (2019 [1955], p. 158).

menos durante las primeras décadas del XX, es la correspondencia entre dos párrafos: el inicial de “Una aventura de Ulises” (1909) —narración publicada en la *Revista Moderna de México* el 2 de abril de 1909, pero fechada por Reyes en diciembre de 1908— y los párrafos de la página 88 y 89 de “Lucha de patronos (en los Campos Elíseos)” (1920). El propio Reyes, en nota al pie de la edición de *Obras completas* de “Una aventura de Ulises” (1955, p. 325) señala con una referencia cruzada la relación con el texto. No obstante, el autor no destaca un cambio sustancial: mientras que la narración publicada en *Revista Moderna* está en tercera persona del singular y mediada por un narrador, el diálogo en *El plano oblicuo* está en primera persona, sin mediaciones.

El aspecto anterior da pie a la acertada pregunta de Olea Franco. El investigador anota lo siguiente sobre “Lucha de patronos”: “...contiene, entre paréntesis, el subtítulo “En los Campos Elíseos”, lo cual induce a sospechar que Reyes terminó de redactarlo durante su estancia parisina, pese a que está fechado en 1910” (2016, p. 280). Tal señalamiento se corresponde con lo mencionado por Reyes en las notas sobre *El plano oblicuo* de las *Obras completas*, también destacadas por Olea Franco: “Con excepción de ‘La reina perdida’, que data de París, 1910, este libro fue escrito en México, de 1910 a 1913, aunque, naturalmente, fue retocado y corregido en Madrid, antes de su publicación” (Reyes 1956, p. 10). No obstante, el propio Reyes matiza la aclaración en su *Historia documental...*: “Aunque publicado en Madrid, año de 1920, *El plano oblicuo* es un libro escrito todo él en México, de 1910 a 1913, a excepción del último relato, “La reina perdida”, que procede ya de París, 1914” (2019 [1955]).

La idea del trabajo a lo largo del tiempo posiblemente se puede encontrar en la correspondencia que sostuvo Reyes con los intelectuales de la época (1910-1923), principalmente en las dos correspondencias cruciales para entender la formación y las preocupaciones de Reyes durante este periodo. Tras la lectura del epistolario entre Pedro

Henríquez Ureña y Julio Torri, se pueden registrar datos relevantes sobre los cuentos y claves de lectura para investigar la formación del proyecto narrativo en el extenso cambio epistolar que sostuvo Reyes.

La génesis de *El plano oblicuo* comienza con un hallazgo. El nombre clave con que Reyes nombra a, por lo menos, uno de sus cuentos: “Jacintito”, quien es el personaje secundario del cuento “En las Repúblicas del Soconusco”. Según el propio Reyes anota en su *Historia documental*, el cuento fue escrito en conjunto, a cuatro manos, con Julio Torri:

“En las Repúblicas del Soconusco” (marzo de 1912) iba a ser un cuento escrito con la colaboración de Julio Torri. Yo empecé: “Cuando don Jacintito y yo viajábamos por Tonalá vendiendo telas finas y palillos de dientes...”, etcétera. Y Julio añadió: “Tonalá, un alegre y caluroso puerto del Pacífico; el tráfico de palillos de dientes, la sola causa de la riqueza de las naciones, según creo haber demostrado en otra parte. ¿Y don Jacintito? Tan ladino y maestro de psicología práctica cual lo fueron siempre todos los varones de su casa” (2019 [1955], p. 164).

Dos elementos resaltan de la cita anterior: el tema del “palillo de dientes”, el cual será frecuentado por Reyes, y don Jacintito, una primera clave de lectura dentro de la correspondencia.

Ahora bien, la mención más temprana del nombre se encuentra en una carta de Reyes dirigida a Torri y fechada a finales de 1913: “Y vamos al objeto de mi carta: necesito que me des tu dirección exacta, pues me da pena escribirte a la Cámara. Además, voy a verme en el caso de enviarte una carta para Pedro, pues éste habla de salir de México y temo que la carta no lo alcance ahí y suceda con ella lo que con la de Menéndez y Pelayo y el héroe de mi *Jacintito*” (Torri 1995, p. 49, énfasis añadido).

El nombre no reaparece hasta años después, como describiré más adelante, empero, la idea del proyecto narrativo de Reyes toma forma al poco tiempo, tal como anota en la carta que escribe el 16 de junio de 1914 a Pedro Henríquez Ureña. En dicha carta, el autor regiomontano, además de comentarle sus proyectos de edición y hablarle de una probable influencia, la “*Nouvelle Revue Française*”, escribe: “Tengo la ‘Entrevista’ (la *sacred fáuntica* ¿te acuerdas?) atravesada;¹⁶ no sé cómo seguirla. Tengo todo a medias. Nada hago en suma. Dime cuándo sales. Adiós.” (Reyes 1986 [1914], p. 361). La sospecha enunciada por Olea Franco parece confirmarse, pues hay una relación directa entre el título mencionado en el cual Reyes está trabajando en 1914 y “La entrevista”, texto que en *El plano oblicuo* está fechado en 1912; de ahí que es probable que la fecha que se registra al final de los textos sea la de inicio de la escritura y no la de conclusión.

Asimismo, la respuesta que envía Henríquez Ureña el 29 de junio de 1914 da cuenta de una serie de problemas sobre la escritura de los cuentos. Cito en extenso la carta:

No te debe preocupar la falta de interés de Francisco García Calderón: es natural dentro de lo que de él me dices. No debes juzgarte a través de él. Yo no *generalizo* sobre tu literatura, porque creo que ya sabes. Creo que debes publicar todo lo que tengas. No temas. En América el público no existe. ¿Por qué no un volumen de cuentos y fantasías? Pon al principio dos o tres cosas hechas con buen plan, cuya lógica sea aparente; escríbelas si no las tienes hechas; y después, vayan el Jacintito, y “La cena”, y “La entrevista”, y cuanto haya. Eso será lo que guste más, porque las cosas lógicas previas habrán dado la seguridad de que no estás loco, y entonces los lectores se entregarán al placer de saborear locuras de un cuerdo. Además, un prólogo ligero, en que te burles un poco del libro —con lo cual le das confianza al lector— y expliques, por ejemplo, que “La entrevista” quiere parecerse a Henry James, y expones

¹⁶ Es probable que el autor se refiera a *The Sacred Fount*, obra de Henry James publicada en 1901, autor aludido en la respuesta de Henríquez Ureña.

brevemente una teoría, no paradójica, sobre la novela sin asunto pero muy interesante; prólogo escrito en idioma fácil, sin: indagando qué cosa *sea* (por qué cosa *es*), sin: *sino que* los poderes dispusieron otra cosa. Sin más que tres nombres en todo él: James, Platón, Firenzuola.¹⁷ Mejor trío que el de Francisco García Calderón. (¿Te has fijado en que éste escribe sin *peros*? Es un recurso útil) (Reyes 1986, p. 379).

Además de la relevancia crucial para el proyecto narrativo de Reyes y la importancia de las claves de lectura para su estética narrativa, de la cita anterior se extraen algunos datos relevantes para la historia textual: en primer lugar, por lo menos tres cuentos incluidos en *El plano oblicuo* están ya planteados en 1914: “La cena”, “La entrevista” y el que remite a “don Jacintito”, es decir, “En las Repúblicas del Soconusco”. En segundo lugar, existe la idea de un prólogo que Reyes mantendrá hasta 1918, pero que no publicará en la edición final.

En los epistolarios de Torri y de Henríquez Ureña no se menciona nada concreto sobre *El plano oblicuo* entre 1914 y 1916, aunque el autor regiomontano nunca dejó de enunciar los problemas que tiene para publicar libros “no articulados”, es decir, libros que no procedan de ensayos ya publicados. Es hasta 1917, en la carta del 13 de noviembre, cuando Reyes parece retomar el proyecto narrativo, ahora pensado como libro: “En mi casa se te echa de menos, a la hora del palillo de dientes... ¿Te acuerdas de don Jacintito? Por darle gusto a Pedro lo he copiado, con ciertos cuentos de la misma era, y se lo enviaré para que diga si efectivamente se mantiene eso, que yo lo dudo” (Torri 1995, p. 102).

¹⁷ José Luis Martínez señala: “Firenzuola parece un nombre inventado por PHU” (1986, p. 379, nota 14). Sin embargo, Julio Torri menciona a Agnolo Firenzuola (1493-1543) en el estudio preliminar de la antología *Grandes cuentistas* (1949, p. XIV). El autor italiano, conocido por sus diálogos satíricos y fábulas burlescas, integra la genealogía de cuentistas “modernos” que Torri traza en su presentación. La referencia de Henríquez Ureña a James, Platón y Firenzuola podría señalar las diversas tradiciones ficcionales que Alfonso Reyes buscaba justificar en el potencial prólogo.

En el imaginario de Reyes, las dudas con respecto al libro persisten; por ejemplo, en la carta a Torri del 24 de diciembre de 1918, Reyes escribe: “Pronto recibirás un mal libro, o dos o tres” (Torri 1995, p. 124). Tales inquietudes sobre el valor literario de su libro son transmitidas a Pedro Henríquez Ureña en la carta del 6 de enero de 1918:

Te envío, por certificado aparte, algunos cuentos de la época anterior, en copia que deseo me sea devuelta. Velos cuando puedas: sé que es demasiado pedir, pero tengo la fundada sospecha de que no se mantienen ya. Velos, te lo ruego, y dame tu opinión: me encantaría descargarlos de ellos. Como yo no sueño en hacer el famoso volumen diminuto y perfecto, una cosa mediana, entre las miles que me propongo publicar, no me avergüenza, con tal de que contenga algún valor, alguna novedad de emoción o de expresión. Todos esos cuentos formarían un tomo pequeño: *El Plano Oblicuo*, y no volvería yo a escribir nada en ese tono. Les pondría un prologuito condensado y audacísimo, de una cuartilla, y después una dedicatoria en verso, en dos estrofas. Por ahora, nada más. (Reyes 2021, carta 221, s. p.).

De este fragmento, Madrigal ha destacado la alusión directa al libro de Torri *Ensayos y poemas*, publicado ese mismo año (2011, p. 145): frente al “famoso volumen diminuto y perfecto” se opone “la fundada sospecha” de que *El plano oblicuo* no impresionaría tanto como el libro de Torri. Además, se menciona el prólogo “condensado y audacísimo” que ya no seguiría las indicaciones de Henríquez Ureña, es decir, ya no explicaría ni la nueva estética narrativa, “la novela sin asunto pero muy interesante”, ni la tradición de lecturas, “James, Platón, Firenzuola” (Reyes 1986, p. 379).

A pesar de la premura con la que Reyes solicita la evaluación de Henríquez Ureña, el pensador dominicano le responde algo relacionado al asunto de *El plano oblicuo* hasta el 22 de junio de 1918: “Recibí tus cuentos, y tu *Mateo Rosas de Oquendo* (¿o solamente lo leí en la RFE?), y tu segundo *Vida es sueño*, y antes tus *Cartones de Madrid* (¿o esos habían llegado

desde que yo estaba en Madrid? ¿O lo que llegó en Madrid fue la *Visión de Anáhuac*?). De los cuentos, ya te hablaré. Los releo en el tren (el cual va causando el temblor de mi letra)” (Reyes 2021, carta 229, s. p.). Al respecto, Reyes le contesta el 26 de junio de 1918: “Casi a raíz de tu salida de Madrid, te envié a Minnesota unos papeles: los antiguos cuentos, el Jacintito, etc. Yo no tengo mucha fe en ellos pero quisiera que tú los vieras. Nunca me has dicho haberlos recibido. ¿Se habrán perdido?” (Reyes 2021, carta 230, s. p.). La mención de “Jacintito” hace pensar que se trata del mismo proyecto narrativo que inquietaba a Reyes desde 1914 y, como se percibe en la epístola a Torri, la duda sobre el valor literario de los cuentos también permanece.

Al parecer, Reyes tenía la urgencia de recibir una “lectura crítica” de sus dos más apreciados amigos. Así lo dejan ver las cartas posteriores que complementan la historia textual dentro de las correspondencias señaladas. Un año después de las cartas del 18, Henríquez Ureña le responde a Reyes el 3 de enero de 1919: “Los papeles en que estaba el Jacintito los recibí, les hice algunos toques (que te envié, según creo, para que tú decidieras si los aceptabas, y los notificaras a México)” (Reyes 2021, carta 238, s. p.). Más tarde ese año, el 20 de noviembre, Torri manda una nota a Reyes sin mayor contexto: “Alfonso: Ya mandé tus cuentos, desde la primera vez que me los pediste. Nunca he publicado nada tuyo sin tu consentimiento. Está tranquilo [*sic*]. Lamento tu inquietud. Escíbeme largo cuando puedas. Saludo” (Torri 1995, p. 130). ¿La inquietud del escritor regiomontano persistió hasta el punto de cuestionar a Torri sobre las publicaciones? Lo más probable es que ni Torri ni ningún editor publicaron nada relacionado con *El plano oblicuo* antes de 1920.

El recorrido, por ahora, termina con la sobria noticia de Reyes unos meses antes de la publicación de su libro en octubre. La misiva del 15 de julio de 1920 menciona: “Querido

Julio: está saliendo de las prensas un nuevo libro mío: *El plano oblicuo*. Lo he hecho yo por mi cuenta. Ojalá te guste. Pronto lo recibirás” (Torri 1995, p. 137).

Por último, la ansiada respuesta de Henríquez Ureña, largamente esperada por Reyes, se presenta hasta el 10 de abril de 1922: “Veo que publicas un tercer tomo de *Simpatías y diferencias*. No me parece bien, si ha de ser como el segundo. Todavía el primero cae aceptable. De tus libros recientes, los que realmente valen la pena son *El plano oblicuo* y *El cazador*. ¿Y los versos?” (Reyes 2021, carta 331, s. p.).

Dentro de las correspondencias entre el círculo más cercano de Alfonso Reyes no se encuentran más rastros de “Jacintito” anteriores a 1920. Asimismo, no he encontrado más referencias sobre las notas que Pedro Henríquez Ureña dice haber enviado a Reyes entre 1918 y 1920.¹⁸ No obstante, lo anterior da una idea sobre la importancia que tuvo *El plano oblicuo* como proyecto narrativo.

2. Las primeras reseñas del libro (1920-1921)

Me parece fundamental desarrollar las coordenadas de recepción de la obra, pues de esa forma se muestra cómo los textos han sido estudiados de forma más bien general, pues, hay pocas valoraciones críticas que indiquen la manera en que los textos se relacionan con *El plano oblicuo* en su conjunto.

El trabajo crítico de José Emilio Pacheco es fundamental para recuperar uno de los primeros y quizá más relevantes documentos sobre la recepción inicial de *El plano oblicuo*.

¹⁸ Por ejemplo, el 21 de noviembre de 1919, Henríquez Ureña escribe: “Tengo tus cartas, y pliegos hasta la página 64. Te mando notas de erratas. No te alarmes: en general, está bien el libro. Si expreso mi opinión con vigor en las notas, no te alarmes” (Henríquez Ureña 1983, p. 172).

En su artículo “Notas sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde”, Pacheco destaca el aspecto “humanizador”, en términos culturales, que implica el contrapunto entre ambos escritores: la confrontación los personifica como “figuras vivas, polémicas y actuantes” (1975, p. 159). En virtud de este propósito, el ensayo de Pacheco no se enfoca en los rasgos distintivos que el zacatecano expone en su reseña; sí menciona, en cambio, la manera en que “[López Velarde] rompió el fuego e insinuó muchos de los cargos de sus malquerientes siguieron manejando en contra de Reyes” (*ibid.*, p. 154). Tales “cargos” señalados evidencian el diálogo entre el libro y los modos de leer vigentes y divergentes en los que se inscribe.

La relación entre “enemistad” y humanización mediante los textos no es el único factor relevante; me parece que los contrastes entre dos visiones de la literatura conforman la historia crítica de los textos e iluminan su interpretación. En este sentido, Rafael Olea Franco ha señalado ese modo de leer que sucede con “inusitada frecuencia” y define de la siguiente manera: “el que un acerbo opositor a una corriente estética renovadora pueda distinguir con certeza la propuesta que ésta realiza, pero, por su propia afiliación a otra tendencia artística, esté incapacitado para disfrutarla y para captar su función revolucionaria dentro del arte de su tiempo” (2002, p. 151). En consecuencia, la reseña de López Velarde cobra una crucial relevancia en el análisis de la recepción del libro.

Ahora bien, me interesa estructurar el diálogo en función de lo señalado por Velarde y comparar su lectura del libro con otras reseñas de los años veinte. En especial, con dos textos críticos: la reseña de autor anónimo publicada en el *Times Literary Supplement* en 1921 y la publicada en la revista española de vanguardia *Reflector*, de 1920, a cargo de Guillermo de Torre. Los tres textos críticos representan tres espacios de recepción paralelos a los configurados por las propias constelaciones intelectuales interesadas en la labor literaria de

Reyes; así no sólo se pondera la importancia de lecturas críticas en España, también se subrayan las lecturas de México y Londres.

La reseña de Velarde se publicó en la sección “Revista de Libros” del quinto número de *México Moderno* (diciembre, 1920), tan sólo dos meses después de publicado *El plano oblicuo*. En ese momento, la sección estaba a cargo de Genaro Estrada, por lo cual resulta llamativo que ni éste ni algún integrante del Ateneo de la Juventud, disgregado para esas épocas, hayan escrito la reseña del último libro del regiomontano. La carta que Julio Torri envió a Reyes a finales de ese año ofrezca una explicación parcial de dicha anomalía: “No he escrito notas bibliográficas para las revistas, porque no lo hago bien y además porque estoy demasiado cerca de lo tuyo” (Torri 1995, p. 142). La proximidad con la figura de Reyes explica algunos de los aspectos más relevantes de la recepción: el libro es mencionado constantemente en las visiones panorámicas de la obra alfonsina durante las décadas de los años veinte y treinta; principalmente, pensados como homenaje tras la salida de España en 1924. Sin embargo, no abundan las reseñas particulares ni del volumen ni de las narraciones que lo integran.

En cuanto al contenido de la reseña, las impresiones del zacatecano destacan por la ambigüedad de los términos usados para describir la prosa del ateneísta. Por ejemplo, el autor de *Zozobra* incluye a Reyes dentro del grupo de “nuestros buenos prosistas”;¹⁹ sin embargo, es llamativo el tono de la frase con que lo califica: “Alfonso Reyes representa lo que pudiéramos llamar el parpadeo fosfórico del estilo” (1920, p. 322). Como es posible observar, el lenguaje de la reseña mantiene un tono lírico, propio del estilo del poeta. En cuanto a la metáfora, ésta puede remitir a una doble lectura: la sobresaliente manera de escribir del

¹⁹ López Velarde precisa los nombres de estos prosistas destacados: José Juan Tablada, Julio Torri y los ensayistas Rafael López y Francisco Orozco Muñoz (1920, p. 322).

regiomontano, una inteligencia brillante, y, a la par, la intermitencia, fugacidad o vacilación del estilo que califica. Al precisar los términos usados, el zacatecano configura los puntos nodales que desarrollará después: “Su prosa es fosfórica en el sentido de la titilación cerebral y en el sentido de la emoción, porque aun ésta se tiñe de colores intelectuales, casi siempre graciosos” (*id.*). Al parecer, los “colores intelectuales” están en oposición a la emoción y la imaginación, “titilación cerebral”.

Uno de los aspectos que distinguen la práctica escritural de Reyes y que queda explícito en la reseña de Velarde es el grado de erudición que se refleja en los textos de *El plano oblicuo*. Al respecto, Allen W. Phillips aclara que López Velarde “teme precisamente que el saber intelectual estropee la inmediata contemplación del sentimiento. No se cansa jamás de repetir que la emoción debería triunfar sobre la vanidad de los cerebralismos que dañan la fantasía creadora” (1961, p. 164). En efecto, López Velarde sospecha de la representación que Reyes plasmó en *El plano oblicuo*. La distancia entre ambas visiones está definida por la diferencia entre un discurso artificial que procede de los saberes eruditos y otro que procede de la experiencia; en otros términos, la densidad de correspondencias y alusiones intertextuales que sostienen el mínimo esquema de acción de los relatos es un recurso artificial, más próximo a lo no literario. En palabras del poeta: “Para la joven generación es Alfonso Reyes un modelo de perspicacia, de ondulación, de seso y de lectura. Quizá con demasiada experiencia de los libros, en cuanto que ciertas fragancias juveniles se hallan amortiguadas en él” (1920, p. 323). Se advierte la contraposición entre las “fragancias juveniles”, que se asocian con la frescura, la vitalidad y la emoción, con la experiencia de los libros, un rasgo contrario a sus ideales estéticos, según lo dicho por Phillips. De esta manera, López Velarde confirma su preferencia por una literatura más cercana a la expresión estética

de los sentimientos que a las estrategias lógicas intertextuales relacionadas con la razón y el conocimiento.

La idea sobre una práctica literaria más cercana a las estructuras eruditas que al sentimiento estará permanentemente en la reseña. El poeta zacatecano diserta sobre los cuentos sin aludir directamente a ninguno de ellos, para señalar que están compuestos por un “donaire intelectual” (1920, p. 323), “donaire tan vigoroso que se resuelve, a veces, en guarismos de razón pura” (*id.*). Es probable, como ha señalado Evodio Escalante (2021, 61), que el sintagma “razón pura” remita al concepto kantiano de una razón que opera por sí misma, independientemente de la experiencia. Más que un elogio al “carisma intelectual” de Reyes, como sugiere Escalante (*id.*), la frase parece señalar de forma crítica la manera de aproximarse a lo literario desde la filosofía. Para López Velarde, la manera de relacionar literatura y conocimientos eruditos impide la experiencia de la emoción, pues el discurso narrativo entretejido con el discurso erudito resulta en la imprecisión genérica; en un movimiento narrativo que en vez de buscar la impresión de una experiencia estética se resuelve “en muecas de filósofo” (López Velarde 1920, p. 323), es decir, en digresiones y análisis metadiscursivos que son un gesto, “muecas”, y que no llegan a desarrollos filosóficos consistentes.

Pese a los rasgos, algo desfavorables, señalados, López Velarde pondera la capacidad del regiomontano de exhibir “el esqueleto de la idea, la vitrina en que sueñan las materias grises y el tallo en que respiran los cinco sentidos” (*id.*). El autor de *La sangre devota* finaliza su reseña con un augurio positivo hacia la prosa de Reyes, quien posee: “fibras vitales, malicia y numen que lo librarán de despistarse en vías discursivas” (*id.*); es decir, herramientas estilísticas que pueden eludir la artificialidad del discurso erudito en la búsqueda estética. Como una práctica usual dentro de la crítica, López Velarde juzga a *El*

plano oblicuo como un libro primerizo, perfectible y con posibilidades de cambio. Para el poeta, Reyes puede encontrar el cauce a “vías discursivas” más efectivas.²⁰

Tres elementos de la lectura de Velarde que describen las narraciones de *El plano oblicuo* son relevantes: la estructura narrativa, la materia humorística y la hibridez discursiva. El primer elemento, entonces, versa sobre la estructura elegida por el regiomontano. Para el autor de *El minuterio*, la narrativa se impone como “oblicua”: no se encuentran las ideas, “materias grises”, la “emoción palpable” o los sentidos; se representan, en contraste, las estructuras que sostienen lo narrado: “esqueletos”, “vitrinas”, “tallos” (1920, p. 323). En otros términos, los cuentos presentan una forma de narrar y de construir el mundo ficcional poco eficiente porque no atienden a la estética dominante del cuento moderno derivada de Edgar Allan Poe; a saber, aquella concepción clásica del cuento en occidente que preconiza la brevedad conseguida por narrar únicamente “hechos esenciales para la comprensión de la historia” y la unidad de impresión para causar un efecto estético (Campos y Viveros 2022, p. 11).

En relación con lo anterior, resultan contrastantes las opiniones de dos críticos contemporáneos al libro. En la sección “Foreign Books” del londinense *Times Literary Supplement* de febrero de 1921, un autor anónimo destaca la estructura de los cuentos: “His view is somewhat oblique, as the name of the book would lead one to expect; but in shifting the angle of vision to suit his personal preference, Señor Reyes is only using the method of most writers who have produced new and arresting work” (p. 77).²¹ La reseña es breve,

²⁰ Si bien se cumplió sólo parcialmente, pues Reyes se mantuvo dentro de las “vías discursivas” para renovar la tradición ensayística, pero se atenúa su interés por la narrativa en el sentido estricto de la “malicia” en la composición de cuentos.

²¹ Agradezco a las bibliógrafas de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, con especial mención a la maestra María Juana Espinosa Menéndez, por facilitarme la reseña del *TLS*. Una versión traducida por E. P. G. se publicó en la revista, editada por Joaquín García Monge, *Repertorio Americano*, vol. 2, núm. 25, 10 de julio de 1921, p. 350.

apenas 82 palabras, pero no deja de ser llamativo el contraste con lo planteado por López Velarde. Para el crítico del *TLS*, la estructura adoptada por Reyes, aludida de forma metafórica por el ángulo de visión o perspectiva elegida, no es motivo de distancia crítica. Al contrario, la propuesta de estructura de *El plano oblicuo* forma parte de un “método”, un modo de escribir, asociado a la novedad y a la extrañeza que ésta entraña, “new and arresting work” (*id.*). Sobre lo anterior, es relevante insistir que el crítico anónimo propicia un diálogo entre el autor regiomontano y otros escritores: “Señor Reyes is only using the method of most writers”; no obstante, el reseñista no hace explícitas estas relaciones.

Ahora bien, no solo el método de escritura compartido remite a la estructura de la obra. La elección temática también es motivo de comentario para el crítico: “The obliquity of two or three of the stories is indeed rather baffling; in others the author is looking at events and connections between events which at one time would have interested Henry James” (*id.*). La expresión “Two or three” tiene correspondencia con la locución adverbial empleada por López Velarde, “a veces” (1920, p. 323) para marcar la diferencia entre cuentos logrados y cuentos como ejercicios. De lo anterior se puede deducir que no todos los cuentos son desconcertantes e incomprensibles, “baffling”; es decir, no todos los cuentos parecen remitir a las estéticas narrativas no realistas en términos temáticos. Para el crítico, hay algunos que se incorporan a un realismo no convencional o renovador de las formas tradicionales, modo ligado a la figura de Henry James que menciona la reseña del *TLS*.²²

²² Sigo la perspectiva teórica de Darío Villanueva sobre el realismo. Henry James representa, desde las lecturas de Villanueva, la renovación del realismo naturalista pues instaura un “realismo formal” que propone no la reproducción directa de la realidad al texto, sino una construcción sofisticada que depende del punto de vista, la técnica narrativa y el estilo del creador; en síntesis, se podría advertir la configuración de un binomio que tendrá importancia hasta nuestros días: la *poiesis* contra la *mimesis* (2011, p. 282-284).

La segunda reseña que atiende elementos estructurales fue publicada el mismo mes y año que la redactada por López Velarde. Figura en el único número de la revista ultraísta *Reflector* (diciembre, 1920) y fue escrita por Guillermo de Torre. Por su brevedad, densidad y lenguaje poético vale la pena citar en extenso:

La irisación dardeante del mosaico [*sic*] pluricolor prismatiza el azar de los dados, sobre los rectángulos del ajedrez mental. Hay ejercicios de musculatura abstracta, y torneos de sutileza en el estadio irónico. Alfonso Reyes, bajo su máscara aristofanesca, propaga su verbo nuevo en ondas excéntricas. Los episodios se desenlazan en la tercera dimensión. Y por el plano oblicuo de su libro, resbalan caprichosamente estilizaciones reflejas de las metamorfosis fantasistas en los laboratorios mentales (1920, p. 19).

Me parece que, a pesar del estilo poético usado por el crítico, la estructura narrativa del libro se pone de relieve. Es posible admitir que es una valoración positiva, pues de Torre anuncia “el verbo nuevo en ondas excéntricas” (*id.*) que propone Reyes; es decir, hay un lenguaje innovador, ya sea en su nivel narrativo o estilístico, que se aleja de los sistemas de representación tradicionales. En consecuencia, existe una ruptura en la lógica de los “episodios”, el contenido de la narración, que encuentra un sitio en una “tercera dimensión”, metáfora que alude a la ruptura de la estricta lógica narrativa compuesta por el tiempo y el espacio realista.²³

²³ En 1927, Jaime Torres Bodet utilizará una metáfora parecida para referirse a los textos: “El temblor humano, el *shaudern* de Goethe, cualidad a cuyo favor las demás cobran un interés y un significado nuevos, es la primera de las virtudes de Alfonso Reyes. De aquí que sus obras —aun los relatos en cuarta dimensión del *Plano Oblicuo*, aun en los poemas más descarnados de anécdota— no hayan sufrido el despojo de la deshumanización” (1996 [1927], p. 139). Lo anterior sugiere la relación conflictiva entre una “dimensión” lógico-narrativa característica del realismo literario y diversas dimensiones exploratorias puestas en movimiento por narrativas no realistas.

Al igual que la reseña del *TLS*, de Torre analiza, de manera implícita, las inclinaciones no realistas que se vinculan con la estructura del libro. Dicho aspecto de *El plano oblicuo* se plantea en la lectura de la última parte del texto. El verbo “reflejar” es la clave para entender la interpretación del crítico español. Según la aproximación sugerida, existe una relación directa entre el contenido narrativo y la forma de representarlo, pues uno es reflejo de la otra: Reyes, como cualquier otro escritor, posee un laboratorio mental. Sin embargo, la diferencia radical se encuentra en el modo de la representación: los elementos narrados no son imitativos, se reconfiguran por medio de las “metamorfosis fantasistas” (*id.*). El resultado es una narrativa no convencional, una narrativa que se “resbala” en caprichosas estilizaciones.

Las reseñas analizadas evidencian que la estructura de los cuentos de *El plano oblicuo* fue objeto de diferentes valoraciones por parte de los críticos literarios de su época. López Velarde se distanció del proyecto narrativo de Reyes, el cual se contraponía a los paradigmas del cuento moderno; en contraste, los otros críticos advierten su innovación. Tanto el texto de *TLS* como el de *Reflector* indican un cambio estructural y temático. De este modo, se establece que los relatos se adscriben a una modalidad diferente al realismo decimonónico convencional, tanto en la estructura como en los temas.

Relacionado con la idea sobre la representación fuera de los códigos del realismo se presenta el tema de la materia humorística. López Velarde en su reseña alude al tema en dos ocasiones. Para calificar la forma de representación, los “colores intelectuales, casi siempre graciosos” (1920, p. 322), y al calificar a Reyes por su “virtud humana y su travesura, que no cesa de pestañear” (*id.*). Ambas menciones son ambiguas, como el tono general de la reseña, pero parecen inclinarse hacia la opinión de que la materia humorística es un elemento no pertinente dentro del proyecto narrativo. Es probable que tal perspectiva responda, como ha estudiado Munguía Zatarain, a la correspondencia entre la idea de solemnidad, melancolía,

ethos crepuscular, y la configuración de la identidad nacional, correspondencia que atenuó la importancia del humor dentro de las letras mexicanas (2012, pp. 27-32).

Así, el crítico del *TLS* subraya que la hibridez discursiva, en la cual destaca la ironía, no es común dentro del sistema literario español (1920, p. 77). Por su parte, De Torre también acentúa las habilidades de Reyes para establecer “torneos de sutileza en el estadio irónico” (1920, p. 19); la metáfora que emplea el crítico español posiblemente designe con mayor precisión la forma de emplear la materia cómica por parte del regiomontano: dentro de los cuentos hay una tensión, “torneos de sutileza”, entre lo serio y lo cómico que muchas veces no está representado en el nivel de la diégesis narrativa, sino en el discurso de los personajes, de ahí la sutileza mencionada. De este modo, todo se desarrolla en el estadio irónico del discurso.

Sobre el material humorístico en *El plano oblicuo*, conviene citar las precisiones que hace Gabriel Alomar en otra reseña contemporánea al libro (*El Imparcial*, enero de 1921). Al igual que las reseñas en *Reflector*, *México Moderno* y el *TLS*, el crítico corrobora la manifestación de la materia humorística: “la divina Ironía sonríe (no sé si tristemente) bajo esas narraciones de gracioso funambulismo” (s. p.). No obstante, tras analizar brevemente el “Diálogo de Aquiles y Helena”, delimita su juicio: “Rectifico. He dicho *ironía*, y debí decir *Humor*” (*id.*). Lo anterior revela una conceptualización subyacente característica: el concepto, tal como lo ha analizado Linda Hutcheon, opera de manera específica en los niveles de “inversión semántica y de evaluación pragmática” (1992, p. 177).

En consecuencia, podemos establecer que esta estrategia forma parte de un espectro más amplio y general, la mencionada materia humorística. Así, no es inusual encontrar usos irónicos en los niveles de *El plano oblicuo*; por ejemplo, está presente en el discurso de los personajes en el “Diálogo de Aquiles y Helena”, al igual que en el discurso del narrador, pues

el diálogo toma lugar en “Escenario no muy vasto, no tan vasto como se asegura: la cabeza de Walter Savage Landor” (Reyes 1920, p. 51). No obstante, como insinúa Alomar, el contenido humorístico, más amplio y menos preciso que el término irónico, tiende a ubicarse de forma generalizada en los relatos.

Por último, me interesa exponer el tratamiento de la hibridez discursiva en las reseñas contemporáneas al libro. Como mencioné, López Velarde pone de relieve la tensión entre un discurso creativo y uno erudito; en términos del reseñista: “el poeta sobresale por su disciplina netamente artística” (1920, p. 322), pero se distancia de dicha cualidad estética por “ese donaire intelectual” que hace de la pasión “muecas de filósofo”, por su “demasiada experiencia de los libros” (*ibid.*, p. 323).²⁴ Se infiere que, en el modo de leer del poeta, dos discursos eran mutuamente excluyentes: por un lado, una “estética de la alusión” libresca y erudita (Olea Franco 2019, p. 280) y, por otro lado, la “emoción misma, pura y neta” (Phillips 1961, p. 164). En contraste, para el autor de *El plano oblicuo*, ambos discursos forman parte de un mismo sistema.

Ahora bien, al igual que Velarde, el crítico de la *TLS* destaca esta tensión discursiva: “Some of the classical dialogues (which include a continuation of Landor’s interview between Achilles and Helen) suggest the work of a clever undergraduate; but the combination of fantastic irony with real scholarship is not too common in modern Spanish letters” (1920 p. 77). Lo primero que llama la atención es el léxico empleado: “clever undergraduate”, “real

²⁴ Incluso, Velarde expone la jerarquía genérica del sistema literario que recorre las dos primeras décadas del siglo XX: el prestigio de la poesía sobre la prosa. Como ha estudiado Hervé Le Corre (2001, pp. 77-102), en la época existió una visión del verso como forma por antonomasia de acceder a la subjetividad y expresar sus tensiones; de lo anterior se deriva un sistema fundamentado no en una oposición genérica (por ejemplo, entre la poesía y la prosa), sino en un sistema totalizador que propone el binomio poesía-no poesía. Así, cuando Velarde menciona: “Tal es el caso de Reyes, por más que lo prefiramos, en definitiva, fuera de la lírica” (1920, p. 322), no sólo determina el final de las expectativas personales (Pacheco 1972, p. 155) y generacionales (García Morales 2019, p. 143) con respecto a Reyes; a la par, el crítico lo expulsa simbólicamente de un sistema cerrado, el poético, al cual Reyes intentará acceder de diferentes formas a lo largo de los años.

scholarship”. El campo semántico hace evidente el discurso erudito ligado a un ámbito escolar. Lo cual podría indicar que el crítico considera los textos narrativos más como ejercicios escolares, quizá clasicistas, que como cuentos. Sin embargo, me parece que la recepción es favorable, pues se destaca la innovación dentro de la tradición de la literatura hispánica que surge de la combinación de la imaginación o la fantasía, “fantasy irony”, con el discurso erudito y libresco. Por su parte, de Torre también señala en su característica prosa este elemento: no sólo la sutileza irónica compone a los textos, también “hay ejercicios de musculatura abstracta” (1920, p. 77); que en los términos usados corresponden a la hibridez de discursos.

Los críticos señalan que los rasgos principales de todo el libro son: el empleo de la erudición como un discurso que sostiene la intertextualidad; sin embargo, su manifestación textual no se relaciona con la parodia o la cita; más bien, remite a la alusión, yuxtapuesta sobre el propio nivel narrativo. El ejercicio aludido se relaciona con una exploración formal y temática que define el surgimiento de nuevos espacios para la ficción narrativa.²⁵

No sólo resulta relevante la combinación de los dos discursos mencionados. También es importante la hibridación general que surge del libro como conjunto. De Torre, a pesar del discurso metafórico, establece las claves del rasgo distintivo a través de su discurso poético: “La irisación dardeante del mosaico pluricolor prismatiza el azar de los dados, sobre los rectángulos del ajedrez mental” (1920, p. 77). Se puede interpretar lo anterior de la siguiente manera: el tablero de ajedrez simboliza el soporte tradicional de la escritura, el libro, el cual

²⁵ Así, por ejemplo, Campos y Viveros señalan sobre la antología *La novela en el primer romanticismo mexicano*, de Celia Miranda Cárabes: “En general son narraciones que aún incluyen largas digresiones y olvidos involuntarios de hechos o personajes en la trama, que en su momento significaron una búsqueda temática, procedimental y retórica, pero que a partir de la aparición del cuento moderno se consideraron como fallas estructurales” (Campos y Viveros 2020, p. 12).

no por ser un espacio clásico deja de ser lúdico y estratégico. La estructura sostiene “el azar de los dados”, término que alude no sólo a Mallarmé sino a la tradición del simbolismo. Esta tradición, conocida por Reyes desde *Cuestiones estéticas* remite al lenguaje mismo, en donde “las ideas no son las cosas, las palabras no son las ideas, y la palabra escrita no es, ni con mucho, la palabra hablada” (Reyes 1911, p. 144). De lo anterior se deduce que tanto el libro como el lenguaje son estructuras dinámicas y sobre éstas se proyecta el contenido del libro. Los textos son constitutivamente heterogéneos, pues representan un mosaico “pluricolor” que proyecta elementos luminosos que se reflejan, “prismatizan”, sobre las estructuras señaladas. Me parece que la metáfora visual que propone de Torre presenta como un problema la hibridez discursiva, al mismo tiempo lúdica e innovadora de *El plano oblicuo*.

Con un tono muy distinto, Antonio Espina en su reseña para la revista *Madrid* (noviembre de 1920) presta atención a la heterogeneidad discursiva y establece los dos términos que instauran las coordenadas de interpretación que delimitan la hibridación discursiva. Así, al hablar de la erudición comenta lo siguiente: “La erudición, que a tantos perjudica, brilla en él, no como pesado lastre sino como fresca savia que flexibiliza el estilo y le presta una suave alegría intelectual” (1920, p. 17). Como es posible apreciar, la evaluación es favorable y pone interés en los aportes del discurso erudito en términos estilísticos: el libro es flexible y alegre.

En la revisión, Espina destaca otro aspecto de la hibridación discursiva: “Reyes domina dos elementos literarios muy difíciles. Lo fantástico y lo irónico. Ambos elementos le separan de la tradición española, en cuya literatura no ha sido, por cierto, el cuento la especialidad más afortunada...” (*id.*). El comentario anterior refuerza lo dicho por el crítico del *TLS*: los mecanismos destacados por los críticos son innovadores en la tradición literaria española, e hispanoamericana, cabe añadir. Dichos mecanismos están fuertemente vinculados

con la hibridez, la mezcla discursiva y genérica que, al precisar los términos críticos, reúnen estrategias no realistas con la materia humorística.

Espina, en su reseña, no deja de insistir en la combinación discursiva. Al comentar al libro en su conjunto menciona: “En el libro que tratamos, sin perjuicio de unidad y personalidad, hay de todo. Diálogos llenos de idea y de sal ática como ‘Lucha de patronos’, cuentos de sentido bufo deliciosamente fino como ‘En las repúblicas del Soconusco’, de alucinador claroscuro como ‘La cena’, o de bello sabor romántico como ‘Estrella de Oriente’ (*id.*). Se entiende de la valoración del crítico que el principio de homogeneidad, “unidad y personalidad”, no es un elemento pertinente para el tipo de libro que Reyes presenta. Es más, la hibridez tiene una función mayor que incluye las posibilidades de la narrativa ficcional: “En España la tendencia común ha sido reducir el cuento a la novela corta, privándole de su tara irreal que es en definitiva lo que le da mayor encanto y más sólido valor de trascendencia, ya poetizándose en la leyenda o haciendo filosofía en la parábola” (*id.*). La cita anterior marca el valor que tenía la narrativa en cuanto forma de exploración literaria: Reyes no reduce el cuento, una forma experimental, a la novela corta, que compartía con la novela dos funciones primordiales, didáctica y comercial (Campos y Viveros 2022, p. 11).²⁶ Al contrario, Reyes en *El plano oblicuo* explora las estéticas narrativas no realistas que tienen como estructura principal la hibridez discursiva: según lo citado, la leyenda poetizada, la parábola filosófica.

²⁶ Al respecto, Campos y Viveros señalan: “La novela, que era vista anteriormente como un género que atraía lectores, pero no otorgaba la consagración como escritor, hacia la década de 1870 alcanza entonces altura y dignidad en el campo literario por dos razones: una, como educadora del pueblo: la función de la literatura se acoplaba bien con los mensajes, implícitos o abiertos, de las novelas de Vicente Riva Palacio, Juan A. Mateos, José Tomás de Cuéllar e Ignacio Manuel Altamirano, que cautivaban a los lectores por el vivo interés que despertaba la intriga amorosa, pero al mismo tiempo los instruía, oculta o manifiestamente, en los principios de la ideología liberal con el que se intentaba formarlos como ciudadanos; la otra razón es que los editores aprovecharon la seducción que ejercían las historias para dosificar su entrega y asegurar, por largos periodos, la venta periódica de sus publicaciones entre un número cada vez más amplio de lectores y escuchas. Esas prácticas editoriales traían, pasados los años, gracias a la creación de un mayor público, la profesionalización del oficio de escritor, el encumbramiento de ciertos autores y la exploración permanente de novedades temáticas, genéricas y estilísticas” (2022, p. 11).

3. *El plano oblicuo* en las obras de Alfonso Reyes (1921-1955)

La recepción de la narrativa de Alfonso Reyes se encuentra en un segundo plano con respecto a los numerosos estudios sobre el ensayo y la labor intelectual del escritor regiomontano. En particular, las menciones sobre *El plano oblicuo* se atenuaron después de la década del treinta, a pesar de que Reyes no dejó de publicar narrativa. Por ejemplo, en 1930 publicó en *plquette* *El testimonio de Juan Peña* con una temática muy distinta a la planteada en su primer libro. En vez de los juegos intertextuales, el regiomontano se inclinó por construir un mundo con rasgos declaradamente autofigurativos y con un marco de referencialidad preciso: Topilejo, los años anteriores a la revolución.

Es pertinente mencionar que Reyes no reeditó *El plano oblicuo* como un proyecto independiente de escritura. Algunos relatos fueron incluidos en otras compilaciones misceláneas. Así, por ejemplo, la antología *Dos o tres mundos* (1944) presenta únicamente tres cuentos de la obra mencionada, junto con otros ensayos de la etapa madrileña. Antes de la publicación del tercer tomo de las *Obras completas* (1953), *Verdad y mentira* (1950) fue el único material que contenía *El plano oblicuo* en su totalidad, además de la edición de 1920. Para José Luis Martínez, la publicación de 1950 “fue el primer intento para reunir la obra narrativa de Reyes, con cierto criterio antológico y para un público amplio” (1992, p. 115). Con un enfoque antológico, según la observación de Martínez, *Verdad y mentira* desencadenó una serie de repercusiones en la percepción crítica de la obra de Reyes. Es fundamental señalar que la dispersión temática y narrativa, si bien puede haber aumentado la accesibilidad de algunos relatos, también podría haber contribuido al paulatino oscurecimiento del libro en el panorama de las lecturas críticas sobre Reyes. La diversificación de las publicaciones, en lugar de consolidar la presencia autónoma de *El plano oblicuo*, podría haber diluido su

impacto y dificultado su reconocimiento como un proyecto autónomo de escritura. En este sentido, la reflexión de Martínez ofrece una valiosa perspectiva para entender la evolución de la recepción crítica de la obra de Reyes a lo largo del tiempo.

Ahora bien, en 1960, cuarenta años después de la publicación de *El plano oblicuo*, José Gaos menciona que “obras como *El plano oblicuo* o *El suicida* dejaron en algún desconcierto y perplejidad a la crítica, al no hallarles ésta antecedentes por donde cogerlas...” (1996 [1960], p. 315). En efecto, la hibridez genérica y discursiva de los textos, sumada a la estructura narrativa no convencional, despuntan como rasgos distintivos a lo largo de la recepción, la cual no tenía un parámetro fijo para organizar propuestas innovadoras como el proyecto narrativo de Reyes o de Torri. Años más tarde, en los tiempos post-borgeanos de 1965, Luis Leal definió la práctica narrativa de Reyes como “cuento-ensayo”, género que llevado a la práctica inicia con una introducción argumentativa y tiene como elementos la “digresión erudita”, “el interés en el análisis y la disposición de los materiales, y no en la intriga” y un marco de referencia propio: “más que de la realidad objetiva, del mundo de los libros” (1965, p. 103).

Al estudiar el estado de la cuestión sobre la narrativa alfonsina, se identifica la productividad del concepto de Leal, pues muchos de los estudios posteriores toman como punto de partida la noción de “cuento-ensayo” para destacar las facultades de Reyes como narrador, ya sea con una perspectiva centrada en la intertextualidad (Anderson Imbert 1996 [1972]) o con un interés en el área temática (Meléndez 1956). Asimismo, el interés crítico por la narrativa de Reyes tiende a inclinarse hacia una doble dirección: el análisis de un elemento particular o uno general de las obras de ficción. Un número considerable de los análisis sobre la narrativa se concentran en cuentos individuales, especialmente en “La cena”. La revisión bibliográfica cobra particular relevancia al señalar rasgos distintivos presentes en otros

cuentos. Un ejemplo de lo anterior es el análisis de Madrigal Rodríguez (2007), quien señala elementos autobiográficos presentes en el cuento. Si bien los rasgos autobiográficos son incipientes y no se proponen como una dominante en “La cena”, las relaciones que tiende la investigadora permiten estudiarlos en las narraciones incluidas en *El plano oblicuo*, por no mencionar el lugar fundamental que ocupan en las narraciones ficcionales del autor posteriores al libro.

Sobre la segunda dirección que implica el análisis global, es relevante el balance sobre la narrativa ficcional que hace José Luis Martínez en la introducción al tomo veintitrés de las *Obras completas* (1989). La aproximación de Martínez es general y se interesa tanto de la narrativa escrita por Reyes como en los avatares editoriales de los libros representativos de las ficciones del autor, aunque heterogéneos genéricamente. Como el propio crítico sostiene, el tomo, además de algunas narraciones, recoge: “relatos, descripciones, recuerdos, experiencias personales, fantasías, bromas literarias, sátiras, farsas en verso, anécdotas y apuntes de la naturaleza, que se aproximan más o menos a las ficciones, pero que no son de reflexión pura” (1992, p. 115). De la cita anterior, es posible advertir que el tomo veintitrés se compila como misceláneo. Algunos de sus textos, por ejemplo los que pertenecen a la sección “Anecdótico”, enfrenten al lector a una serie de problemas sobre los límites de la ficción y el espacio de recepción que puede modelar la lectura de un texto; en otros términos, ¿cómo leer en un libro de “ficciones” una serie de anécdotas sobre escritores que involucran más bien el género memoria? Lo anterior justifica la decisión tomada por el autor de incluir *El plano oblicuo* en el tomo tres. Sin embargo, como mencioné, el ensayo de Martínez revela una dimensión distinta a la que podemos acceder desde los ensayos de Reyes sobre narrativa: una poética que fue orientándose hacia la referencialidad después de la publicación de *El plano oblicuo*.

A partir de lo revisado, es posible advertir que uno de los aspectos más relevantes de *El plano oblicuo* es la hibridez presente en dos fenómenos: el primero plantea una matriz discursiva compleja que busca integrar el discurso humorístico, filosófico y erudito. Dicha matriz define un proyecto de escritura que explora, al mismo tiempo, los límites narrativos y las estructuras que sostienen la representación de distintas estéticas narrativas no realistas. El segundo fenómeno se establece en términos de hibridez genérica que atiende, a su vez, dos preocupaciones: por un lado, las posibilidades del cuento que contrasta con las convenciones del género en su versión moderna; es decir, aquellas que tienen como principios los elementos propuestos por Poe: brevedad, orientación pragmática para producir un efecto definido, sistematización precisa del contenido de la narración (Campos y Viveros 2022, p. 13). Por otro lado, la mezcla genérica se anuncia desde el paratexto “cuentos y diálogos”, pero tiene lugar en diversos niveles: tanto en la presentación de elementos del poema en prosa en la narrativa, como sucede en el caso de “Los restos del incendio”, como la yuxtaposición, a manera de “collage”, de géneros bien identificados; por ejemplo, en “En las repúblicas del Soconusco” se inserta dentro del discurso narrativo una serie de alejandrinos sobre el padre de Novalis.

De lo anterior se puede conjeturar que *El plano oblicuo* muestra el interés de Reyes por explorar nuevas formas de escritura, sin pretender romper de forma definitiva con las tradiciones literarias. Las preocupaciones mencionadas se reflejan en la hibridez discursiva y genérica que caracteriza los textos narrativos, los cuales tratan de integrar, como mencioné, elementos del cuento y del ensayo con un discurso erudito y humorístico. Debido a dichos rasgos heterogéneos, las lecturas que delimitan el lugar específico del libro dentro de la totalidad de la obra del autor son diversas. El propio autor atiende estos aspectos y menciona en la *Historia documental de mis libros* que, a pesar del interés por parte de algunos editores,

el libro fue autopublicado: “Pero, por lo pronto, *El plano oblicuo* se publicó por mi cuenta y se medio vendió a los librerías. Aún me quedan más de cien ejemplares” (2019 [1955], p. 160).²⁷ La distribución corrió también por parte del autor, como queda constatado en el diario.²⁸ Si bien no se publicaron muchas más reseñas que las descritas anteriormente, la distribución fue productiva, pues *El plano oblicuo* figura en las panorámicas visiones de la obra del regiomontano o en el horizonte de expectativas de los amigos escritores de Reyes.²⁹ Dichas lecturas cobran una relevancia particular al destacar hibridez genérica y discursiva, a pesar del transcurso del tiempo.

El punto de partida del siguiente recorrido comienza en 1955. En la retrospectiva que hace en la ya citada *Historia documental...*, Reyes relata que “*El plano oblicuo* fue recibido con un gustoso desconcierto. Venía de zonas aún no frecuentadas entonces” (2019 [1955], p. 169). En efecto, como mencioné, *El plano oblicuo* figura en segundo plano en las páginas que se asientan a lo largo de las ocho partes que componen las *Páginas sobre Alfonso Reyes*; gran parte de los juicios de valor destacan criterios sobre la hibridez discursiva, la estructura y el humor que ya estaban presentes en las reseñas de los años veinte.

²⁷ En el manuscrito de la *Historia documental de mis libros* resguardado en la Capilla Alfonsina, folio AR-MAN-0097, se presenta la siguiente variante tachada: “más de 150”. Lo anterior hace pensar en la difícil distribución que tuvo el libro y en la probable urgencia que Reyes tenía de difundir y legitimar las narraciones fechadas años antes a los movimientos vanguardistas, afines sólo parcialmente a la estética de Reyes, para recalcar el carácter precursor de *El plano oblicuo*. En este sentido, la urgencia también se hace patente en su correspondencia con Valery Larbaud. En la carta de marzo de 1929 escribe “Sufro de ver que Gallimard no publica nunca mi *Plano oblicuo* traducido por Jean Cassou. [...] Lo que sé es que me perjudica el paso de los años, y mi libro (escrito entre los años 1910-1914, y anterior al ‘surréalisme’) envejece por instantes, ¡¡como acontece (permítame la palabra *jactanciosa*) con todos los precursores de las revoluciones!! [*sic*]” (Patout 1972, p. 53, énfasis en el original).

²⁸ Es de notar que la difusión del libro a cargo del autor fue profusa; con respecto a otros materiales de autodifusión ocupa el segundo lugar en la notación del diario del regiomontano, sólo después del poemario *Pausa* de 1926. Cf. Reyes 2010, pp. 240-242.

²⁹ Sobre el aspecto de recepción del libro, la crítica alfonsina reconoce el propio trabajo del autor en la construcción de un sistema de referencias cruzadas sobre su propia obra. Sirve como ejemplo la nota que hace Curiel Defossé al respecto de las reseñas de *El plano oblicuo*: “Toda proporción guardada, envidio la diligencia de Alfonso Reyes en lo que toca a la ‘recepción’ de su obra. Tarea en la que colaboró sin duda su esposa Manuela Mota” (Reyes 2019 [1955], p. 177).

Por ejemplo, el examen de la obra por parte del crítico español Andrenio (Eduardo Gómez de Baquero) en 1921 deja ver una tensión que estará presente en las lecturas más críticas de la década del 20. Al respecto del libro, establece el siguiente juicio: “Pero el más original de los libros antes mentados [*El plano oblicuo* (1920), *El cazador* (1921), *Simpatías y diferencias*, primera y segunda serie (1921)] es un libro propio para desconcertar a los lectores amantes de la precisión, de la expresión plena y minuciosa” (p. 13). El problema de la originalidad, para el crítico, se relaciona con el “desfile de imágenes truncadas y fragmentarias, de ensueño” (*id.*) Sin embargo, la naturaleza de la narrativa también es asombrosa pues: “Hay tantos conatos de escuelas y procedimientos nuevos en literatura, que ante el caso concreto, no sabemos a punto fijo lo que es futurismo y lo que es descarrío” (*id.*). Más que establecer una filiación con las vanguardias históricas europeas, la comparación entre futurismo y descarrío deja ver la sospecha del crítico sobre la estructura y los temas de las narraciones. Lo cierto es que, como el primer libro de cuentos de cualquier escritor, hay una mayor exploración que un intento por pertenecer a la tradición narrativa del cuento o a las incipientes muestras de la narrativa de vanguardia, caracterizada principalmente por una “crisis del contrato mimético” (Barrenechea 2002 [1982], pp. 765-768).

El factor de innovación no deja de integrar la hibridez discursiva y genérica antes comentada. Un ejemplo de lo anterior se manifiesta en la lectura que hace Mario Puccini para la revista *Aperusen*, en 1922. El crítico italiano pone de relieve las relaciones genéricas de los textos:

[*El suicida* es] Libro lleno de interés y verdad. Por cuanto, repito, no apto para lectores comunes, ni para las multitudes. Así el otro, tal vez más original aún y exquisito, *El plano oblicuo*, en el que Reyes trata el ensayo de forma aún más valiente y moderna, a la manera de los ingleses, con escenarios de realidad, pero con personajes fantásticos o viceversa... Se

parte con él y la andadura es normal, habitual, en un primer momento. Luego se acelera. Se precipita en lo fantástico, entra en lo metafísico, se equilibra en un abismo lírico, se pierde la noción de la realidad en la aureola de una risotada... Montaña rusa, diría, si esta cabalgata extravagante no fuera guiada por un estilista consumado que sabe adónde quiere ir y cómo concluir... No, ésta no es del todo dialéctica. Porque el sufrimiento es siempre de orden superior e, incluso cuando la armonía parece romperse, un pensamiento altruista la reconoce de inmediato y retorna el equilibrio (2013 [1922], pp. 148-149).

Considero relevantes tres coordenadas señaladas: la división del público lector, entre un lector especializado y un lector común, la cuestión genérica entre ensayo y narración y la particular combinación entre personajes imaginarios y escenarios de la realidad.

En primer lugar, sobre la recepción, Puccini precisa que el espacio de recepción de los libros reseñados —*Cartones de Madrid*, *El suicida* y *El plano oblicuo*— se encuentra en construcción: no son para “lectores comunes ni para las multitudes” (*id.*). La compleja composición intertextual que articula el contenido narrado de los cuentos plantea un reto de accesibilidad e inmersión para los lectores que se enfrentan ante una narrativa distinta. El tema de la recepción ya se menciona desde las ideaciones de *El plano oblicuo*. Pedro Henríquez Ureña en 1914 recordaba a Reyes el terreno naciente en el cual podría incidir si se decidía a publicar narrativa. Recordemos la ya citada carta de 1914: “Yo no *generalizo* sobre tu literatura, porque creo que ya sabes. Creo que debes publicar todo lo que tengas. No temas. En América el público no existe. ¿Por qué no un volumen de cuentos y fantasías?” (Reyes 1986 [1914], p. 379).

Al respecto, es oportuno señalar una de las grandes tensiones que operan en la recepción del libro: la hibridez discursiva y genérica forma parte de estrategias de codificación intertextual que conducen a lo que Antonio Castro Leal llama “literatura de

señas y contraseñas” (1996b [1939], p. 438), práctica de escritura que definió la narrativa tanto de Julio Torri como de Alfonso Reyes, y que puede ser extensiva a algunos cuentos de José Vasconcelos, Genaro Fernández MacGregor y Mariano Silva y Aceves.³⁰ El discurso de “señas y contraseñas” contrasta con las estéticas con menor densidad intertextual y mayor referencialidad; en otras palabras, la ya citada impresión de unidad del cuento moderno y la narrativa realista que basaba su efectividad en una lógica narrativa convencional para sostener el ideal de correspondencia entre autor y lector (Rodríguez González 2015, p. 37-38).

Tanto la brevedad del cuento como el ideal realista de una prosa altamente referencial permitieron una aproximación directa a los textos. En contraste, Reyes propone una manera de narrar fragmentaria, con referencias tanto eruditas como populares e, inclusive, alude a un código local que parece compartir tan sólo con sus amigos más próximos—por ejemplo, el “Jacintito” aludido en la correspondencia con Torri y Henríquez Ureña y el cuento “Estrella de Oriente”, referido a Martín Luis Guzmán. Así, tenemos que en la forma de organizar la narración opera una “estética de la alusión”, que, como modo de narrar, comparte con Torri (Olea Franco 2019, p. 280).

Los temas sobre la recepción resultan relevantes, puesto que demuestran una tensión en la construcción de la figura autoral, al menos la que se puede delinear a partir de las cartas y las obras. Así, por ejemplo, *El plano oblicuo* está en contrapunto con las palabras que Reyes le dirige a Torri después de la publicación de *Ensayos y poemas*: “En adelante, ya no es necesario que insistas en la necesidad de aislarse del vulgo. Olvida esta idea, para que pronto

³⁰ Sobre este aspecto, Bernardo Ortiz de Montellano, en el prólogo a su *Antología de cuentos mexicanos*, menciona que los cuentistas del Ateneo de la Juventud (José Vasconcelos, María Enriqueta, Carlos González Peña, Mariano Silva y Aceves, Julio Torri y Alfonso Reyes) se han orientado a “una nueva forma literaria: el ensayo” (1926, p. 11). Y continúa: “El ensayo ha perjudicado a muchos de los excelentes prosistas de esta generación que en el cuento y en la novela realizarían una obra más fuerte y más inmediata a nuestro espíritu” (*id.*). Acaso esta inmediatez al espíritu de Ortiz de Montellano remite a las convenciones formales del cuento moderno, más no a las convenciones temáticas (Cf. Pavón 2013, p. 107).

seas completamente clásico: no sientas la diferencia entre ellos y nosotros” (1995 [1917], p. 96). A pesar del consejo, el mismo Reyes parece establecer la distancia entre “ellos y nosotros” en *El plano oblicuo*, un principio de contradicción que señala Olea Franco: “Si bien en principio ellos [Reyes y Torri] parecerían ubicarse en las antípodas de una literatura que anhela la difusión masiva, esto no resulta exacto” (2019, p. 281). En efecto, el especialista en literatura mexicana señala dos proyectos culturales de carácter masivo en los que Torri participa, la labor en la editorial Cvltvra y en la “cruzada vasconcelista” (*id.*) de promoción del libro. Reyes, por su parte, era más reconocido por su trabajo filológico y periodístico que por el trabajo creativo, lo cual impacta en la configuración de toda su obra, como señala Javier Garciadiego: “Desde entonces [el largo periodo español] Reyes supo que escribiría algunos “libros verdaderos”; que otros serían de “agregación casual”, y unos más “de artículos”; también supo que algunos libros quedarían inéditos, lo mismo que algunos papeles “prehistóricos”, a los que definió como “relegados por ciertas razones, de los cuales algo puede aprovechar el editor póstumo” (2022, p. 157).

De los aspectos aludidos, me interesa destacar la tensión entre dos posiciones antagonistas que configuraban diversas maneras de narrar que Reyes ejercitaba en el momento de concebir y publicar *El plano oblicuo*; contrapunto que el autor resumió con la afortunada metáfora del “Doctor Jekyll y Mr. Hyde”: el filólogo y el ensayista, respectivamente (Pineda Buitrago 2015, p. 88). Si con Jekyll y Hyde se presenta la versión del autor sobre el aspecto de la recepción, a finales de la década del 30, Antonio Castro Leal en el famoso diálogo de 1939, ofrece la versión de los lectores, ya planteada en la reseña de Puccini. En “Alfonso Reyes y una fantasía a dos voces”, propone una idea generalizada sobre la figura dual que conforma el perfil de cualquier escritor: “el malo y el bueno, o el romántico y el clásico, o el discreto y el heroico” (1996 [1939], p. 436).

Castro Leal deriva la identidad del escritor en Reyes a un problema de recepción: “En Alfonso Reyes hay dos escritores, buenos ambos: el escritor de sus amigos, al que podemos llamar *Alfonso*, y el escritor de sus lectores, al que llamaremos *Reyes*” (*id.*). Eco de los diálogos sobre crítica literaria de Wilde, y de los “Tres diálogos” del propio Reyes en *Cuestiones estéticas*, Castro Leal propone un conflicto irresoluble entre dos perspectivas que, no obstante, forman el perfil autorial. Por un lado, Reyes, el escritor para los lectores, preocupado por su legado, y que considera la literatura como un deber para quien: “El escritor es un campeón de lo más puro contra lo más ordinario” (*ibid.*, p. 439). Por otro, Alfonso, el escritor para un público selecto, que escribe para divertirse y que ve en la literatura una contradicción: “está hecha con el lenguaje y tiene que resistir a la *vulgarización* del lenguaje” (*ibid.*, p. 440). El primero, Reyes, se condensa en los *Capítulos de literatura española* (1939); a Alfonso le corresponden *Cartones de Madrid*, “unos cuantos cuentos de *El plano oblicuo* y algunas páginas dispersas en nuestros volúmenes...” (*ibid.*, p. 441).

Agudamente, Castro Leal identifica las implicaciones de publicar para los *happy few*, tal como nombraba Torri a sus círculos de amigos: “Alfonso: ¿Y para qué tanto libro? Reyes: ¿Y para qué tanta hoja suelta? Para tus amigos, ya lo sé. Pero tus amigos morirán dentro de cuarenta o cincuenta años y entonces sólo quedarán tus lectores, mis lectores, nuestros lectores. El viento de la posteridad echará a volar tus hojas. Colaboremos” (*id.*).

El diálogo entre Reyes y Alfonso resalta el problema del legado cultural, pero también la elección de las “vías discursivas” que señaló López Velarde: para la década del 40, lo que está en juego no es la innovación, sino la posibilidad de construir un público amplio para sus obras. Al respecto, el Alfonso imaginario de Castro Leal propone las condiciones de colaboración con su otra faceta: “Un libro inédito. ¿Eh? No admito en la cuenta libros

formados con esos artículos de periódico que has escrito sobre física, historia antigua, historia política, ni tesis universitarias, ni discursos, ni informes... (*ibid.*, p. 442).

Es evidente la tensión que Castro Leal quiere demostrar entre las publicaciones para un público mayor y un público selecto, una faceta más de Jekyll y Hyde. Fuera del diálogo imaginario establecido por el crítico, cabe anotar que la indagación entre una escritura de carácter divulgativo y una compleja escritura hermética se resuelve en la figura del autor; es decir, en las líneas de continuidad que el mismo Reyes sigue a lo largo de su carrera. Garciadiego relata que, para la década del cincuenta, Reyes suma a la personalidad de “regiomontano universal” la de “helenista mexicano” (2022, p. 335). Al aceptar y defender dicho *ethos*, Reyes cancela la posibilidad de exploración narrativa surgida en la década del treinta. Las consecuencias de una decisión como la mencionada también son declaradas por Garciadiego: “Sin duda lo que más le dolió fue que gente cercana a él, como Antonio Castro Leal y Manuel Toussaint —“vivo cariño mío—, quería que olvidara sus temas griegos para que se concentrara en su propia literatura, y en particular en ‘sus cuentos’. La postura de Reyes fue clara: Grecia era uno de sus temas, tan propio como pudiera serlo *Visión de Anáhuac*: ‘Mi Grecia soy yo’, dijo una vez orgulloso y rotundo” (*ibid.*, p. 434).

Quizá la dicotomía de escribir para lectores especializados y lectores sin una formación erudita continuó ejerciendo una tensión a lo largo de la vida del regiomontano. Lo que revela dicha tensión es la dirección que elige Reyes para superar los retos y las expectativas puestas en movimiento por el ámbito cultural que enmarca sus obras. En el caso que nos concierne, si bien la tensión entre filología y ensayística se encuentra representada en los ensayos de *El suicida* (Ugalde 2018, pp. 109-110), es posible aportar que en *El plano oblicuo* no se plantea una solución de continuidad, sino que se ejerce un síntoma o un indicio de ruptura: el mundo ficcional configurado en los textos se propone más lúdico que

experimental. En otros términos, la hibridez con la que se configuran los textos narrativos se manifiesta en el juego con los elementos de las tradiciones literarias conocidas por Reyes y no en la indagación de nuevas herramientas de representación sobre el mismo texto; así, por ejemplo, la yuxtaposición de versos populares y cultos en “De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés” remiten a un aspecto lúdico y no tanto a un estudio sobre los límites entre la prosa y el verso. En este sentido, recuerda al tablero de ajedrez que vislumbró de Torre en su reseña y que implica una exploración, pero dentro de los espacios textuales predeterminados.

El primer aspecto de la reseña de Puccini pone en evidencia el problema de recepción en términos de lectores especializados y generales. Además, plantea el impacto de esta perspectiva en las estructuras narrativas más o menos convencionales y su relación con la escritura que emerge desde la configuración autoral. A su vez, destaca los problemas de hibridez genérica ya comentado por otras reseñas: “Así el otro, tal vez más original aún y exquisito, *El plano oblicuo*, en el que Reyes trata el ensayo de forma aún más valiente y moderna, a la manera de los ingleses, con escenarios de realidad, pero con personajes fantásticos o viceversa...” (Puccini 2013, p. 148). Llama la atención no la hibridez sino el trastocamiento directo de los géneros literarios pues se lee “ensayos” en lugar de “cuentos”.

Eugenia Houvenaghel ha llamado la atención sobre la influencia de los moralistas ingleses de los siglos XVIII y XIX en la configuración del tono conversacional elegido por Reyes en algunos ensayos didácticos (2003, p. 107).³¹ No obstante, el particular registro no parece remitir a lo practicado por Reyes en el libro analizado. Más bien, la clave se encuentra en la composición ficcional que reúne elementos referenciales mezclados con elementos

³¹ La autora destaca a “Addison (1672-1719), Johnson (1709-1784), Goldsmith (1728-1774), Lamb (1775-1834), Hazlitt (1778-1883) o Stevenson (1850-1894)” (Houvenaghel, 2003, p. 107).

totalmente ficcionales, “escenarios de realidad, pero personajes fantásticos: o al revés...” (Puccini 1922, p. 23). En el “Diálogo de Aquiles y Elena” se cita directamente una fuente: el texto comienza en la cabeza de Walter Savage Landor, escritor inglés reconocido por su extenso repertorio de diálogos en donde conversan personajes ficticios y reales. Sin embargo, la alusión directa implica una distancia irónica con el material original: “Escenario no muy vasto, no tan vasto como se asegura: la cabeza de Walter Savage Landor” (Reyes 1920, p. 51). La descubierta parodia que emprende Reyes dirige hacia una fuente más próxima tanto temática como estructural, los *Retratos imaginarios* de Walter Pater, en donde se adopta una estructura narrativa en vez de dialógica y que el propio autor regiomontano seguirá en sus *Retratos reales e imaginarios* del mismo año que *El plano oblicuo*.³² Quizá convenga citar al respecto la pequeña semblanza que Bernardo Ortiz de Montellano hace de Mariano Silva y Aceves, que puede referir también al libro en cuestión:

Son ‘ensayos’ a la manera inglesa, de humorismo diluido o de ideas que no completan las palabras, retratos y cuentos apenas apuntados, finos daguerrotipos coloniales; obra fragmentaria que no corresponde, algunas veces, a las capacidades del autor. Afortunadamente, la moda del ensayo, así entendido, está pasando, y Mariano Silva y Aceves escribe ahora, en prosas cortas, preciosos poemas infantiles, guiños de profunda comprensión y sensibilidad poéticas que solamente puede lograr un estilo tan puro como el suyo (1926, p. 207).

El análisis de Puccini sobre la obra de Reyes resulta muy revelador, ya que resume las principales características de una narrativa no convencional, original e innovadora para la

³² En la introducción a las *Conversaciones imaginarias*, Alcoriza y Lastra explican la diferencia entre el modo de narrar de Landor y Pater: “Las diferencias con Landor se acusarían en los *Retratos imaginarios* de 1887: la prosa de Pater, mucho menos clásica, mucho menos dispuesta a servir de expresión sincera de su propia vida o de la vida en general —de lo que está vivo como algo vivo—, mucho más indulgente con las emociones de la confusión y el disimulo en el arte, estaba hecha ya de otra materia” (2003, p. 32).

época; indica el problema con las tradiciones narrativas y la búsqueda de estructuras que desafían las expectativas del receptor. Puccini también señala la hibridez discursiva y genérica, es decir, las relaciones que se establecen entre los cuentos y otros géneros literarios, como la poesía, u otros fenómenos de lectura, como el humor, que contribuyen a crear una atmósfera de sorpresa y desconcierto en el lector. Así, Puccini compara la lectura de los cuentos con una experiencia de “montagne russe, direi”, una montaña rusa que describe con gran claridad la composición de los cuentos.

Más apegado a la tradición narrativa, Jean Cassou en 1924 destaca con claridad los procedimientos usados en la composición de los cuentos: “Ces coïncidences avec les fantaisies les plus touchantes qui nous aient jamais pu charmer, combinées avec des silences, des interruptions, des ellipses et tous les sacrifices qu’exige une belle pudeur, composent un monde étrange qui nous apparaît sur un plan oblique” (p. 46). Silencios, interrupciones y elipsis son estrategias narrativas que Reyes establece ampliamente y no necesariamente se corresponden a los usos por la vanguardia centradas en la yuxtaposición discursiva y en búsqueda del sin sentido; es decir, en la eliminación total de todo principio narrativo para privilegiar las impresiones estéticas a través de imágenes. Con todo, Cassou también deja ver un dejo de sospecha en los procedimientos usados: “*Le Plan Oblique*: c’est le titre d’un recueil de contes, troublants et variés, coupés d’absences qui nous déçoivent et nous laissent un goût de regret” (p. 46). La contracara de la elipsis, los vacíos textuales, conforman una unidad de mecanismos que parecen contrariar el horizonte de expectativas de Cassou, pero que formarán parte fundamental de la estética narrativa puesta en movimiento en *El plano oblicuo*. Por mencionar los dos ejemplos más extremos de estas estrategias: “La entrevista” y “Los restos del incendio”.

Hasta aquí he procurado dar un panorama de la recepción de *El plano oblicuo* durante las tres primeras décadas del siglo XX. Como es posible advertir, las lecturas señalan marcas distintivas ya presentes desde la inaugural reseña de López Velarde: una estructura narrativa no convencional, una hibridez discursiva y genérica y una discusión implícita sobre el público. El punto mencionado implica también una postura autoral que pone en tensión el concepto de lector, pues ofrece una perspectiva sobre la construcción de un lector “profesional” frente a un lector general.

Un número considerable de fenómenos, como señalé, sugieren señas de identidad relacionadas con aspectos de la modernidad literaria latinoamericana. Como ha señalado Claudia Román, los problemas del discurso literario, su definición y legitimación, están asociados estrechamente con las prácticas tanto intelectuales como editoriales (2021, p. 333). Dentro de los “movimientos de modernización” (*id.*), se establecen contradicciones que se traducen en “modos de leer” que modelan y postulan las formas de autoridad estética. En este sentido, las dinámicas de tradición y ruptura que definen a la literatura moderna comienzan a constituirse como parte del sistema literario.

En suma, los textos de *El plano oblicuo* no ofrecen una solución a las tensiones establecidas: hibridez genérica, nuevas estructuras narrativas o la tensión en la propia construcción del *ethos* autoral. No obstante, con la publicación de los textos se presentan las inquietudes propias del posmodernismo estudiado por Le Corre. El crítico establece que los paradigmas textuales no intentan establecer una tradición, sino exhibir separaciones para configurar distintos lugares para la ficción; en otras palabras: “La figura textual utópica que aflora en (debajo de) los textos posmodernistas, no ofrece sin embargo ninguna ‘solución’: no resuelve las contradicciones de un proceso: permite que emerjan esas contradicciones, señala su productividad. Es un espacio utópico en el sentido en que, precisamente, las hace

visibles y, pues, hace posible su co-presencia” (Le Corre 2001, p. 277). El “espacio utópico” representa un lugar innovador para la creación de ficción al conjuntar dos criterios que encuentran en Reyes un espacio principal: la literatura que dialoga con el “mundo de los libros” y la forma de construir al narrador dentro de los relatos.

Al respecto, no es gratuito que Le Corre problematice las características del poema en prosa precisamente con Alfonso Reyes y establezca que, frente al poema versificado, “la prosa breve parece más audaz en sintaxis y tema, y se desborda” (*idem.*, p. 282). Asimismo, Le Corre propone que el poema en prosa es una de las “zonas genéricamente conflictivas” (*idem.*, p. 283), pues transgrede “la versificación tradicional, con la irrupción, a veces brutal, de la narratividad en un discurso poético que tendía a prescindir de ella” (*id.*) A través de las reseñas revisadas, es posible plantear que *El plano oblicuo* impulsa una “zona genéricamente conflictiva” que opera de forma parecida al surgimiento del poema en prosa estudiado por Le Corre: los textos conservan los rasgos distintivos exteriores heredados de la tradición y que están codificados en el subtítulo que acompaña al libro “cuentos y diálogos”. No obstante, hay una irrupción establecida por la hibridez genérica y discursiva que no estaba presente en las narrativas convencionales. No se trata, como en el poema en prosa, de establecer una oposición entre uno u otro género. Más bien, se establece el problema en el ámbito de la ficción pues la “zona genéricamente conflictiva” se caracteriza por la metalepsis, la intertextualidad y la configuración del discurso del narrador y personajes.

2. ESTETICISMO Y ATENEO: LA MANIFESTACIÓN DE LA IRREALIDAD

En el capítulo siguiente propongo que el modo de leer ateneísta retoma como propios los fundamentos del esteticismo del siglo XIX. Este modo de leer explora y evalúa las posibilidades del arte fuera de los criterios moralizantes y utilitarios de la literatura decimonónica; en su lugar, propone un sistema definido por la autonomía del espacio artístico. Como consecuencia directa de este movimiento, surge una experimentación en las formas y una búsqueda de nuevos temas para representar las relaciones entre literatura y lo que convencionalmente denominamos realidad.

Llama la atención que, como han estudiado Madrigal, Bernal y Martínez (2009) y Curiel Defossé (1998), los integrantes del Ateneo no comulgan en una práctica literaria común y llevan los criterios estéticos de esta corriente a distintos ámbitos y géneros: el tratado filosófico de Antonio Caso (1883-1946), los poemas de Alfonso Cravioto (1883-1955) y los poemas en prosa de Julio Torri (1889-1970), son algunos ejemplos contrastantes. Por tal motivo, las reflexiones sobre el Ateneo no estudian una poética generacional que se configure alrededor de los modos de escribir de los integrantes, sino que se orienta al análisis de una práctica discursiva caracterizada por su actitud crítica y reflexiva que cuestiona el lugar de la cultura dentro de la sociedad, la cual deriva en manifestaciones personales específicas. De ahí que, en términos muy amplios, el modo de leer ateneísta se defina en función de las dos cuestiones que lo componen, según lo propuesto por Josefina Ludmer (2015): “¿qué se lee?” y “¿desde dónde se lee?”.

El juicio de Luis Leal sugiere una respuesta a la primera pregunta: “La destrucción del positivismo es la contribución de mayor importancia de la generación del Centenario; mas no la única” (1996 [1954], p. 488). Al derivar lo citado a los términos de Ludmer, la respuesta central a la primera pregunta es el pensamiento a contracorriente del positivismo, llámese vitalismo bergsonian o en términos generales “irracionalismo” (Kurz 2010, pp. 63-65). ¿Qué podría significar la última parte de la cita de Leal? Propongo que se remite al concepto de arte y cultura que los movimientos antipositivistas establecen: religar los vínculos entre filosofía y literatura, la importancia de la historia en el estudio de las letras, la libertad creativa y la autonomía del artista. Así, algunas de las preocupaciones que definen los textos del Ateneo, desde diferentes perspectivas y géneros se proponen como núcleos de reflexión.

Para responder a la segunda interrogante, ¿desde dónde se lee?, se observa el lugar fundamental de la subjetividad en la configuración de los textos ateneístas representado por fenómenos señeros como: concebir al crítico como un creador activo en el sistema cultural; configurar una idea de escritor comprometido; mantener la visión filológica de acudir a las fuentes literarias y, muy importante, una perspectiva que observe su entorno con un particular sentido crítico, muchas veces con una perspectiva irónica y humorística. Estos son algunos de los papeles que asumen los integrantes del Ateneo, desde los cuales proponen superar la visión positivista de la cultura y de la literatura.

1. Irrealidad y esteticismo

De las reflexiones anteriores se deriva la inquietud sobre cómo las “estéticas narrativas no realistas” entran en funcionamiento para estructurar *El plano oblicuo*. Esta pregunta

abarcadora presupone no sólo la dimensión narrativa, sino una dimensión estética que señale cómo los textos de Reyes contrastan con otras estéticas dentro del sistema literario que los comprende. En un principio, como mencioné, la investigación se inclinaba hacia la propuesta de una tipología ficcional. Con una perspectiva diferente, al establecer rasgos distintivos para analizar las “estéticas narrativas” es posible entender al término analítico no desde la perspectiva de la tipología ficcional, es decir, de la búsqueda que distingue un objeto ficcional de otro, sino desde una teoría de la referencialidad, la cual se conecta directamente con el esteticismo.

Ahora bien, cuando hablo de una teoría de la referencialidad parto de las ideas de Antoine Compagnon. En *El demonio de la teoría*, el autor propone cuatro criterios fundamentales para definir la literatura: el autor, el lector, el lenguaje y el mundo (2015). Las inquisiciones sobre la referencialidad como la verosimilitud se corresponden con el mundo. Así, a la pregunta sobre “de qué habla la literatura”, Compagnon responde: “o la literatura habla del mundo, o la literatura habla de la literatura” (2015, p. 115).

La respuesta es sencilla sólo en apariencia, ya que, a partir de estas dos posturas, dos “modos de leer”, se desarrollan distintos presupuestos sobre la *mimesis*, cuyos orígenes se remontan hasta la más antigua de las teorías literarias: la aristotélica. En consonancia con el modo de trabajo que el autor francés adopta en el libro —establecer binomios opuestos para después reducirlos— propone la lectura de “el mundo” en función de dos tradiciones: “según la tradición aristotélica, humanista, clásica, realista, naturalista e incluso marxista, la literatura tiene como finalidad representar la realidad, y lo hace de una forma bastante aceptable; según la tradición moderna y la teoría literaria, la referencia es una ilusión, y la literatura no habla más que de la literatura” (2015, p. 134).

Lo destacable de la propuesta de Compagnon no es tanto la conclusión a la que llega, pues recupera la postura de Paul Ricœur para rehabilitar el sentido de *mimesis* no sólo como imitación sino también como creación. Más relevante es la idea de que hay un sistema de referencialidad que se apoya en lo textual para construir “el mundo de los libros” (*ibid.*, p. 162) sin que esa operación signifique cancelar la referencialidad fuera del texto: “el hecho de que la literatura hable de la literatura no impide que se pueda hablar también del mundo” (*ibid.*, p. 149). De esta manera, Compagnon establece un vínculo entre las múltiples teorías de la referencialidad y de la verosimilitud, vetas de las cuales abreva la reflexión sobre lo fantástico y la irrealidad, y lo que él llama “tradiciones modernas”, a saber, aquel núcleo de la estética (Herder, Schlegel, Hegel, Coleridge) que reflexiona la forma en que la literatura se instala en un lugar distinto al de “la verdad positiva” (Asensi 1998, pp. 401-404). En consecuencia, la literatura moderna reformula la idea de la referencialidad hacia el interior del texto y repliega a un lugar secundario la verosimilitud absoluta entre referente extratextual e intratextual. Lo anterior establece una conexión entre las preocupaciones del esteticismo y las estéticas narrativas no realistas, cuyo principio está en ese “mundo de los libros”, término con una fuerte alusión torriana que remite a la cuestión sobre este modo de leer y su manifestación en México.

Para establecer una idea sobre el esteticismo me apoyo en el libro *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo* (2011). La investigación de Elena Madrigal establece las formas en que Julio Torri asimiló el “modo de leer” esteticista por medio de un doble movimiento: 1. La lectura de la tradición esteticista que hicieron los integrantes del Ateneo de la Juventud. 2. La forma en que Torri puso en práctica los presupuestos para configurar un proyecto personal y una actitud autoral. Como punto de partida, retomo el concepto de esteticismo que propone la investigadora:

la corriente conlleva las ideas de que toda expresión artística es ajena a sus posibles contenidos de verdad y a toda consideración social, ética o utilitaria así como el postulado de que todas las artes se corresponden o se vinculan por analogía. En ese tenor, el fin de la literatura en tanto arte es la consecución de una impresión de belleza para los sentidos, al margen de la proveniencia de la materia para lograrla. Queda fuera de esta demarcación, entonces, todo propósito didáctico, moralizante o proselitista. El esmero extremo en el lenguaje supedita a los temas así como toda motivación surgida del arte mismo se impone a la referencialidad y a la cotidianidad como impelentes para la creación (Madrigal 2011, p. 53).

De la cita anterior se pueden extraer los rasgos esenciales para caracterizar al esteticismo como un “modo de leer” específico vinculado a la literatura moderna, tal como la comprende Compagnon: lo extratextual —compuesto por aquellos propósitos “didácticos, moralizantes o proselitistas” (*id.*)— queda en un segundo lugar dentro del sistema de referencias del relato, mientras que el propio funcionamiento del texto se establece como el primer, y quizá único, sistema de referencialidad. En otras palabras, dentro del esteticismo se percibe un desplazamiento en los criterios que vinculan texto y mundo: al establecer un código de referencialidad distinto, la idea de verosimilitud y de verdad se invierten y, con ello, los criterios de valor literario. El marco anterior, formado para entender el pensamiento de Torri, es también extensivo para los textos que componen *El plano oblicuo*.

Además de la conformación del “modo de leer”, en el libro se plantean elementos para analizar la “estética narrativa” que se concreta en las narraciones. Así, entre lo más representativo de la narración esteticista se encuentra la idea del fragmento narrativo como célula autónoma, pero significativa en su unidad; la mezcla genérica; los temas no referenciales con respecto del tiempo histórico (Madrigal 2011, p. 53). Al respecto de lo anterior, al analizar las relaciones entre las corrientes esteticistas y el movimiento

“postmodernista” inglés, la investigadora subraya ciertas estrategias narrativas que ponen en relación las estéticas no realistas con el esteticismo y el posmodernismo, tales como la intertextualidad y la metaficción. Así, por ejemplo, al seguir al crítico Gene H. Bell-Villada, la investigadora pone de relieve procedimientos narrativos propios de una estética “posmoderna”, pero ampliamente relacionados con las estrategias usadas en *El plano oblicuo*. Así, por ejemplo, Bell-Villada establece que: “the detached irony, the device of texts within texts (and nothing outside the texts), the focus on language and on metalanguage, the love of wordplay, and the special emphasis on surfaces, on the textured ‘look’ of things” (Bell-Villada 1996, p. 195). La premisa “nada afuera del texto” establece los límites para repensar el marco de referencias desde el cual puede partir el análisis de la estética narrativa en concordancia con el esteticismo. La perspectiva cambia: el énfasis ya no está tanto en los hechos ficcionales que se establecen en el paradigma de realidad y la distancia entre éste y el mundo extratextual. Más bien, la cuestión central es entender el complejo sistema de referencias y cómo se movilizan intratextualmente para crear un significado que contrasta con otras estéticas narrativas.

Además de los puntos fundamentales para reflexionar sobre el “modo de leer” esteticista, otro elemento destacable del libro de Madrigal es el vínculo que establece con las prácticas escriturales del Ateneo de la Juventud. Sin duda, el estudio de las ideas esteticistas por parte del Ateneo contribuyó a la generación de una nueva estética narrativa conformada por el eclecticismo genérico y la búsqueda de marcos referenciales alternativos frente a la unidad de representación entre lenguaje y mundo que comportan los códigos realistas (Madrigal 2011, pp. 34-35).

Al respecto, Curiel Defossé describe las particularidades de la nueva prosa que surge dentro del Ateneo: “literatura de ideas, hibridismo, prosa poética, crónica creativa, énfasis en

la crítica, animada erudición, contrapunto ficción-testimonio; principalmente” (2016, p. xi). En efecto, estos rasgos característicos, compartidos por Torri y Reyes, proporcionan una caja de herramientas para el análisis textual. Los rasgos que menciona Curiel Defossé se suman a las inquietudes sobre la estética narrativa no realista y su relación con el grupo ateneísta; es decir, ¿cómo tales elementos forman parte de las estéticas narrativas no realistas? Es de mencionar que Fortino Corral Rodríguez ya ha establecido algunos principios que vinculan al relato fantástico con Vasconcelos, Reyes y Torri (2011, pp. 325-336). Sin embargo, a pesar de que el marco filosófico que provoca el “cuento intelectual” derive de, según Corral Rodríguez, “la tumba del positivismo decimonónico” (*idem.*, p. 336), lo que rastrea el investigador es una forma narrativa clásica, la del cuento fantástico, y deja de un lado las innovaciones narrativas que introducen los autores más jóvenes del Ateneo.

De ahí que puede ser de mayor interés la carta que le escribe Torri a Reyes, en donde se anuncia una estética narrativa distinta y que da pie a establecer una nueva genealogía textual:

Genaro Estrada publica un excelente libro —muy elegante— sobre cosas coloniales fantásticas. Al fin del libro se burla del coloniaje y de la idealización de un falso antaño que representa tan cabalmente Artemio. [...] Mariano publica también el mejor de sus libros, *Anímula*, en que se revela un verdadero James Matthew Barrie. Un libro sobre niños perdidos en la ciudad, lleno de ideología sobre cosas absurdas y fantásticas (Torri 1995, p. 139).

De lo anterior se destaca que Artemio de Valle-Arizpe es propuesto como medio de contraste para diferenciar los nuevos textos de Estrada y Silva y Aceves. Los adjetivos “fantásticos” y “absurdos” son un indicio de la innovación que las estéticas narrativas no realistas introducen al sistema literario: ya no se trata de las formas clásicas de la leyenda desarrollada por Valle-Arizpe, sino que se inicia una práctica narrativa distinta cuyos referentes están en otro espacio

ficcional, más próximos, al decir de Torri, al mundo ficcional de *Neverland* creado por J. M. Barrie.

En suma, como un primer acercamiento, los rasgos del esteticismo tal como han sido propuestos por Elena Madrigal proveen la plataforma de análisis idónea para indagar en las relaciones entre el modo de leer señalado y la estética narrativa puesta en movimiento en *El plano oblicuo*. Asimismo, es conveniente mencionar que la investigadora proporciona un marco histórico preciso para investigar el esteticismo, pues señala que, para cuando Torri y Reyes escribían y publicaban sus libros, el modo de leer ya se había introducido en México mediante el modernismo.

2. Confluencias entre el modo de leer esteticista, el Ateneo y Alfonso Reyes

En las páginas siguientes analizo las correspondencias entre *El plano oblicuo* de Alfonso Reyes, el esteticismo y el Ateneo de la Juventud. Con ello, busco reflexionar sobre el lugar que ocupa el libro dentro de la literatura mexicana en la primera mitad del siglo XX. Propongo que las estéticas narrativas no realistas que se desarrollan en las once ficciones se pueden articular según un “modo de leer” específico: el esteticismo; es decir, un modo de leer que, como expondré con mayor detalle, propone la autonomía de la obra de arte frente a esferas morales o pedagógicas. La consecuencia directa de los presupuestos mencionados implica la problematización de las relaciones de verdad, verosimilitud y representación puestas en movimiento tanto en los temas como en la estructura de los relatos.

Debido a lo anterior, en el capítulo siguiente se explora cómo el esteticismo influyó críticamente en la configuración de *El plano oblicuo* para introducirlo de forma “polémica y

estratégica” en una tradición literaria.³³ Es posible sugerir la siguiente respuesta: Reyes introduce un cambio en la narrativa mexicana que no es paradigmático, sino sintomático: no rompe con los “modos de leer” activos; más bien, organiza los códigos de lectura para dar cuenta de la complejidad del sistema literario. No inaugura la “modernidad literaria” en las ficciones, sino que anuncia la forma en la cual dicha modernidad está operando.

Con la intención de desarrollar el primer punto señalado, el movimiento teórico, trazo las formas en que el Ateneo se puede relacionar con el esteticismo para configurar un modo de leer; es decir, cómo dentro del Ateneo se modelaron códigos de lectura propios del esteticismo y, en consecuencia, influyeron en la manera de trabajar la narrativa ficcional. Para ello, en principio, avanzo una caracterización del modo de leer del Ateneo. Enseguida, expongo una síntesis del modo de leer esteticista y describo los vínculos de éste con los ateneístas.

“Arte libre”: el modo de leer esteticista y el Ateneo de la Juventud

LA CONSTELACIÓN ATENEÍSTA Y SU “ATENEIDAD”

Fernando Curiel Defossé sintetiza en tres las formas en las que los estudios históricos se aproximan al Ateneo de la Juventud: la primera establece el periodo de 1909 a 1912, es decir, desde que se firman las Actas de fundación, 28 de octubre de 1909, hasta la reorganización y cambio de nombre por el Ateneo de México, 25 de septiembre de 1912. La segunda toma en cuenta, además, las actividades de la Sociedad de Conferencias, datadas hacia finales de mayo de 1907, y amplía el periodo hasta la dispersión de sus miembros en 1914. La propuesta

³³ Al hablar sobre el conocimiento literario, Josefina Ludmer afirma: “El conocimiento en ciencias humanas es polémico y estratégico. [...] No consideramos que haya que exponer una escuela, sino que la exposición de una tendencia, de un modo de leer, un modo de interpretar, o de pensar la literatura tiene que ser siempre ligada con el otro modo que se le opone, que lo discute, que le disputa el lugar, etc.” (Ludmer 2015, p. 37). Como expondré, los ejes planteados por la crítica argentina serán tomados en cuenta para desarrollar la investigación.

de Curiel, la tercera forma, establece “orígenes y postrimerías” más amplios: de 1906 con la publicación de *Savia moderna* hasta los últimos contactos entre los ateneístas en torno a la campaña presidencial de José Vasconcelos en 1929 (Curiel 1999, p. 36).³⁴

Frente a otros estudios fundamentales para entender el Ateneo —por ejemplo, los realizados por José Rojas Garcidueñas (1979), Alfonso García Morales (1992) o Álvaro Matute (1999)—, la investigación de Curiel pone de relieve dos aspectos: el concepto de “constelación”, por un lado, y el de “ateneidad”, por otro. En cuanto al problema de la “constelación”, Curiel equipara las relaciones entre agentes culturales y un “conjunto de estrellas de distintas edades, pero parecido ‘clima y temple’” que, al ser agrupadas, forman un signo cultural reconocible con propósitos semejantes (Curiel 1999, p. 48). Cada componente tiene sus propias características, pero los propósitos culturales son compartidos; en consecuencia, también los códigos de lectura, los “modos de leer”, son siempre prácticas culturales en el marco de lo social.

Subrayo que Curiel no descarta que el Ateneo sea una generación (Curiel 2001, pp. LVI-LVII); sin embargo, las generaciones pueden llegar a convertirse en “constelaciones” cuando agentes de otros periodos entran en contacto sin que los propósitos semejantes desaparezcan (*ibid.*, p. LVII), como es el caso del Ateneo. De este modo, dentro de la

³⁴ Una síntesis muy exacta de la ruptura del Ateneo la hace Alfonso García Morales, quien parece suscribir (no explícitamente) las ideas de Curiel: “Pero en 1923, en un ambiente nuevamente envenenado de política ante la sucesión presidencial, ambiciones e intrigas, y diferencias ideológicas y personales provocaron la dolorosa ruptura entre Vasconcelos, Caso y Henríquez Ureña. Éste se instaló en Argentina, donde no tardó en coincidir con el ya embajador Alfonso Reyes. Plutarco Elías Calles accedió a la Presidencia y Vasconcelos se exilió hasta su fracasada campaña presidencial del 29. Los ateneístas no volvieron a actuar como grupo. Quedaban únicamente las obras individuales: la obra sostenida y coherente pero pronto anticuada de Caso, la de alta exigencia, más humanista que erudita de Henríquez Ureña, la ambiciosa de universalidad y centralidad pero resguardada de riesgos de Reyes, la exquisita y exigua de Torri, todas ellas consecuencias personales y hasta cierto punto lógicas de la matriz ateneísta, a las que se añadieron las inesperadas aportaciones narrativas de Guzmán con sus novelas sobre la Revolución, sangrientas por su tema y transparentes por su estilo, y de Vasconcelos con los primeros tomos de sus memorias, apasionados y magníficos desquites literarios de su derrota política” (2019, p. 151).

constelación ateneísta, además de los socios fundadores, activos y concurrentes, el investigador propone miembros *ad honorem*, como Genaro Estrada, y posibles, como López Velarde (1999, p. 23), personajes que en la nómina de Álvaro Matute no figuran (1999, pp. 28-35).

La “ateneidad” es más difícil de conceptualizar, pues parte de la propia teoría de las generaciones de Curiel. El investigador plantea tres puntos para especificar los criterios generacionales, que más adelante en su texto agrupará bajo el concepto ya señalado de “constelaciones”:

Junto a dos categorías inexcusables, coeternidad y contemporaneidad, debe manejarse otra; la específica del contingente, conjunto, peña, cotarro o equipo objeto de estudio. *Ateneidad* en el caso nuestro. Si las dos primeras categorías son temporales, la segunda es simbólica, intemporal a su modo. De haberlos, expresa valores que exceden la vigencia de una generación, grupo, equipo, etcétera (Curiel 2001, p. LVI, énfasis en el original).

Las primeras dos dimensiones parecen definir al “ateneísmo” histórico que Curiel equipara con otros episodios: “de ahí que, al parejo que del maderismo o del convencionalismo, estemos autorizados para hablar del ateneísmo. Movilización cultural que acompaña a la revolución de 1906 a 1929 (con la prehistoria modernista)” (1999, p. 406). La última categoría que alude en la cita, la “ateneidad”, hace referencia al “espíritu” (*ibid.*, p. 265), aquel impulso que agrupó bajo la revuelta cultural a los jóvenes ateneístas. Correlatos de este concepto, además del espíritu, podrían ser el de *episteme* (Lara Covarrubias, 2012), el de *ethos* (Madrigal 2011, pp. III-133) y, aún más, el de “inteligencia”, tal como la elabora Reyes en sus “Notas sobre la inteligencia americana” (1960 [1936], pp. 84-86). En las siguientes líneas, trataré de justificar que la “ateneidad” también se corresponde con la estructura de un “modo de leer”.

Los conceptos propuestos —“constelación” y “ateneidad”— se vinculan con el estudio histórico del volumen y los horizontes culturales que dieron forma al proyecto de escritura de Reyes. Una de las dificultades para situar a *El plano oblicuo* dentro del sistema literario se relaciona directamente con la historia textual del libro; en específico, el problema que plantea la distancia entre los registros de su escritura —que van de 1910 a 1914— y el momento de su publicación en octubre de 1920. Al retomar los presupuestos de Curiel, la aproximación histórica se desplaza, pues la recepción de los textos se encuentra plenamente dentro de las publicaciones ateneístas: el investigador incluye al volumen de ficciones en la nómina de libros del Ateneo (1999, p. 47). Asimismo, con esta perspectiva se relaciona la producción de *El plano oblicuo* con los tres momentos que identifican los primeros años de la vida de Reyes: los días “alciónicos”, los días “aciagos” y los años “heroicos”; es decir, los días de las reuniones del Ateneo entre 1906 y 1911, las consecuencias del fracaso de la rebelión reyista, entre 1911 y 1914, y el trabajo como “galeote literario” en España, respectivamente (Garcíadiego 2022, pp. 67, 86-87, 124-128).

En consecuencia, al pensar en la constelación intelectual que significó el Ateneo para la producción de *El plano oblicuo*, las figuras de Pedro Henríquez Ureña y Julio Torri cobran una relevancia fundamental, pero también destacan los contactos que tuvo Reyes con las generaciones españolas, principalmente con las generaciones del 98 y del 14, y, particularmente, con Ramón del Valle-Inclán. Conviene mencionar que la relación con el escritor español no es menor. Según las propias palabras de Reyes, podría ser el primer editor de su libro: “Cuando mostré a don Ramón mi material preparado para la imprenta, él me

aconsejó que lo redujera a la mitad: «El lector lo agradece siempre», me dijo” (2019 [1955], p. 160).³⁵ El material restante, afirma el autor, dio lugar a *El cazador*, de 1921 (*id.*).

Consecuente con sus prácticas de publicación, *El cazador* es un libro de textos misceláneos compuesto por cuatro secciones —“Divagaciones”, “Comentarios”, “Ensayos” y “Unos manuscritos olvidados” (1921). Desde los dos paratextos que acompañan al título ya es posible vincularlo con *El plano oblicuo*: el subtítulo “Ensayos y discusiones” y las fechas de los textos “(1911-1920)”. La indeterminación genérica que acompaña a *El plano oblicuo*, “cuentos y diálogos”, encuentra una correspondencia con los textos de *El cazador*; a saber, ensayos, diálogos, crónicas y retratos a la manera de los *Retratos reales e imaginarios*. En cuanto a la fechas, Reyes subraya la errata en el subtítulo, pues figura 1911 en vez de 1910, y anota en la edición de las *Obras completas* que el libro “contiene páginas escritas en México desde 1910, en París desde 1914 y en Madrid, de 1915 a la fecha de su publicación más o menos” (1955, p. 85). Llama la atención que, en la edición de las *Obras completas*, las fechas de publicación de algunos textos hayan sido elididas; no así las de *El plano oblicuo* presentes en ese mismo volumen. Este hecho acentúa la importancia que tuvo para Reyes la datación de sus textos. Además de lo anterior, las continuidades y rupturas con el libro citado suponen un horizonte de interpretación sobre las ideas narrativas que Reyes exploró en los años veinte.

³⁵ Además de este papel fundamental como primer “editor”, es posible encontrar vínculos en las estéticas narrativas de los dos escritores. Por ejemplo, con una estructura heterogénea, Valle-Inclán publica la versión “definitiva” de su *Jardín Umbrío: historia de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* con el mismo pie de imprenta que *El plano oblicuo*: Tipografía Europa, Madrid, octubre de 1920. El mismo mes, pero un año antes (1919), el escritor gallego fue antologado con *Cuentos, estética y poemas* en la editorial Cvltvra, una editorial con una perspectiva ateneísta, debido a que Torri marcaba los derroteros intelectuales de la editorial. En otro orden de ideas, a pesar de que *Lucas de Bohemia* se publicó en 1924, la idea del “esperpento” ya recorre la obra valleinclaniana. El concepto —el cual remite a una deformación de la realidad grotesca, pero humorística— podría iluminar los cuentos por estudiar. Sobre este tema, es posible revisar el libro de Bárbara Bockus que desarrolla principalmente el contacto entre Valle-Inclán y Reyes, pero no trata en profundidad las relaciones entre ambas estéticas narrativas (Bockus 1972, pp. 63-90).

Ahora bien, si la relación entre *El plano oblicuo* y *El cazador* manifiesta un ejemplo de la importancia del concepto de “constelación”, *Cuestiones estéticas* (1911) puede funcionar para delimitar la “ateneidad”. Dentro de las teorías generacionales de Curiel, el concepto propone una unión menos histórica y más simbólica de los miembros. Me parece pertinente citar en extenso una de las conclusiones a las que llega el investigador para poder exponer las afinidades con el concepto de modos de leer:

Aclaro que parto de una evidencia. La de que, a diferencia de las naturales, las humanas no son ciencias exactas. Operan por aproximaciones, versiones, iluminaciones, adivinaciones. ¿A partir de realidad? Sí. Sólo que realidades simbólicas. De ahí que, más que la cronometría del comportamiento generacional me desvele, de haberlo, el sello propio: la marca. Qué tan original. Qué tan heredada. Qué tan fugaz. Qué tan perdurable. Qué tan endógena. Qué tan exógena (Curiel 2001, p. LVII).

¿Cuál es el sello propio que define al Ateneo de la Juventud; aquella “marca”? Para Curiel, la marca resultante, producto del contacto entre la “oposición porfiriana” y la “dimensión cultural de la Revolución” (2001, p. LVIII), es la particular operación “supra literaria” del Ateneo, carácter que distingue a éste del modernismo mexicano.³⁶ De ahí que la “revuelta cultural” generada sea la “ateneidad” que Curiel propone y que se relaciona generalmente con las prácticas ligadas a la política y, en especial, por las disputas dentro de dos espacios simbólicos: la filosofía y la pedagogía.³⁷ De la tensión dentro de los espacios mencionados surgen proyectos editoriales e instituciones culturales que se oponen a las políticas culturales

³⁶ En palabras del propio Curiel: “En abono de quienes juzgamos al Ateneo más movilización que grupo de coetáneos, movimiento supra literato —literario en esencia lo fue el modernista—, don Pedro [Henríquez Ureña] conspira que la principal facultad desconocida o insospechada de la nueva promoción es su *espíritu filosófico*, nutrido de don artístico” (1999, p. 146).

³⁷ Para una síntesis del impacto cultural que tuvo el Ateneo es posible acudir al apartado “El Ateneo de la Juventud”, en *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx* de Carlos Monsiváis (2010, pp. 25-44).

positivistas; instituciones como la Universidad Popular o proyectos editoriales como las revistas *La nave* (1916) y *Pegaso* (1917), además de la editorial Cvltvra.

La “ateneidad” también podría equipararse al concepto de modo de leer ateneísta que organizó las formas de entender y practicar la cultura. Esta “marca” estaría definida por las dos preguntas que estructuran al modo de leer: por un lado, ¿qué se lee? y, en segundo lugar, ¿desde dónde se lee? Al sugerir una respuesta a la primera pregunta, más allá de la reconocida nómina de autores (Monsiváis 2010, pp. 30-31; Hernández Luna 2000, pp. 10-11; Quintanilla 1993, pp. 89-106), lo sugerente son las zonas culturales que frecuentan: por una parte, en la filosofía se recupera el culturalismo y el idealismo que consideraban una idea y una función del arte contraria a las establecidas por las “estéticas positivistas”. Al respecto de las inclinaciones ateneístas, Garciadiego menciona que: “La temática clásica y la naturaleza culturalista de sus intereses fueron consideradas anacrónicas y poco científicas por los positivistas, por lo que resulta comprensible que el hoy admirado y añorado Ateneo de la Juventud haya generado en su tiempo notorios rechazos” (2022, p. 69).

El anacronismo mencionado forma parte sustancial de los procedimientos de lectura del Ateneo de la Juventud y la recuperación del esteticismo, pues discute directamente con el modo de leer positivista: mientras que el positivismo consideraba que “debido al impacto de la ciencia y la tecnología, el arte estaba destinado a desaparecer o cuando menos a fundirse en filosofía. El arte ya no vale como la forma más alta de la verdad, por más que alcance instantes sublimes” (Hernández Suárez 2021, p. 163); para el esteticismo, en contraposición, el valor de verdad del arte era incuestionable y formaba parte de los procesos de configuración del paradigma de realidad.

Por otra parte, en la literatura comenzó a diluirse el vínculo con las letras francesas para promover otras fuentes: las literaturas inglesas y alemanas, además de las relecturas de

la tradición griega y española no como artificio para generar un espacio exótico, a la manera del modernismo, sino como una forma crítica de recuperar la tradición perdida durante la instauración de la estética positivista.³⁸ En consecuencia, en contraste con la narrativa decadentista que buscaba el efecto de “*épater les bourgeois*” —búsqueda en el marco de los códigos realistas de representación que derivan del decadentismo—, el Ateneo pone en cuestionamiento la esfera política desde otro tipo de estructuras literarias.

Principalmente, el proyecto de exploración sobre las posibilidades de la prosa, específicamente centrándose en el ensayo como género de indagación crítica y, dentro de lo ficcional, la reflexión sobre lo cómico y la ambigüedad genérica. Otro gesto importante que caracterizó al modo de leer, y que tiene una correspondencia con el esteticismo, es la lectura de filosofía como punto crítico de la comprensión literaria. Las fronteras entre una y otra disciplina no se diluyen en el modo de leer ateneísta, pero sí se comunican constantemente para discutir las ideas sobre lo real.³⁹ Si bien los presupuestos de base impactaron en las indagaciones filosóficas y sociales que emprendieron los ateneístas, es posible rastrear estas preguntas tematizadas en las obras ficcionales.

El lugar desde donde leen los ateneístas, segunda pregunta, también revela una distancia con los modos de leer activos y se puede definir por la distancia crítica que mantuvieron con las fuentes. Un caso de particular interés se encuentra en las lecturas de la tradición griega: el modernismo se interesó en la mitología como un código común que relacionaba la cultura francesa y la hispánica (Rama 1985, pp. 79-81); en consecuencia, los

³⁸ Al respecto, Diana Hernández Suárez menciona que la idea de “modernidad” en el ámbito hispanoamericano estaba en franca oposición cultural en relación con las tradiciones anteriores a la configuración de una idea de “civilización”, concepto que aglutinaba la operación del nivel económico, político y técnico de las potencias europeas. Las ideas en torno a la “civilización”: “hizo pensar a los liberales españoles e hispanoamericanos que sus valores castizos, vernáculos, barrocos, eran opuestos y contrarios a la modernidad” (2021, pp. 42-43).

³⁹ Quizá el síntoma más importante de lo anterior sea la lectura dramatizada de *El banquete* de Platón en el taller del arquitecto Jesús T. Acevedo (Reyes 1960 [1939], p. 208).

personajes y el imaginario dieron lugar a una serie de alusiones más directas y, al mismo tiempo, más tópicas.

En cambio, los miembros del Ateneo se preocuparon por religar el pensamiento contemporáneo propio con el griego y recuperar la tradición, no para instrumentalizarla, sino para refundirla. El nuevo lugar de la crítica, apuntalado por las ideas esteticistas de Oscar Wilde, generó una visión más compleja de los textos ensayísticos y narrativos; en consecuencia, también problematizó las formas de intertextualidad presentadas tanto en el ensayo como en la narración; por ejemplo, la intertextualidad derivó de un proceso de mera alusión erudita—como en los *Cuentos románticos* (1896) de Justo Sierra— hacia la intertextualidad, sustrato de la parodia y la metaficción. Quizá el trabajo literario más importante dentro de este espacio de lectura fue *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri, pero también es posible mencionar intereses semejantes emprendidos por Mariano Silva y Aceves en *Arquilla de marfil* (1916), además de las obras de Reyes, *Retratos reales e imaginarios* (1920) y *El plano oblicuo* (1920).

El modo de leer que “marcó” al Ateneo, aquí esbozado brevemente, repercutió en las prácticas estéticas de las primeras décadas del siglo XX, no sólo en su carácter “supra literario”. Dentro del legado cultural, resume Curiel, se pueden citar “la pintura anti-académica; la crítica de la bohemia maldita; el profesionalismo del quehacer intelectual; una literatura estilísticamente revolucionaria; un nacionalismo crítico; una honda mirada latinoamericana” (Curiel 1999, p. 44). La reconfiguración en las técnicas literarias fue también relevante. En un principio, la prosa ocupa el lugar de la poesía para organizar las operaciones sobre la tradición literaria; además, con los intereses críticos y filosóficos se implementaron una serie de renovaciones. Para Curiel se reflejan en una “literatura de ideas,

hibridismo, prosa poética, crónica creativa, énfasis en la crítica, animada erudición, contrapunto ficción-testimonio; principalmente” (Curiel 2016, p. XI).

Líneas atrás mencioné que *Cuestiones estéticas* se postula como una suma de los aparatos más importantes para entender el modo de leer ateneísta. Desde otros presupuestos teóricos, Sergio Ugalde propone una lectura que ayuda a responder las dos preguntas que se establecieron anteriormente: ¿qué se lee?, ¿desde dónde se lee? En principio, el investigador suma la filología a las disciplinas que articulan el material leído por los ateneístas. La relectura de la tradición desde la filología alteró fundamentalmente los materiales y las ideas ateneístas en una de sus “marcas”: el mundo helénico. En consecuencia, a la “Grecia de la tradición francesa” —idílica, simétrica, homogénea, “milagro de la humanidad”— (Ugalde 2016, p. 162), se opone una nueva óptica del helenismo, una “modernidad dionisiaca” (Hernández Suárez 2022, p. 84), fundamentalmente pesimista, desmesurada, fragmentaria y formulada desde la escuela de Oxford y la filología alemana (Ugalde, 2016, p. 163).

Otra característica que señala Ugalde es la práctica de la crítica literaria con rasgos filológicos en contraste con la tradición modernista, la cual privilegiaba la apropiación de la literatura como reconfiguración literaria.⁴⁰ Ugalde pone de relieve que las lecturas de Stéphane Mallarmé producidas en el marco del modernismo apelaban a la sensibilidad impresionista: “Todo pasaba a nivel lírico; nada a nivel conceptual” (2016, p. 164). Reyes, en un movimiento contrastante, ejercía la crítica de forma reflexiva, metodológica y racional. Su ensayo “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, “tiene que leerse como una afrenta y una incitación a un público modernista que evitaba reflexionar sobre los

⁴⁰ Ricardo Gullón menciona sobre este aspecto que en los textos modernistas: “El lector sería deslumbrado por la perfección formal e impregnado de presentimientos —más que de sentimientos—. Las ideas no se impondrán por el rigor de la lógica, sino, si acaso, se insinuarán por la seducción de su armonía” (Guillón 1967, p. 380).

límites y las funciones del lenguaje artístico en su relación con el pensamiento” (*ibid.*, p. 165). Así, el marcado contraste con el horizonte modernista influye en el método de dos géneros discursivos: por un lado, el ensayo literario, que no tendrá las mismas líneas que las reflexiones modernistas puestas en movimiento en otro espacio fundamental, la crónica; por el otro, las posibilidades de la prosa, una esfera distinta para configurar las preocupaciones ficcionales, frente a las particularidades de la poesía.

El modo de leer que distingue las operaciones críticas del Ateneo de las aproximaciones impresionistas del modernismo es señalado por Vasconcelos al examinar la orientación “cultista” de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Cravioto y el propio Reyes. El autor del *Ulises criollo* menciona que la lectura de sus contemporáneos era “mal comprendida, pero útil en un medio acostumbrado a otorgar palmas de genio al azar de la improvisación y fama perdurable, sin más prueba que alguna poesía bonita, un buen artículo, una ingeniosa ocurrencia” (1935, p. 267). Se advierte que, frente a la teoría modernista del genio literario, cuyo fundamento principal es la naturaleza irrepetible del artista, la lectura del Ateneo opone la metodología y la rigurosidad, una visión más histórica de la literatura que inmanente.

Si el material que leían los ateneístas es filtrado por la filología y la filosofía, el lugar desde el cual se establecen las prácticas de lectura, ¿desde dónde se lee?, anuncia un nivel de operación también distinto del modernismo. Los aspectos que se ponen de relieve son dos. En primer lugar, los ateneístas fundan un espacio de trabajo cuyo método es principalmente autodidacta debido a los vacíos dentro de la propia formación humanística brindada por la Escuela Nacional Preparatoria y la Escuela Nacional de Jurisprudencia. No se trata solamente de la ocupación del espacio público, como la dirección de las revistas *Savia Moderna* y *Revista Moderna de México* o las escuelas ya mencionadas; también la noche, territorio simbólico modernista, se ocupó con lecturas en las diferentes casas de Pedro Henríquez

Ureña, Caso, Vasconcelos y del propio Reyes en sesiones que, según Garciadiego, “son ya legendarias en la historia cultural del país” (2022, p. 68). Al respecto del espacio autodidacta, Ugalde menciona que: “De esta manera, la apuesta de Reyes y de los jóvenes del Ateneo era muy peculiar: no sabían griego, porque no tenían un espacio institucional para su aprendizaje, pero se acercaban a los rudimentos crítico-históricos del campo disciplinar de los estudios filológicos” (2016, p. 164). Lo anterior confirma una preocupación que se zanja con la creación del espacio autodidacta desde el cual leen los ateneístas.

El otro lugar desde el cual leen los Ateneístas se encuentra en las posibilidades de los espacios públicos. Ya no se trata de buscar la “torre de marfil” diseñada por los modernistas ni privilegiar a la Academia Mexicana de la Lengua dominada por el “neoclasicismo retórico” (Ugalde 2016, p. 166) Al contrario, el lugar de las lecturas ateneístas comprende diversos escenarios en donde tuvieron lugar las conferencias dadas entre 1907 y 1911; las clases que comenzaron en la recién creada Escuela de Altos Estudios y se extiende hasta la configuración de la Secretaría de Educación Pública por Vasconcelos. Al respecto, uno de los actos más representativos tiene lugar en la manifestación contra la segunda *Revista Azul* de Manuel Caballero en 1907, ya que anuncia el espacio desde el cual leen los ateneístas: frente al lema de Caballero, “¡Guerra al decadentismo! Restauremos el arte limpio, sano y fuerte”, los ateneístas enuncian uno contundente: “Arte libre”, con Henríquez Ureña como abanderado (García Morales 1992, pp. 52-54). Una síntesis de la pugna por el espacio cultural, es mencionada por Marco Antonio Vuelvas: “Se señala con frecuencia la batalla que los ateneístas sostuvieron contra el positivismo como su gran legado intelectual. Sin embargo, la distinción que comenzaron a hacer de la literatura de corte decadentista y la manera en que como hombres de letras debían involucrarse en la vida pública, en términos de cómo

concebían su función como élite, es decir, una distinción moral respecto a los decadentistas y los positivistas, es otro aspecto que debe considerarse” (2016, p. 283).

En relación con lo anteriormente expuesto, podemos advertir que la ateneidad, marca que caracteriza los ejercicios culturales en torno al Ateneo, puede articularse con el concepto de modo de leer. Asimismo, como he intentado demostrar con base en la lectura que hace Ugalde de *Cuestiones estéticas*, es posible extrapolar los modos de leer ateneístas al modo particular que Reyes emprende en su primer libro publicado.

CUESTIONES ESTÉTICAS, UN PUNTO DE PARTIDA

Al seguir la metodología anterior —recuperar los componentes de la estructura del modo de leer—, cobra relevancia un ensayo, también contenido en *Cuestiones estéticas*, por la reflexión sobre la narrativa, el realismo y las relaciones que tienden hacia el modo de leer esteticista. Se trata de “La *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, novela perfecta”. El inicio marca ya el tema de la crítica: “Lo impersonal, decía Nietzsche [*sic*], no tiene ningún valor sobre la tierra. La *teoría de lo impersonal* ha fracasado. En moral y en arte” (1911, p. 69). A continuación, en la primera parte del artículo, Reyes criticará la pretendida objetividad del narrador dentro de las novelas realistas y naturalistas (menciona a Flaubert y Balzac) y, en su lugar, propondrá entender la novela, y la narrativa por extensión, como un monólogo en donde el novelista no puede separarse de su narración, pues es el “único personaje escénico que habla y relata”, de ahí el “personalismo” como condición necesaria en la novela (*ibid.* p. 72). El “personalismo” implica también una postura que cuestiona los códigos de representación realista. Mientras que los códigos de lectura realistas exigen el desarrollo de lo lógicamente causal, la descripción del “hombre abstracto” creado por la Economía política (*ibid.*, p. 72-73), los códigos del personalismo privilegian una visión subjetiva, sin importar

la naturaleza temática o las relaciones de verosimilitud. De este modo, el personalismo busca: “expresar, valientemente, el mundo, como se le mira, sin preocuparse de que la obra resulte irreal para los muchos” (*id.*). Se sigue que la importancia que tiene la visión personal de la narración frente a otros principios ancilares de la literatura, como lo moral o lo pedagógico.

La relación entre vida y novela, entre “mundo actual” y “mundo ficcional”, surge de la experiencia subjetiva del novelista frente al mundo, no tanto de la búsqueda de la representación de éste. Lo anterior recuerda las discusiones entre Cyril y Vivian en *La decadencia de la mentira* de Oscar Wilde: “La justificación de un personaje de novela no es que otras personas sean como son, sino que el autor sea como es” (Wilde 2014 [1891], p. 19). Asimismo, también para Wilde es necesaria una superación del estado actual del arte; la superación incluye tanto al naturalismo y al realismo como a las prosas subjetivas más experimentales, como Henry James (*id.*).

Reyes opera de otra forma con la tradición: más que una ruptura con las estéticas narrativas, el autor se remonta a la herencia española para indagar en las posibles continuidades con lo contemporáneo. En la segunda parte de su ensayo, se lleva a cabo un análisis de Diego de San Pedro, sostenido extensamente en las lecturas de Marcelino Menéndez y Pelayo. Al igual que con el ensayo sobre Mallarmé, el autor inserta de forma polémica a *Cárcel de amor* dentro de una tradición: se trata de una novela perfecta porque “él [el autor] cuenta que ha visto lo que narra: él cuenta que lo ha provocado” (*ibid.*, p. 84). Al respecto, vale la pena citar en extenso la siguiente reflexión que se encuentra en la primera parte del ensayo:

porque ya habréis sentido que *realismo* e *impersonalismo*, en la novela, ya que no idénticos, se identifican en el suponer una realidad exterior abstracta, independiente de los espectadores del mundo, independiente de las personas y de los criterios, independiente, en fin, del *cristal*

con que se la mira. Realidad que podrá existir, pero que no es, ni con mucho, la que sirve al arte, por el motivo esencial de que es incognoscible, según Kant lo enseñó para siempre y definitivamente (*ibid.* p. 74, énfasis en el original).

¿Cuál es, para Reyes, aquella realidad que “sirve al arte”? No es, por supuesto, la realidad cotidiana que el realismo trata de representar con sus convenciones y técnicas. Más bien, Reyes parece referirse a una realidad que da cuenta de otro valor de verdad, una “verdad estética” representada en la ficción y, particularmente en el arte. El novelista, establece Reyes: “Es como un dios menor en el mundo de su novela: no hace destinos, no hace seres, pero accidentalmente los conduce. Y *la ficción en que aparece sumergida la obra toda constituye la verdad estética*” (*ibid.*, p. 85, énfasis añadido). El narrador, un creador de mundos ficcionales, posee entonces una verdad estética que se identifica con la autorreferencialidad de la obra; por tanto, su valor es estructural y sus presupuestos temáticos no están sujetos a los códigos de representación realistas.

Apunto que Reyes en su ensayo sobre *Cárcel de amor* se suma a una tradición de lectura, el “mundo de los libros”, una teoría de la autorreferencialidad que opera frente a las tradiciones referenciales, según lo establecido anteriormente por Compagnon: el mundo de referencia se deriva al de la literatura. Lo anterior es una marca significativa, a mi parecer, de un modo de leer esteticista. De ahí que sea posible sugerir una premisa: si en *Cuestiones estéticas* el “mundo de los libros” es el lugar desde el cual se establece una idea distinta de la crítica literaria, dentro de *El plano oblicuo* provocará una transformación en las relaciones ficcionales y, en consecuencia, el núcleo de las narraciones desplazará sus rasgos distintivos: de la búsqueda de la representación hacia la búsqueda de la “verdad estética”.

Para avanzar sobre el punto anterior, es necesario construir la arquitectura del modo de leer esteticista, su marca particular en el contexto ateneísta y la forma en que puede estar representado en *El plano oblicuo*.

ATENEO ESTETICISTA: CONTACTOS ENTRE MODOS DE LEER

Como mencioné al inicio de este capítulo, el trabajo de Elena Madrigal, *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo* (2011), es la principal referencia que se pregunta por las intersecciones entre el Ateneo y el esteticismo. La investigación se concentra en la obra de Julio Torri; no obstante, Madrigal propone un recorrido histórico para entender cómo esta particular visión sobre el arte y la literatura impactó en la generación ateneísta a través del filtro modernista.

En principio, para caracterizar a este modo de leer, la investigadora ofrece una definición operativa del término: “La corriente conlleva las ideas de que toda expresión artística es ajena a sus posibles contenidos de verdad y a toda consideración social, ética o utilitaria, así como el postulado de que todas las artes se corresponden o se vinculan por analogía” (2011, p. 53). Conviene señalar que los elementos del esteticismo se establecen en el siglo XVII, al tomar como sustrato las ideas ilustradas sobre la emancipación del Estado frente a la Iglesia (Bell-Villada 1996, p. 14). Para Bell-Villada, este modo de leer —el cual implica una autonomía del arte y la literatura que tiene ecos incluso en el surgimiento de la teoría literaria norteamericana, el *New Criticism*— no sólo se interesa por la figura de Oscar Wilde, heredero intelectual de Walter Pater y John Ruskin. El esteticismo forma parte de un

movimiento más amplio, el de una “modernidad estética” que se suscita con las reflexiones sobre el arte de Baudelaire.⁴¹

Al respecto, Domingo Ródenas de Moya propone que existen, por lo menos, tres modernidades diferenciadas: la histórica, la filosófica y la estética. La primera se vincula directamente con el Renacimiento, mientras que las otras dos son producto de la Ilustración (2007, p. 57). Para Ródenas, entre la modernidad histórica y la modernidad estética hay una ruptura irreconciliable, ya que operan según métodos diferentes: la primera basa su efectividad en una razón práctica, científica y utilitaria; la última, en una experiencia de la razón preocupada por lo sensible. Lo anterior es importante porque dentro de este marco surgen las ideas del modo de leer esteticista, una forma de entender la autonomía del arte frente al mundo. Así, propone Ródenas:

El Romanticismo, el simbolismo, el surrealismo aspiraron a conquistar unos absolutos que rebasaban la jurisdicción de lo razonable y de lo racional, con lo que tendieron a acentuar el segundo elemento de esta bipolaridad frente al primero. La obra de arte posibilita de este modo una suspensión de las leyes que gobernaban la realidad, bien fuera por despreciarlas u omitirlas (la vaga religiosidad y plurales misticismos, las evasiones en culturas remotas o exóticas e incluso el subjetivismo exacerbado), bien fuera por ponerlas en entredicho desde un discurso crítico (*ibid.*, p. 58).

El crítico menciona que fenómenos relacionados con la representación de lo irracional tendrán su máxima expresión durante el movimiento vanguardista de entreguerras; no obstante, las sospechas sobre el imperio de lo racional surgen desde: “*l’art pour l’art*

⁴¹ Sin duda, el problema sobre la modernidad y lo moderno se remonta a la tradición griega (Curtius 1955, pp. 354-360). En cuanto a la cultura hispánica, Fernando Rodríguez de la Flor establece que una modernidad literaria comienza en el Barroco español, principalmente con el “escepticismo radical” practicado en la poesía (2002, pp. 15-23).

preconizado por Théophile Gautier en la década de 1830” (*ibid.*, p. 60). Asimismo, Ródenas explica que el concepto de modernidad originado por el pensamiento de Baudelaire, lo que en la historia de las ideas se instauró como modernidad estética, se opone al “sumiso mimetismo de lo natural”; es decir, a las estéticas realistas: “Lo bello no se halla en la realidad aguardando a ser aprehendido, sino que es descubierto por el artista, que lo pone a resguardo en su imaginación, protegiéndolo del deterioro del tiempo” (*ibid.* p. 62).

Un elemento muy sugerente sobre el concepto de modernidad estética se encuentra en la relación dialéctica con la modernidad filosófica pues, para Ródenas, el pensamiento estético moderno “surge como una fenomenología reactiva de las aporías de la modernización” (*ibid.*, p. 64). El fundamento se encuentra en la modernidad filosófica: como una de las consecuencias del pensamiento filosófico, las reflexiones sobre el arte y la literatura se inclinan hacia un cuestionamiento de los modos de representación cuya accesibilidad responde al paradigma de realidad del mundo actual. Las dudas sobre la representación que derivan de los presupuestos filosóficos implican una distancia crítica dentro de las formas narrativas: “El arte realista, desde la perspectiva de su técnica, tenía poco de réplica a la reificación del mundo de la vida que habían producido la industrialización y mercantilización de los vínculos sociales: el mundo ficcional era coherente, significativo y completo, cerrado e interpretable axiológicamente.” (*ibid.*, p. 64). Al contrario, los mundos ficcionales dentro de la modernidad literaria indagan en las periferias de dichas relaciones y oponen a los valores citados otras técnicas —fragmentación, digresión, absurdo, cancelación de sentido— y otros temas: las experiencias sobrenaturales, los paraísos artificiales, los anacronismos ficcionales.

Al respecto de los aparatos de representación, Ródenas establece dos procedimientos significativos dentro de la modernidad estética: “convivieron dos pulsiones adversarias: la de

ocultar lo evidente a la manera del reivindicado Góngora o de James Joyce (el barroco formalista) y la de evidenciar (o revelar o sugerir) lo oculto, que es la del hermetismo simbolista (el barroco idealista)” (*ibid.*, p. 57). Ambos procedimientos tienen lugar en las ficciones de *El plano oblicuo*. Por ejemplo, en el relato “En las repúblicas del Soconusco”, el narrador empleará la digresión y la focalización múltiple para “ocultar lo evidente”: un asesinato, el cual permanece en segundo lugar dentro del plano narrativo. Lo oculto que se revela, que en otra terminología remite al *unheimlich*, es el núcleo narrativo de “La cena”. La naturaleza fantástica del cuento recae en el proceso de reconocimiento padecido por el narrador protagonista.

En suma, las propuestas de Ródenas de Moya vinculan, por un lado, la modernidad literaria con el problema de representación de la realidad en la narrativa, y, por otro lado, la incompatibilidad de la modernidad histórica con la modernidad estética, resultado esta última de las “aporías” de la primera. Lo relevante de las propuestas del investigador español es la forma de entender el esteticismo, la cual se desprende de las conclusiones anteriores. El esteticismo, como modo de leer, agrupa las preocupaciones citadas como parte de su estructura; es decir, el problema de representación y el problema de incompatibilidad. No sólo la narrativa se distanció de la representación de lo real; en general, del modo de leer esteticista surge una sospecha sobre las capacidades de representación del lenguaje. Asimismo, la incompatibilidad entre modernidad histórica y modernidad estética sugirió una tercera vía para el pensamiento esteticista, un mundo autorreferencial y autónomo regido exclusivamente por las normas estéticas: “Literature is one thing (such as combination of words, images, text; a system of signs, a self/contained artifact, a pure fiction), and the real world another” (Bell-Villada 1996, p. 3).

Las jerarquías propuestas en el “Prefacio” a *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde toman relevancia. Así, por ejemplo, se encuentra en primera instancia la sentencia: “El artista es el creador de cosas hermosas”, única función del artista dentro del pensamiento esteticista.⁴² Más adelante se establecen los criterios fundamentales que separan la función estética y la función moral: “No existen libros morales ni inmorales, sino solo los libros bien o mal escritos. Eso es todo” (Wilde 2016 [1891], p. 47). Después, se llega al problema de la representación y el realismo: “La manifiesta aversión del siglo XIX por el realismo no es más que la rabia de Calibán al verse reflejado en un espejo. La manifiesta aversión del siglo XIX por el romanticismo no es más que la rabia de Calibán al no verse reflejado en un espejo” (*id.*). Es decir, mientras que el realismo provocaba aversión por su fiel representación de las consecuencias de la civilización sobre la barbarie, representadas por Calibán, la antipatía hacia el romanticismo surge de la evasión hacia esa realidad, la “no representación” de esas circunstancias.

En el fondo, Wilde sugiere una nueva ruta, una literatura distinta que pueda trascender la propia representación de Calibán, entendido el personaje como la marca de la tradición. La idea de superación de una tradición también se encuentra en el Ateneo. Por ejemplo, en “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, conferencia dictada en Lima, José Vasconcelos rememora la marca distintiva entre el modo de leer ateneísta y otros, pasados y contemporáneos:

⁴² Es llamativo que José Emilio Pacheco en su “Diálogo de los muertos: Alfonso Reyes y José Vasconcelos” destaque este punto como elemento particular de Alfonso Reyes: “*Vasconcelos*: Tú no te arriesgaste, Alfonso. Por eso cometiste menos errores. // *Reyes*: Me arriesgué a ser nada más escritor, a darle a mi país lo único y lo mejor que podía darle. // *Vasconcelos*: Sí, una obra encantadora e inconclusa. Proyectos, esquemas, puntos de partida, resúmenes, glosas. Muy bien escrita, claro. El estilismo. Siempre odié el estilismo, consuelo de los estériles y los cobardes” (2010 [1979], p. 576).

[La generación es nueva porque] está inspirada en estética distinta de las de sus antecesores inmediatos, en credo ideal que la crítica a su tiempo calificará con acierto, pero que no es ni romántico ni modernista ni mucho menos positivista o realista, sino una manera de *misticismo fundado en la belleza*; una tendencia a buscar claridades inefables y significaciones eternas.

No es fe platónica en la inmortalidad de las ideas, sino algo muy distinto, noción de la afinidad y el ritmo de una eterna y divina substancia (Vasconcelos 2000 [1916], p. 126, énfasis añadido).

En correspondencia con la idea anterior, también es posible recuperar un gesto específico de las lecturas esteticistas en las conferencias del Ateneo. Por ejemplo, la conferencia sobre Gabriele D’Annunzio que pronunció Genaro Fernández MacGregor. El autor subraya una tradición que se pregunta por las relaciones entre el arte y el mundo. D’Annunzio, sigue Fernández MacGregor: “Como su maestro [Nietzsche], no concibe al mundo sino como obra de arte, y esto lo hace mirar la realidad desde un punto de vista enteramente ficticio...” (2000 [1908], p. 295). Más adelante, se encarga de describir los dos mundos que configuran la realidad del artista; a saber, el de la representación y el de la imaginación: “En la imaginación de un artista reside su originalidad, porque de ella sale la visión del mundo que presenta a nuestra delectación. Para todo hombre, el mundo del reconocimiento debe ser él mismo, puesto que hay una sola realidad; pero opuesto a éste existe el mundo de la imaginación, que es individualmente distinto del de cada uno de los demás, y este mundo interno regula la obra de todo creador” (*ibid.*, p. 298). El mundo de la imaginación y de la fantasía será el espacio textual en el cual Torri desarrolló sus ideas (Zaitzeff 2011, p. 35). Asimismo, encontrará un parangón en *El plano oblicuo*, con sus propias particularidades. Lo fundamental, me parece, es poner de relieve la idea de un “esteticismo separatista” (Bell-Villada 1996, p. 89) que al dividir las esferas del arte y la vida da lugar a un tercer mundo creado por el artista, precisamente el mundo de la imaginación o el “mundo de los libros”.

MacGregor también enuncia las polémicas de recepción sobre la obra de D'Annunzio que hacen eco de los problemas sobre la literatura nacional:

[Los críticos de D'Annunzio] Agregan que la literatura y el arte lo han envenenado, obligándolo a sentir a través de su belleza inmóvil, y a convertir constantemente la vida real en vida ficticia. No hay juicio más injustificado que éste, D'Annunzio es un gran adorador de la naturaleza, a la cual comprende como nadie; pero ha visto que, frente a la belleza del mundo, existe la belleza que el hombre ha creado, que ha salido de su cerebro completa y diversa de la primera, y en vez de encerrarse para hacer comparaciones, dentro de los límites de la belleza natural, los traspasa, y compara una belleza con otra, produciendo efectos grandiosos (*ibid.*, p. 301).

Como es posible advertir, la crítica de MacGregor se aproxima al pensamiento de Wilde en *La decadencia de la mentira*: la percepción de la naturaleza está filtrada por el arte (Wilde 2014 [1891], p. 7). No obstante, el ateneísta suma la idea de comparación entre dos esferas de igual jerarquía, “belleza del mundo” y “belleza que el hombre ha creado”, y no una subordinada a la otra.

Deliberadamente, he tomado como fuente la conferencia de MacGregor porque se trata de un representante distinto del núcleo más importante dentro de la constelación ateneísta. Lo anterior ayuda a destacar que el modo de leer coincide con Torri, Reyes y Silva y Aceves. En ese tenor, Lara Covarrubias percibe en el ateneísmo un esteticismo más que artístico. Al respecto, la investigadora señala: “Si la belleza modernista significaba un sensualismo producido por la acumulación del capital —esto es, el embellecimiento de lo ya dado por el proceso de modernización del capitalismo—, para el Ateneo, la belleza escapa al valor de uso establecido utilitariamente: el arte como desinterés, según el planteamiento de Antonio Caso, implica una conexión con el núcleo ontológico de las cosas” (2012, p. 48). Es

decir, en los términos de Ródenas de Moya, se tematiza la incompatibilidad entre modernidad histórica y modernidad literaria. Lo anterior conduce, en términos narrativos, hacia un cuestionamiento no sólo de la función del arte, sino de los propios límites de representación ficcional.

De acuerdo con lo anterior, podemos entender cómo surgen las estéticas narrativas no realistas dentro del ámbito esteticista y extrapolar las inquietudes sobre la representación al modo de leer ateneísta. Además, propongo dos elementos sustanciales que caracterizan al modo de leer esteticista y que lo vinculan con el Ateneo: las operaciones críticas sobre la tradición literaria y el texto como un punto de partida hacia lo cómico, una categoría que incluye al humor, pero también se manifiesta en la escritura lúdica.

Sobre el primer punto, Elena Madrigal establece que el horizonte fundamental para entender el devenir ateneísta es el modernismo (2011, p. 59). Sin embargo, la propia aproximación a la tradición, “el rigor del Ateneo”, configuró de distinta manera el modo de leer, como advierte Ugalde sobre *Cuestiones estéticas* en el artículo comentado anteriormente. Como resultado de estas operaciones, sintetiza Madrigal, se crea una tendencia: “la tendencia a la reformulación de la herencia modernista mediante el distanciamiento irónico, la condensación, la transgresión de las concepciones genéricas tradicionales y la presencia de un “ideologema aristocratizante” en tensión con el «feísmo» literario” (*ibid.*, p. 69).

Además de las formas de apropiación de la tradición, me interesa sugerir otra más que pone en contacto el modo de leer esteticista y ateneísta, el concepto de “misreading”. Advierto que dicho concepto no es literal, no se trata de una mala interpretación del texto. Al contrario, es una operación intencional que indaga en los márgenes de los textos para proponer nuevas lecturas. Retomo la perspectiva de Harold Bloom sobre el término cuando estudia la necesidad de esta práctica en la crítica literaria:

Reading is therefore misprision —or misreading— just as writing is falsification, in Oscar Wilde's sense of 'lying' (*The Decay of Lying*). A *strong* reading can be defined as one that itself produces other readings —as Paul de Man says, to be productive it must insist upon its own exclusiveness and completeness, and it must not deny its partialness and its necessary falsification. 'Error about life is necessary for life'; error about a poem is necessary if there is to be yet another poem (2001, p. 70).

Dentro de la propia historia del esteticismo, el ejercicio es relevante. Por ejemplo, la introducción de las ideas kantianas sobre el arte a la cultura francesa está mediada por los escritos de Mme. De Stäel, quien se aproxima a la discusión, en primera instancia, "sólo de oídas" (Bell-Villada, p. 37). Otro caso, apunta Bell-Villada, es el de Victor Cousin y las clases de "filosofía ecléctica" que derivan de los presupuestos filosóficos de Schlegel, Schiller, Goethe y Hegel con los que tuvo contacto durante su breve estadía en Alemania (*ibid.*, p. 38).

Para el Ateneo, el gesto más simbólico de la operación de lectura fue la dramatización del *Banquete* de Platón, momento estelar dentro de las dinámicas de lectura propias de la generación; con el gesto, los Ateneístas tomaron una obra fundamental de la filosofía y la reformularon como un drama para apropiarse de su contenido estético, puesto al mismo nivel que el contenido filosófico. Vasconcelos toma el ejercicio de lectura como punto diferenciador entre la generación pasada, el modernismo, y la suya: "Consistió esa tarea en reunirnos para leer y comentar. Pero el secreto de las reuniones aquellas, fue que tuvimos tino para elegir las lecturas. Se puede caracterizar lo que nos separó, en el Ateneo, del pasado literario inmediato, simplemente en esto; privaba con anterioridad a nosotros el hábito de las citas incompletas y vagas derivadas de lecturas de segunda mano. Restauramos nosotros, por reacción instintiva, la práctica de acudir a las fuentes" (2000 [1946], p. 497).

Otro ejemplo, éste relatado con cierto recelo, lo encontramos en el *Ulises criollo*. En el examen crítico que hace Vasconcelos, el autor describe las operaciones de lectura que llevaban los otros ateneístas: “Mis compañeros eran goethianos y se complacían descubriendo reflejos olímpicos en el gusto que guardaba Caso en su estudio. [...] No nacía aún o no nos llegaba esta nueva religión del saber por el saber, más necia que la misma religión de la ciencia que en aquel instante superábamos. [...] Mis colegas leían, citaban, cotejaban por el solo amor del saber; yo egoístamente atisbaba en cada conocimiento, en cada información, el material útil para organizar un concepto del ser en su totalidad” (Vasconcelos 1935, p. 312-313). Para Vasconcelos, la lectura tenía una finalidad más amplia que sólo el hecho estético, una dirección filosófica. En contraste, para el resto de los miembros, según el escritor de *La sonata mágica*, lo verdaderamente importante era sólo “el saber por el saber”, quizá la versión del esteticismo que practicaban los ateneístas.

Más importante es la “marca” que escapa ya de la historia de las ideas y se convierte en un procedimiento literario. Por ejemplo, Alfonso Reyes concibe su idea de novela perfecta en la ficción sentimental *Cárcel de amor*. Ahí encontramos la siguiente cita que es un ejemplo de este tipo de lectura: “El coro de amigos sería como el mundo de lectores, el público que lee o que escucha; y aquel de los personajes que interrumpe el diálogo para contar, en largo monólogo, un acontecimiento, sería como el novelista. En este sentido, los diálogos platónicos suelen ser novelas, y la excelente aptitud que Platón hubiera tenido para escribirlas, ya la ha señalado Walter Pater” (Reyes 1911, p. 75).

Es probable que el mecanismo que yuxtapone tradiciones de lectura diera lugar a la concepción del “cuento-ensayo” que, para Luis Leal, preconiza la ficción narrativa en Reyes (Leal 1956, p. 103). Sobre dicho aspecto, Víctor Barrera Enderle pone de relieve las condiciones de recepción que provocaron los *Retratos reales e imaginarios* (1920): “A

diferencia de lo que pasaría con los primeros ejercicios ensayísticos de Borges, a Reyes se le tomó muy en serio, demasiado. Los ensayos se leyeron como biografías convencionales. O, en caso contrario, no se captó la carga imaginativa e irónica que los alimentaba” (2018, p.151).⁴³ El punto de contacto entre lo serio y lo irónico son síntoma de los procedimientos dentro de *El plano oblicuo*. Incluso, en “La cena”, que podría pensarse como un cuento sin códigos de lo cómico, hay rasgos “esperpénticos” en la descripción de Doña Magdalena y Amalia.

Al respecto, dentro de la constelación ateneísta un participante es reconocido por el tratamiento de los códigos cómicos en sus textos: Julio Torri. El escritor de *Ensayos y poemas* se opone al *ethos* serio y grave que se imprimió a los ateneístas —quizá construido desde las figuras de Antonio Caso y, en especial, de Pedro Henríquez Ureña.⁴⁴ Sin embargo, como sugiere Garcíadiego, las sesiones de lectura en las madrugadas involucran también diversión y entretenimiento, en el caso de Reyes (2022, pp. 68-69). Así también lo dejan ver los intercambios epistolares entre los dos amigos.

El tratamiento de lo cómico puede ser un punto de contacto con el modo de leer esteticista porque en la práctica, la noción de la materia cambia radicalmente. El material cómico se ejercitaba con profusión en el naturalismo y el realismo en clave irónica o satírica; es decir, con miras a un escarnio público más ligado a la noción carnavalesca de Bajtín que a la estructura del chiste de Freud. Pero ¿qué sucede con el modo de leer esteticista? Si el punto de referencia cambia, también es posible que cambien las formas de lo cómico. Así,

⁴³ Habría que matizar las operaciones de recepción en el caso de Borges, pues son conocidos los problemas que ha generado para la crítica el análisis de referencias eruditas y ficcionales dentro de sus obras. No obstante, lo cierto es que ambos autores problematizan las relaciones entre ficción y mundo actual; si bien, el autor argentino hace de esta tematización uno de sus rasgos distintivos.

⁴⁴ Curiel Defossé mantiene una perspectiva crítica sobre el carácter tutelar de Henríquez Ureña. El investigador menciona: “De los dos casos de publicitada y sumisa tutela, los de Reyes y Torri, el primero se manumitirá no bien ponga al Atlántico de por medio; y el segundo siempre hizo lo que le dio la saltillense gana (1999, p. 100).

por ejemplo, cuando Henry Bergson, autor frecuentado por los ateneístas, analiza el fenómeno de la risa afirma: “Por mucha franqueza que se le suponga, la risa esconde una segunda intención de entendimiento, e incluso de complicidad, con otras personas que ríen, reales o imaginarias” (2011 [1900], p. 10). La mención de “imaginarias” cobra relevancia dentro del marco de este estudio, pues Reyes emprende un diálogo con la tradición también a través del humor. A la par de que los ateneístas son sus interlocutores reales, los escritores y artistas de sus ensayos en *Cuestiones estéticas* parecen ser sus interlocutores “imaginarios”.

Es posible sugerir que lo lúdico es otra forma que se emparenta directamente con el modo de leer esteticista y lo cómico. Habría que recordar que, dentro de los propios debates de la literatura nacional, la narrativa comienza a ocupar el papel de otros géneros prosísticos y poéticos; en consecuencia, el circuito de difusión generó un espacio propio para la narrativa, principalmente la novela y la novela corta (Campos y Viveros 2022, pp. 12-13). Para el cuento, lo anterior significó un menor espacio de publicación y, en consecuencia, una depuración de las técnicas que privilegiaban la brevedad y la unidad de impresión (*ibid.*, pp. 10-11). Tales estrategias marcaron al cuento modernista, ya sea de corte fantástico o naturalista. En contraste, la narrativa de Reyes y algunos de sus compañeros —por lo menos Torri, Díaz Dufoo Jr., Silva y Aceves (Espejo 2004, p. 236)— se aproximó a lo lúdico para experimentar con los principios narrativos.⁴⁵ Así, por ejemplo, frente a la brevedad del cuento moderno, se impone la fragmentariedad del ateneísmo; a la unidad de impresión, la digresión; a las alusiones, las citas inventivas o inexistentes. En suma, una narrativa híbrida cuyas marcas

⁴⁵ Sigo la definición sobre lo lúdico de Martha Elena Munguía, que consigna que “el arte lúdico surge cuando un acto físico o intelectual está presidido por la articulación de una lógica distinta de la ordinaria para explicar y entender la vida, una lógica que puede parecernos que toca los límites de lo absurdo, en comparación con la que funciona en la ciencia, el derecho o la religión” (2011, p. 149).

distintivas podrían ser el tratamiento de lo cómico con un sentido humorístico y lo lúdico, herencias de las lecturas esteticistas.

3. Torri “precursor” de Reyes

En el transgresor ensayo “Kafka y sus precursores”, Borges reformula la noción de tradición literaria: de una idea cronológica —hay una evolución que cambia en el tiempo—, el término se desplaza a una lógica, en la cual el texto, con sus propios rasgos distintivos, con su propia “estética narrativa”, modifica los modos de leer que la integran; así, la tradición se define distintamente a la forma en que “sucede” la historia literaria: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores” (2010 [1952], p. 81). Además, cabe agregar, esta relación implica una amplia gama de maneras de leer, de intertextualidades, que no sólo comprenden la tradición de un género: “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo” (*id.*). Asimismo, en otro ensayo, “Nathaniel Hawthorne”, el autor argentino establece la forma de entender la palabra de precursor no como una serie de deudas acumuladas sino, de una manera más amplia, como una forma de reconocer las influencias: “La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así, ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare?” (Borges 2010a [1952], p. 52).

Ahora bien, la idea de Torri como “precursor” se encuentra planteada por Olea Franco en su artículo “Un lujo mexicano: Julio Torri”. Al final del artículo, el investigador invita a estudiar al escritor saltillense desde la idea de “precursor” no como término “preborgeano”, sino completamente borgeano, a saber, aquel que “propicia continuidades aparentes y descubre semejanzas ocultas y novedosas” (2002, p. 160). Olea Franco concluye: “Julio Torri

no sólo prefigura sino que realiza una rica vertiente de la literatura mexicana del siglo XX” (p. 160). Una parte de la propuesta de investigación busca explorar los nexos entre Julio Torri y Alfonso Reyes; las formas en que el escritor de *Ensayos y poemas* (1917) despierta motivaciones y confluye en la propuesta narrativa que es *El plano oblicuo*. Así, se presentan las siguientes inquietudes: ¿de qué modo Torri prefigura los textos que Reyes incluye en *El plano oblicuo*?, ¿cómo Torri “afina y desvía” (en palabras de Borges) nuestra lectura de Reyes?

Aun cuando el concepto de precursor podría problematizarse, lo cierto es que los vasos comunicantes entre los miembros más jóvenes del Ateneo ya han sido trazados en distintos momentos. En forma particular, Emmanuel Carballo destaca la importancia de la comparación entre *Ensayos y poemas* y *El plano oblicuo*; para el crítico, uno contiene al otro: “Las prosas de Torri son tan bellas como extrañas. En ocasiones son poemas en prosa; en otras, cuentos, estampas, fábulas, ensayos en su acepción original. Si se tiene en cuenta el tiempo en que fueron escritas, todas ellas son *revolucionarias*, innovadoras. En este aspecto sólo se pueden comparar con las que reúne Alfonso Reyes en *El plano oblicuo*” (Carballo 2005, p. 192). En las siguientes líneas se pone énfasis en la forma en que *Ensayos y poemas* podría motivar analogías para entender que *El plano oblicuo* también tiene un carácter “revolucionario” e “innovador”.

Igualmente, José Emilio Pacheco en distintos momentos ha establecido las relaciones entre Reyes y Torri, ambos fundidos en el concepto de “precursor”, ya sea de la literatura fantástica o de la literatura de imaginación (2015, 2015a). En sintonía con lo expuesto, al trazar la relación entre *Ensayos y poemas* y *El plano oblicuo*, es relevante el vocabulario crítico que emplea Pacheco en su ensayo “Julio Torri o la humildad premiada”. Por ejemplo, al hablar sobre la distancia entre el volumen de publicaciones entre uno y otro autor, el ensayista afirma:

De los casi doscientos títulos de Reyes pueden extraerse sin duda *Tres libros* o más tan buenos como los de Torri y que no sean los caballitos de batalla *Visión de Anáhuac*, *Ifigenia cruel* ni *El deslinde*. Muy pocos lectores parecen hoy por hoy tan dispuestos a emprender este viaje pero no existen dos escritores tan afines como Reyes y Torri. Si dentro del sólido mausoleo que representan las *Obras completas* hay *Tres libros* desesperados por salir a la intemperie (digamos *El suicida*, *El cazador*, *Calendario*, *Tren de ondas*, *Ancorajes*, *Árbol de pólvora*), el volumen solitario de Torri acaba de extenderse con unas *Obras completas* de Reyes en miniatura: *Diálogo de los libros* (Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 282 pp., que es como el bonsái de aquel ahuehuete (Pacheco 2017, p. 511).

Además de sugerir un viaje, una experiencia literaria en términos alfonsinos, entre un autor y otro, es notable que Pacheco enlace un libro de Torri, *Tres libros*, como muestra representativa de la bibliografía de Reyes. Más adelante en su ensayo, hará el mismo movimiento de forma inversa: “Veintiún años después, como en la fantasía que Torri escribió en 1911, sus libros siguen dialogando en *el plano oblicuo donde las paralelas se han encontrado*: Torri es inexplicable sin Reyes y para entender a Alfonso Reyes es preciso leer a Julio Torri” (*ibid.*, pp. 514-515, énfasis añadido). Al unir “el plano oblicuo” con la trayectoria del primer Torri, Pacheco cierra el círculo de una genealogía. Lo anterior reafirma la importancia que Torri mantuvo en la construcción del proyecto narrativo de Reyes, por lo menos, durante *El plano oblicuo*.

Es en este sentido borgeano de “precursor” que, en el caso particular de Reyes y Torri, se pueden rastrear dos movimientos de lectura: una estética narrativa que el escritor saltillense establece en sus textos y que repercute en el análisis de la prosa de su amigo regiomontano; como segundo movimiento, la repercusión en los diferentes momentos históricos en los que ambos autores se acompañaron para conformar un “modo de leer”

específico. En otras palabras, las cuestiones sobre la literatura que están contenidas en *Ensayos y poemas* —cuestiones sobre el epígrafe, la brevedad, la contradicción—, ¿cómo orientan la lectura analítica de *El plano oblicuo*? Además, ¿qué tipo de genealogía establecen “Los minúsculos-de-la-sombra [como nombra Reyes a su grupo] en contra de los-grandes-en-la-obra [los autores consagrados]” (Torri 1995, p. 34).

“Simpatías y diferencias”

En el artículo citado, Pacheco cuestiona, brevemente, la publicación de la correspondencia entre Reyes y Torri. Párrafos después, modifica la función de lo publicado mediante una acotación: “El remordimiento de mirar por el ojo de la cerradura se mitiga si pensamos que al leer las cartas de Reyes y Torri observamos desde dentro a la generación del Ateneo” (2017, p. 514). Por ahora, las correlaciones precisas entre un autor y otro todavía están en proceso de ser investigadas. No obstante, se pueden establecer algunos criterios de guía en las correspondencias entre ambos autores.

Así, por ejemplo, en la carta del 27 de octubre de 1913 que Torri envía a Reyes menciona: “Te estaré escribiendo siempre, ya que puedo hacerlo en el estilo de linterna mágica en que lo hago, es decir de párrafos sobre cosas diversas y sin ilación entre sí” (Torri 1995, p. 41). En esta breve nota, Torri describe la forma de trabajo, en función del género “linterna mágica”, que en 1916 nombrara como “libro de pedacería, casi de cascajo” (Torri 1995, p. 79). Lo anterior se relaciona particularmente con la estética del fragmento que se desprende no sólo del esteticismo, sino del “modo de leer” del círculo de Jena, sustrato filosófico del movimiento esteticista (Madrigal 2011, p. 163). El fragmento y la heterogeneidad se presentan también en el pensamiento de Reyes por las mismas fechas. Por ejemplo, en una carta enviada desde París el 25 de septiembre Reyes escribe:

(lo plástico es lo perfectamente puro; pues lo puro es lo que no admite juicio moral, lo a-moral) [...] La civilización yanqui nos tiene acostumbrados al excesivo respeto, no diré por la limpieza: por la homogeneidad de la materia. No podemos tolerar las acciones de sustancias adherentes. En París están más, no diré por la suciedad: por la heterogeneidad de la materia: así las piedras de los edificios se enmohecen al polvo y al humo y toman hermosísimos brillos metálicos (sin que a ningún edil le ocurra mandarlas a raspar); así las puertas se ennegrecen por obra de las chimeneas; así en los rincones del ómnibus hay montones de polvo (Torri 1995, pp. 36-37).

Como es posible extraer del fragmento citado, las ideas sobre lo “perfectamente puro” se relacionan con la heterogeneidad. La relación compleja entre lo puro y lo heterogéneo, cara para el esteticismo, implica la noción de fragmento y es uno de los puntos de partida de las estéticas de ambos autores contenida tanto en *El plano oblicuo* como en *Ensayos y poemas*.

Es crucial subrayar que en distintos momentos de la correspondencia entre ambos autores, Reyes establece una secreta complicidad con Torri que parece distinguirlo de los otros miembros del grupo ateneísta y de los demás amigos de la época. Lo anterior recalca las afinidades estéticas y afectivas entre los dos autores. Sirva de ejemplo la carta del 19 de diciembre de 1913:

Permíteme abrir un paréntesis para recordarte que se te ha olvidado (¡imperdonablemente!) leer el *Doctor Lañuela* de Ros de Olano. Lee antes los admirables párrafos que le dedica M. y Pelayo en la antología americana, *Venezuela*. Es el único libro de americano que vale la pena leer. Cuando lo hayas (¡oh, dioses!) leído, comprenderás que Ros de Olano es *nuestro* precursor literario. *Nuestro*: de ti y de mí (Torri 1995, p. 48, énfasis en el original).

En la nota a la entrada sobre Ros de Olano, Serge I. Zaïtzeff menciona: “la ironía, el humorismo, la sorpresa son efectivamente algunas de las virtudes con las cuales tanto Reyes como Torri pudieron identificarse” (Torri 1995, p. 48, nota 33). Si bien hace falta una revisión

entre otras prosas ateneístas, en particular el contraste con Carlos Díaz Dufoo Jr., para distinguir cómo operan las categorías del humor, la ironía y la sorpresa, es posible plantear que el humor forma parte central de los proyectos narrativos de ambos escritores y tiene un impacto central en la formación de una experiencia literaria de la modernidad. El humor, de esta manera, es en uno de los elementos más significativos para la investigación pues, por un lado, se encuentra exhaustivamente en los cuentos de *El plano oblicuo* y, por otro lado, se vincula con el modo en el que Torri se relaciona no sólo con el modo de leer esteticista, sino también con toda la tradición de la literatura moderna.

3. *EL PLANO OBLICUO* EN LA ENCRUCIJADA DEL REALISMO Y LA IRREALIDAD

Tras estudiar el contexto de recepción literaria en el apartado anterior, es posible deducir que *El plano oblicuo* presenta un alto grado de heterogeneidad que desconcertó tanto a los primeros lectores de la publicación como a los modernos interlocutores alfonsinos. Pese a este rasgo y en contrapunto con la tradición de lectura de la etapa madrileña del autor (Garciadiego 2022, p. 157), el libro dista de ser una recopilación miscelánea de textos publicados con anterioridad. Además de las condiciones impuestas por la historia textual del volumen, una de las ideas centrales que recorre la presente investigación propone que las diversas estrategias de escritura convergen en una tensión nuclear: la problematización de la tradición realista.

Sergio Ugalde ha estudiado la forma en que una “encrucijada central” entre filología y creación explica la naturaleza de *El suicida* como “libro amorfo”, pero unitario (2024, p. 247). De manera semejante, en *El plano oblicuo* se presenta una intersección polémica y estratégica de dos tradiciones: la realista y la “irrealista”. Las distintas formas de representación de la realidad, la multiplicidad de modalidades narrativas adoptadas y las técnicas para configurar narradores y personajes interpelan los presupuestos del realismo como dispositivos canónicos para crear ficciones, por lo menos en el sistema literario mexicano de las primeras décadas del siglo XX. La dinámica anterior despliega una propuesta tácita que contiene la otra tradición: Reyes no sólo cuestiona una forma de escribir, sino que también habilita y recupera una tradición distinta, una literatura de la “imaginación” (Carballo 2013, p. 205; Pacheco 2015a, p. 462) que toma forma en diversas “estéticas

narrativas” (Olea Franco 2001); es decir, un grupo de textos literarios muy amplio que se caracterizan por dinamizar los límites planteados por el realismo literario como única forma de producción artística de prestigio. El propósito del siguiente capítulo es subrayar el doble movimiento que articula al libro como un proyecto de escritura.

Asimismo, conviene recordar que, a lo largo de los apartados anteriores, se ha propuesto que las ficciones narrativas de *El plano oblicuo* concentran las principales inquietudes del esteticismo y las interpretaciones ateneístas sobre la naturaleza del arte y los límites de la estética, los cuales se alinean con un “modo de leer” que influye en el libro del regiomontano. Bajo la óptica de este trabajo, dichas perspectivas subrayan las ideas sobre la libertad en la representación, contraponiéndose con la búsqueda de veracidad referencial programática del realismo literario. En sintonía con lo anterior, como trataré de desarrollar en las siguientes líneas, es posible argumentar que Reyes busca establecer una tradición diferente de la que predominaba en la literatura mexicana de principios del siglo XX.

No obstante, es crucial establecer una necesaria diferencia de perspectivas: con la narrativa ateneísta, en general, y los ejercicios ficcionales de Reyes, en particular, no estamos ante un movimiento como el que Jorge Luis Borges inició al invertir el prestigio entre literatura realista y la literatura fantástica, como lo han estudiado Rodríguez Monegal (1976) y Olea Franco (2019b). Aunque hay similitudes, lo que busca Reyes en *El plano oblicuo* no es un cambio de paradigma narrativo ni un “giro” hacia la irre realidad, tal como pretendía el escritor argentino desde los años treinta. Más bien, podemos sugerir que Reyes se encontraba en una intersección de épocas en las que la narrativa estaba experimentando cambios significativos, tanto en la idea de representación como en la forma de aproximarse a la realidad.

En consecuencia, Reyes buscaba establecer una tradición narrativa alejada o paralela de la realista. El enfoque adoptado por el regiomontano se pregunta por las posibilidades narrativas y ficcionales para representar una visión de la realidad, en contraste con el ideal realista de contrastar la enunciación narrativa directamente con el mundo de la experiencia. Esta inquietud se manifestó en la etapa madrileña a través de ensayos literarios como *Visión de Anáhuac* (1917) y *Cartones de Madrid* (1917), los cuales exhiben una notable heterogeneidad formal que sintoniza con la inquietud sobre la representación.

La misma inquietud, cabe precisar, se plasma en las narraciones de *El plano oblicuo*. Las once ficciones que componen el libro evidencian un cuestionamiento crítico del paradigma realista y exploran diversas formas de representación. Por esta razón, es posible ubicar un doble movimiento: por una parte, las continuidades entre los textos narrativos y otros proyectos estéticos históricamente contiguos, como la prosa del modernismo y la incipiente narrativa vanguardista (Pacheco 2015, p. 678). Por otra parte, las narraciones ficcionales dialogan con los principios fundamentales del paradigma realista (Villanueva 2004, p. 68). Para entender las implicaciones de la dinámica pendular entre realismo e irrealidad es necesario establecer las coordenadas de la tradición realista en México y revelar las continuidades y rupturas que tematizan la “encrucijada central” en *El plano oblicuo*.

1. Paradigma de realidad, accesibilidad y mecanismos de ilusión

Dada la complejidad del concepto de realismo en la tradición crítica hispanoamericana, es crucial delimitar sus coordenadas interpretativas para contrastar las convenciones que desafía *El plano oblicuo*. En este sentido, son relevantes las precisiones establecidas por la investigadora argentina María Teresa Gramuglio en su revisión del realismo. Gramuglio

sintetiza las líneas principales que configuran la modalidad narrativa realista a partir de dos tipos de relaciones: una con la historia de la literatura y otra con los funcionamientos de la ficción. La primera relación sitúa el modo narrativo realista en su contexto histórico, tanto sincrónico como diacrónico. La segunda establece una mediación entre “lo real” y el lenguaje (Gramuglio, 2002, p. 16). Ambos nexos perfilan una definición operativa que proporciona el marco para desarrollar los elementos constitutivos del concepto:

El realismo literario moderno es una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupan del presente con una intención cognoscitiva y crítica, como la novela y el drama, pero no sólo en ellos. Más que pretender la reproducción o reflejo de alguna realidad por medio de un conjunto invariable de procedimientos, aspira a alcanzar una representación verosímil a partir de los medios y técnicas siempre renovados que le brinda, en su ya larga trayectoria, la evolución interna de la literatura misma en su interacción con los cambios en todos los planos del pensamiento y de la vida cultural y social (*ibid.*, p. 22).

La definición de Gramuglio sobre el realismo destaca tres presupuestos estéticos fundamentales y recurrentes sobre el modo de narrar: “interacción con los cambios culturales”, “representación verosímil” y “géneros de mezcla”. De los tres rasgos distintivos se derivan conclusiones pertinentes. La primera de tales conclusiones, posiblemente la más significativa, establece una conexión crucial entre los cambios culturales y la verosimilitud en la representación, lo cual constituye una convención arraigada distintiva. José Miguel Oviedo destaca dos aspectos especialmente relevantes dentro del marco de sus investigaciones sobre el cuento realista en Hispanoamérica: las relaciones entre mundo representado y objeto de la representación y, en segundo lugar, las convenciones que sostienen la representación ficcional para el realismo literario. En términos del presente

trabajo, cada uno de estos fenómenos se relaciona con la configuración del “paradigma de realidad” y su representación en términos de accesibilidad.

El primero de los aspectos aludidos discurre sobre las relaciones que se despliegan entre mundo y texto. Oviedo señala que “la *tradición* realista agrupa todas las formas de narración cuyo canon central es la representación de una realidad más o menos objetiva y reconocible por los lectores como un mundo que comparten con el autor” (1992, p. 20, énfasis en el original). El crítico expone una adecuación gradual en la relación lector-autor; más exactamente, se podría hablar, con los términos de Gramuglio, de la “interacción con los cambios culturales” vista en función de las relaciones que se establecen entre lector y autor reales con los presupuestos entre lector y autor implícitos generados por el texto. Es en la relación del sistema de lectura en donde se encuentran contenidos los conceptos de verosimilitud y de accesibilidad.

Como precisaré más adelante, uno de los presupuestos del realismo más extendido dentro del paradigma narrativo mexicano se fundamenta en una “hermenéutica de reconstrucción” según la cual “la obra de arte sólo se puede comprender en su significado a partir del mundo que la produjo” (Villanueva 2004, pp. 50-51); es decir, que el texto sólo es accesible como un modelo del mundo del que surge, de ahí derivan varios de los presupuestos narrativos naturalistas: la casa de cristal, el lente del escritor que debe de desaparecer en la narración (*ibid.*, pp. 51-53), el estilo con menor artificialidad y mayor referencialidad. Sin embargo, conviene precisar desde un inicio lo que se entiende con “realidad” bajo el útil concepto de “paradigma de realidad”.

Para sortear el escollo crítico que representa el término “realidad”, Rafael Olea Franco propone entender el concepto en diálogo con la consabida definición de literatura

fantástica propuesta por Tzvetan Todorov.⁴⁶ La realidad como un “mundo nuestro”, una realidad de primer orden no puede relacionarse directamente con una construcción textual, como anota el investigador:

El mundo de los personajes no es nunca, de ninguna manera, el nuestro, es decir, el de los lectores reales, el cual abunda en actos cotidianos o en repeticiones incoherentes sin ninguna significación para una probable representación literaria. Si no me equivoco, más bien Todorov quiso decir que la realidad ficticia construida por el texto es juzgada por los personajes como común y corriente, sin nada excepcional que, en principio, les cause sorpresa o sobresalto (al igual que sucede con el mundo cotidiano que rodea a los lectores reales) (2004, p. 31).

Lo que el investigador pone de relieve es uno de los principios de funcionamiento de la ficción que no sólo opera en los textos fantásticos, sino que es extensivo a cualquier texto literario: la necesaria división ontológica entre objeto representado y representación (Pozuelos Yvancos 1993, p. 121). Más allá de la posición crítica sobre el sentido de la obra literaria, esta distinción entre el mundo ficcional, y su propio funcionamiento, y el mundo real del lector se destaca como un mecanismo operativo: en el texto fantástico la distinción de ambos niveles se exhibe como parte de su poética ficcional (Ceserani 1999, p. 108); pero en el modo realista de representación se busca una naturalización de ambos niveles, como desarrollaré más adelante.

⁴⁶ “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra” (Todorov 1994, p. 24).

Es conveniente precisar que dicha “realidad ficticia”, en cuanto textual, se puede denominar “paradigma de realidad”. Dicho concepto puede ser definido según lo enunciado por Olea Franco: “como sabemos, lo que vaga y ambiguamente denominamos ‘la realidad’ es en primera instancia un concepto y, por lo tanto, un elemento variable cultural e históricamente (en el caso particular de la literatura, se liga además a una serie de convenciones retóricas, también marcadas por el devenir). Así pues, lo que el texto fantástico cuestiona no es la realidad en sí, sino el ‘paradigma de realidad’ mediante el cual los personajes se relacionan con su entorno inmediato” (2004, p. 58). Se infiere de la cita anterior que el “paradigma de realidad” implica un doble funcionamiento de la verosimilitud: una verosimilitud absoluta —la realidad como un “elemento variable” dentro de la cultura— y una verosimilitud genérica—las “convenciones retóricas”— (Reisz 1979, pp. 126-129).

Ahora bien, según la propuesta de Susana Reisz, la verosimilitud absoluta remite a la relación entre texto y mundo marcada por la *doxa* (Popper 1983, p. 476); es decir, se relaciona con el concepto generalizado de adecuación “a los criterios de realidad vigentes dentro de una comunidad cultural determinada” (Reisz 1979, pp. 126-127). El “verosímil condicionado por el género” (*idem.*, p. 128), en contraste, relaciona los diversos estratos de la estructura interna de la obra según las convenciones y estrategias de cada género y cada autor, ya sea para continuar con la convención o transgredirlas con un afán innovador. Como menciona Reisz: “Entre la experiencia colectiva de la realidad, siempre presente como el horizonte último de las ficciones literarias, y el mundo representado en ellas se interpone como instancia mediadora —como primer horizonte inmediato— la experiencia de lo admitido y esperable dentro de cada tipo de ficción” (*idem.*, p. 130). Por consiguiente, al analizar el “paradigma de realidad” en un relato, no sólo se estudia la verosimilitud absoluta, sino que

también se examinan las estrategias de verosimilitud genérica que establecen la relación fundamental de la obra literaria y su representación.

Lo anterior coincide con el planteamiento de Roman Jakobson en su clásico estudio “Sobre el realismo artístico” (1921). El propósito de Jakobson se concentra en señalar cuáles son los límites históricos que han delineado una forma canónica del término, la decimonónica. Con este movimiento también resalta cómo el realismo concentra su efectividad no desde una verosimilitud inmanente o universal, sino desde una posición histórica, sistemática y evolutiva. De ahí que el realismo tenga una dimensión no tanto como modo de representación inmanente o contenga una verosimilitud absoluta esencial; más bien, se integra a una verosimilitud genérica, pero siempre dentro de los límites trazados por el sistema histórico que sostiene la idea de literatura.⁴⁷

Ambas nociones de verosimilitud pueden entenderse como componentes del paradigma de realidad, el cual apunta hacia una doble dimensión interpretativa: por un lado, las conexiones entre la representación y el objeto representado, la verosimilitud absoluta; por otro lado, las relaciones entre los distintos niveles que estructuran el texto y su diálogo con otras obras, reflejadas en la verosimilitud genérica. Las relaciones también están mediadas por otro concepto que modifica el modo en que se establece el pacto ficcional, a saber, aquella “suspensión voluntaria del descreimiento” que Alfonso Reyes, retomando a Coleridge, coloca como elemento fundamental de la ficción (Reyes 1944, p. 159).⁴⁸ Me refiero al concepto de accesibilidad.

⁴⁷ Es sugerente entender la relación entre el texto de Jakobson con las ideas sobre la evolución literaria que desarrolla Tinianov (1978 [1927]).

⁴⁸ Más adelante en *El deslinde*, Reyes destaca la especificidad de la literatura como una declaración de la verdad poética: “La literatura, en que la palabra *hace creer* que se crea la cosa mentada (‘suspensión voluntaria del descreimiento’, en Coleridge), y se conforma con la verdad o realidad del estímulo espiritual y psíquico que su fantasma provoca (Ficción). Agota, pues, su fin, en la sola contemplación de sí misma” (Reyes 1944, p. 233).

La accesibilidad como una manera de entender la relación entre lector implícito y texto surge en el marco de las teorías de los mundos posibles. Puede definirse como “la relación semántica que une el mundo actual con el mundo ficcional” (Grupo Luthor 2020, p. 71). Sin embargo, las implicaciones del concepto no señalan las estrategias útiles para identificar los rasgos de la narrativa realista postulados en las teorías de la ficción. Por ejemplo, desde la postura de Lubomír Doležel, uno de los representantes de las teorías mencionadas, un texto realista está construido sobre la ilusión de que no existe una distancia entre lenguaje y mundo: “la ficción realista se esfuerza por lograr el mayor grado de compleción [del mundo ficcional] sin que nunca sea capaz de alcanzar el ideal” (1999, p. 254);⁴⁹ en otros términos, las narraciones realistas basan su efectividad en conceptos como la referencialidad, el desvío mínimo y la verosimilitud absoluta para establecer una “visión estable del mundo” (*id.*).

Si pensamos que el estudio del teórico checo remite a una semántica modal que se interesa por establecer macroestructuras semánticas, la discusión por la narración realista, y el texto no realista, ya está presupuesta sin cuestionar sus características distintivas. Así, por ejemplo, el teórico agrupa de esta forma la representación ficcional: “Debido a su naturaleza de objetos semióticos, los unicornios y las hadas, Ulises y Raskolnikov, Brobdingnag y Chevangur existen objetivamente y los lectores pueden acceder a ellos, temerlos o sentir pena por ellos, hablar y discutir sobre ellos en cualquier momento” (*ibidem.*, p. 47). Sin embargo, como ha señalado Susana Reisz, no basta con establecer la manera en que un discurso pertenece o no al ámbito de la ficción; al contrario, es necesario reflexionar sobre las

⁴⁹ Para Doležel, el término “compleción” se relaciona con uno de los presupuestos de la teoría de los mundos ficcionales: “Los mundos ficcionales son lógicamente incompletos”. De ahí que el esfuerzo del realismo se dirija a “completar” de forma gradual los mundos ficcionales. (Doležel 1998, p. 37-39).

categorías que determinan lo que en un texto se pone en movimiento para entender cómo funcionan sus componentes.⁵⁰

A pesar de las limitaciones señaladas, me parece pertinente orientar el concepto de accesibilidad hacia el análisis de las convenciones que estructuran los textos realistas. Al respecto de la accesibilidad, Doležel establece como un principio que “a los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos y por medio del procesamiento de la información” (Doležel 1999, p. 42); en otros términos, sólo a través de los mecanismos diferenciados tanto del texto como de la narración se puede establecer una interpretación del mundo ficcional (cf. Eco 1993, pp. 242-243). Además de la importancia del análisis estructural, evidente en la conclusión anterior, lo que me interesa destacar es que la accesibilidad puede variar en grados, siendo algunos mundos ficcionales más transparentes y cercanos al paradigma de realidad del lector implícito, mientras que otros son más opacos y difíciles de acceder, sin que necesariamente sean textos que transgreden un paradigma de realidad fundamentalmente realista.

En ese sentido, una de las convenciones establecidas por el texto realista que se relaciona directamente con la accesibilidad es la configuración de la referencialidad en función del lenguaje. Villanueva estima que gran parte de las estrategias históricas ligadas al realismo se basan en la “presencia de nombres propios, históricos o geográficos, así como la ‘motivation systématique’ de estos últimos y de los personajes” que operan como “anclas”

⁵⁰ Con respecto de lo anterior, la teórica argentina menciona: “Poco nos ayuda, en efecto, saber que en tanto objetos imaginarios tan irreales son Don Quijote como los monstruos de Lovecraft, tan irreales la silla en que está sentado un personaje como la alfombra en la que otro se desplaza por los aires, tan irreales sus alucinaciones como sus sueños o sus percepciones, tan irreales los gigantes que ve Don Quijote como los molinos que ve Sancho Panza” (Reisz 1979, pp. 119-120).

del mundo ficcional al real (2004, p. 183).⁵¹ Lo crucial, según el crítico español, no es el valor de verdad o de autoridad que puedan llegar a tener los referentes, sino que el paradigma de realidad pueda ser sostenido por la productividad autónoma del texto; es decir, los elementos del mundo real que se integran al mundo ficcional están configurados por “el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real” (Kristeva 1972, p. 65); este discurso moviliza la “suspensión voluntaria del descreimiento” que consigna la autonomía relativa del paradigma de realidad realista. Al avanzar con su teoría, Villanueva concluye que: “todo esto se cifra simplemente en una drástica limitación, hasta donde esto sea posible, de los ‘lugares de indeterminación’ del texto, para reducir su esquematismo hasta extremos que permitan una fácil cooperación del lector para completarlo y conferirle plenitud de sentido” (*ibid.*, p. 182).

La función de referencialidad busca una correspondencia nítida entre el paradigma de realidad y las estructuras que lo componen. En contraste, la accesibilidad propia de cada texto buscará otro tipo de correspondencias para representar una imagen de realidad más o menos compleja. Como se analizará en el contexto de la narrativa realista mexicana, la “drástica limitación” de recursos lingüísticos que eluden los vacíos textuales se transfiere por correspondencia a las estructuras narrativas de tiempo, espacio y voz.

Es necesario precisar, además, que la convención que sostiene la accesibilidad realista, es decir, la correspondencia nítida mencionada anteriormente, ha sido revisada de múltiples maneras a lo largo de la historia de la literatura y tiene una continuidad en *El plano oblicuo*, como desarrollaré más adelante. Al respecto, los integrantes del Grupo Luthor apuntan que:

⁵¹ Philippe Hamon propone que el usos sistemático y dirigido de nombres propios y de lugares, “motivation systématique”, es un factor de legibilidad (*lisibilité*) del texto realista (1982, pp. 137-138). Darío Villanueva recupera los presupuestos de Hamon para proponer el concepto de “realismo intencional” (2001).

“El interés de muchos dispositivos semióticos consiste en romper el principio general según el cual los mundos más accesibles son los más transparentes” (2020, p. 72-73).

Tras especificar los distintos “usos” que el concepto de realismo entraña, Jakobson demuestra que la configuración crítica del término es relativa, pues tiene que ver con la postura de la crítica y los modos en que se estudian y proponen los textos en el campo literario: “En la medida en que los teóricos del arte (y sobre todo de la literatura) no distinguen las diferentes nociones disimuladas en el término ‘realismo’, lo tratan como una palabra comodín sin limitar su extensión: pueden servirse de él en cualquier parte” (1978, p. 78). Ahora bien, al contrario de lo que plantea Brian McHale, quien reduce la posición de Jakobson a un binomio conformado por un realismo revolucionario y uno conservador,⁵² me parece que la relevancia del ensayo “Sobre el realismo artístico” recae en cómo el término se “desautomatiza” y se manifiesta como una estrategia de escritura y un modo de leer. Así, por ejemplo, Jakobson demuestra que la verosimilitud absoluta no se discute, más bien, es la verosimilitud genérica que se sitúa en el primer plano para presentar el extrañamiento, la búsqueda de la *ostranenie* como forma de presentar un texto dentro de una tradición: “Así ocurre también con el realismo revolucionario en literatura. Las palabras que ayer empleábamos en un relato hoy ya no nos dicen nada” (*idem.*, p. 74). De ahí que el término realismo adopte distintos valores dentro de la intención propia del autor y la interpretación del lector.

Sobre lo anterior, es bien sabido que el concepto de *ostranenie* fue introducido al campo crítico por Víctor Shklovski en su relevante trabajo “El arte como artificio” de 1917. El término, traducido generalmente como “extrañamiento”, queda especificado como “la

⁵² “In Jakobson’s account, realism is not a period style, except contingently and incidentally, but rather a recurrent effect. This effect can be achieved in one of two basic ways...” (McHale 2008, p. 7).

liberación del objeto del automatismo perceptivo” (Shklovski 1978, p. 61). Para Shklovski, “la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte*” (idem., p. 60). Al seguir lo planteado por Shklovski, es posible apreciar un trasfondo de interés para la representación realista: la cuestión de la forma.

Es en la estructura formal en donde se encuentran los límites de la accesibilidad como una convención que implica directamente al lector implícito. Por ejemplo, Rafael Olea Franco anota: “Recordemos, por ejemplo, que a veces las intenciones de denuncia social de algunas novelas vanguardistas son inasibles para la mayoría de los lectores, quienes, para lograr captar los significados profundos del texto, deben asumir antes la ardua tarea de descifrar su singular estructura” (2019a, p. 135). Así, es posible llegar a un resultado notable: en los términos planteados, la negociación entre la denuncia social, que remite directamente al mundo extratextual, y la “singular estructura” que conforma el texto vanguardista se justifica en la accesibilidad. Evidentemente, el carácter realista de un texto está establecido tanto por la accesibilidad como por las estrategias de “extrañamiento” que se representan el paradigma de realidad pues es en dicha estrategia de construcción en donde se ubica la información del tipo de mundo que se despliega.

Ahora bien, queda por señalar una convención intrínsecamente relacionada con el texto realista y su construcción ficcional: el mecanismo de ilusión (Martínez Bonati 2001, p. 113). El concepto se distingue de los dos mecanismos tratados líneas atrás; a saber, del “paradigma de realidad”, que apunta al modelo de mundo diseñado en el texto, y de la

“accesibilidad”, que remite al extrañamiento o familiaridad de la propuesta formal y del lenguaje. Como desarrollaré en las siguientes líneas, el mecanismo de ilusión es fundamental para el realismo literario, pues guía la manera en que la representación oculta su propia naturaleza de construcción ficcional para mostrarse como un discurso paralelo al discurso de representación de la realidad.

José Miguel Oviedo describe con concisión el funcionamiento del “mecanismo de ilusión”: “Se ha dicho que el realismo es un arte que trata de hacernos olvidar que lo es, proponiéndonos una identidad (o al menos una correspondencia) entre la representación y lo representado; la idea es que el lector crea que la ficción es apenas una forma velada de referir el acontecer real” (1992, p. 20). El “olvido” que menciona Oviedo es la forma tradicional de relacionarse con lo ficcional y, se podría argumentar, que es una convención en sí misma. Al respecto, Félix Martínez Bonati establece que el éxito de una representación se alcanza de forma eficaz cuando ésta se diluye con el objeto representado: “la diferencia de lo representado y su representación, del objeto y su imagen, tiende naturalmente a desaparecer en el acto de conocimiento, es decir, es necesariamente obliterada en la práctica cognoscitiva [...]. Más exactamente, la representación, o la imagen, sólo funciona propia y eficazmente cuando es confundida con su objeto” (2001, pp. 108-109). El ejemplo al que acude el crítico chileno es el de un retrato fotográfico: cuando su función es alcanzada, el retrato no representa una imagen bifurcada del objeto representado o una muestra de los materiales que la componen, sino a la persona retratada; en otros términos, lo representado y el objeto de representación tienden a comprimirse en una misma imagen de sentido.

El principio opera de forma paralela en el acto de escribir ficciones. La ficción literaria, para Martínez Bonati, tiene el mismo funcionamiento que la imagen representada

en una fotografía. Sin embargo, tal “olvido” de su naturaleza como representación implica una singularidad en su funcionamiento:

La paradoja fundamental reside en el hecho de que *entramos* en el mundo de la ficción sabiendo que se trata de ficciones, de individuos inexistentes, cuya realidad es ilusoria y está para siempre fijada en *una* presentación aspectual. Y, sin embargo, una vez *dentro* de ese mundo, lo vivimos como si fuese parte del mundo real y poseyese todas sus propiedades básicas. Si así no fuera, por lo demás, como ya señalamos, no habría allí ni ilusión ni ficción, sino meramente una configuración actual percibida en un acto de autoconciencia (*idem.*, p. 125).

El mecanismo de ilusión en el realismo literario postula una representación que el lector acepta como correspondiente a la realidad, ocultando la naturaleza ficcional del texto. Al tratar el concepto de paradigma de realidad se estableció la necesaria diferencia entre el mundo de ficción y el mundo real como un principio ontológico. El mecanismo de ilusión trabaja sobre los presupuestos ontológicos señalados, pero no desde la diferencia, más bien desde la correspondencia; de otro modo, si no se generara esta tensión central, menciona Martínez Bonati, no habría propiamente ilusión o ficción, sino simplemente una “configuración actual percibida en un acto de autoconciencia”, es decir, una representación consciente de sí misma. El principio de funcionamiento descrito es clave para comprender la particular forma en que la literatura realista construye un lector implícito y genera “la suspensión voluntaria del descreimiento”.

Es de interés señalar que la convención sostenida en el mecanismo de ilusión, al igual que las convenciones sobre el paradigma de realidad y, de forma más explícita, en el concepto de accesibilidad, pueden ponerse en crisis. El mismo teórico chileno señala que la autorreferencialidad es un elemento natural de la ficción. Sin ésta, sería imposible descifrar

los juegos de ironía o establecer propiamente ciertos “giros del narrador novelístico” (Martínez Bonati 2001, p. 126). No obstante, un cambio radical para entender *El plano oblicuo* se encuentra en la crisis de los mecanismos de ilusión. Al respecto, Martínez Bonati señala: “no perdemos de vista que en el arte del siglo XX el movimiento de retracción del acento temático, de lo representado a la representación, asume el carácter de una estructura esencial, y se desplaza aún más acá de la imagen misma hacia la materialidad no representativa del signo desfuncionalizado” (Bonati 2001, pp. 125-126). El sentido de la materialidad no representativa hace referencia, me parece, a que los elementos básicos del lenguaje y la representación (los “signos”) ya no tienen una función puramente representativa, sino que se vuelven un objeto de atención en sí mismos. Lo anterior se relaciona con la forma convencional de construcción del sentido lingüístico: la arbitrariedad del signo. Lo que interesa destacar es que la relación entre la forma y su significado no está determinada por ninguna causalidad lógica, natural o inherente, sino que es convencional, arbitraria y establecida por el contexto particular de la lengua. Más allá de lo que representan en el sistema de signos, se crea un “símbolo sin objeto simbólico”, como afirma el mismo Martínez Bonati en otro artículo fundamental (1995, p. 23).

Lo expresado por Martínez Bonati no sólo suma elementos para entender un movimiento que, en palabras de Ana María Barrenechea, puede denominarse “crisis del contrato mimético”.⁵³ Asimismo, los desvíos en el “mecanismo de ilusión” dialogan con la

⁵³ Barrenechea se refiere, esencialmente, a los textos de la problemática categoría del *boom* latinoamericano. La investigadora argentina llega a conclusiones semejantes a las establecidas por Martínez Bonati y concluye: “Ante la crisis del contrato mimético, los escritores pueden inclinarse a la antirreferencialidad o bien decidirse por una suprarreferencialidad que, cuestionando la mimesis novecentista y la confianza que su realismo tenía en las relaciones lenguaje-literatura-mundo, no abandona el diálogo con el referente, sino que lo realiza hasta exasperarlo” (1982, p. 381).

pragmática de lectura estudiada por Villanueva para caracterizar al realismo desde la posición del lector. Desde la teoría de la recepción, el crítico español señala:

Sólo un lector suspicaz, obsesivamente precavido contra las falacias intencional y afectiva, atento tan sólo al artificio artístico, hace una actualización deliberadamente antirrealista de la obra de arte literaria, ejecuta una “metalectura”. Aquel otro que —insisto— desde un conocimiento de los principios del fenómeno literario no menos riguroso y exhaustivo está dispuesto a aprehender la obra no solo como “objeto artístico” sino también como “objeto estético”, al aceptar la *epojé* o suspensión voluntaria del descreimiento se embarca en un contrato o convención que le llevará a proyectar su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, y a producir por ende el “realismo intencional” (2001, p. 143).

Es evidente que, para Villanueva, la construcción del lector implícito y la participación del lector real son elementos fundamentales para que un texto se lea como realista. Lo que quiero destacar del fragmento citado es el ejercicio particular de un modo de leer que se relaciona directamente con el ateneísmo y la orientación esteticista de sus principios. Me refiero a la “metalectura” como lectura “antirrealista”; es decir, el lector no sólo como “suspicaz”, crítico, frente al texto; sino, más bien, como constructor o, con mayor precisión, *deconstructor* del mecanismo de ilusión que la literatura realista sostiene. En los términos antes expuestos, el texto moviliza una contravención dentro de la tradición realista mediante los dispositivos señalados: en el nivel del paradigma de realidad, en la accesibilidad y a través de la alteración o modulación de los mecanismos de ilusión que estructuran el relato. Todos ellos se orientan hacia una convención mayormente instalada, la del contraste entre la experiencia en el mundo real y “proyectar esta experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída” (*id.*). Es ahí en donde se proponen diversas rupturas, distancias críticas y dinámicas de escritura que Reyes pondrá en discusión en *El plano oblicuo*.

Ahora bien, no es difícil advertir la manera en la cual el realismo en la narrativa basa su efectividad en la *epojé* especificada por Villanueva. Y, de este modo, logra posicionarse como un instrumento de interpretación del mundo a través del texto. Tal como señala Saúl Yurkievich: “La novela realista de la primera mitad del siglo XX asume una función instructiva de afirmación en lo autóctono, una misión pedagógica cuya finalidad frecuente es revelar de modo fiel a las fases y facetas del ser nacional. Tramando historias de personajes paradigmáticos, se localiza, se naturaliza para recrear integralmente —lo que abate y realza, lo que congrega y segrega, lo que degrada y redime— un mundo propio, el espacio común del reconocimiento” (2010, p. 175). Su prestigio, derivado de tales funciones, propone la productividad de la narración al mismo tiempo como testimonio, documento y literatura. Se prefigura así la instrumentalización del género literario y su realización histórica en las dos grandes formas narrativas, el cuento y la novela.

Dicho lo anterior, es pertinente regresar a la definición de Gramuglio, citada al inicio, sobre el realismo entendido como un “género mezcla” en clara filiación con el pensamiento sobre la novela polifónica de Gregory Lukács (2010). Si bien, la novela es el espacio narrativo central a finales del siglo XIX, no hay que olvidar que la tradición del cuento hispanoamericano implica coordenadas de interpretación ligeramente distintas.

Por ejemplo, en el cuento también se ejercita una tradición realista, quizá de forma más compleja porque los espacios de publicación permitían una mayor experimentación textual. Al respecto, Gabriel Wolfson señala que la hibridación narrativa en el modernismo surgió por las relaciones en la prensa: “Me refiero a la posibilidad de que la hibridez genérica en los modernistas dependa también, quizá más, del condicionamiento material de su estructura dado por la prensa” (Wolfson 2023, p. 116). Debido a las condiciones de publicación y a la exploración propia que implica, surgen diferentes fenómenos en el seno de

la tradición que empieza a diferenciar las formas de representación narrativa y las estéticas que las sustentan: “Si los cuentistas que siguen las formas de la tradición tratan de alcanzar una mimesis, acercando la narración al contexto real y borrando las señas de su manipulación artística, los de la innovación subrayan la condición inevitable del relato como una creación ficticia, fruto de la pura imaginación y sin sujeción previa a un correlato objetivo. Es decir, destacan el artificio (y aun la artificialidad) de la invención y buscan, no la identificación del lector con algo conocido, sino su perplejidad y su asombro ante lo inexplicable” (Oviedo, 1992, p. 21). Se sigue de lo anterior que en el cuento más innovador, como lo son los textos de *El plano oblicuo*, ya no se buscan estrategias narrativas que aspiren hacia la invisibilidad de la condición ficcional. Se apunta, más bien, a la exhibición, a la autorreferencia, la ironía e, incluso, la intertextualidad para transgredir las convenciones de la narrativa realista.

En resumen, hasta aquí he propuesto tres conceptos que permiten analizar las relaciones que se establecen en *El plano oblicuo* entre la tradición realista y las contravenciones ficcionales. Por una parte, el concepto de “paradigma de realidad” se presenta como una herramienta fundamental para comprender la dimensión interpretativa de la narrativa realista. Más allá de un sistema de correspondencias de identidad con una realidad externa al texto, el paradigma de realidad apunta a las convenciones y estrategias retóricas que configuran la verosimilitud, tanto en el sentido más usual (absoluto, antropológico, de adecuación con el horizonte de expectativas culturales) como en un sentido genérico (en la coherencia interna, en el diálogo entre las tradiciones que configuran las convenciones del género narrativo). El paradigma de realidad es, entonces, una construcción textual dinámica, históricamente situada y susceptible a transformaciones, tal como lo señala la propuesta teórica de Jakobson sobre los diversos “usos” del realismo a lo largo de la tradición literaria. Con todo, el paradigma de realidad apunta a la construcción del mundo narrado, pues las

diversas tensiones que se establecen al configurar la verosimilitud del relato generan un modelo de mundo específico.

El concepto de “accesibilidad”, por otra parte, adquiere gran relevancia en el análisis de los mecanismos que articulan el pacto ficcional realista. Más que entender al concepto como una forma de correspondencia absoluta entre lenguaje y mundo, la accesibilidad implica una gradación en los niveles de cercanía y distanciamiento que el texto establece con respecto al paradigma de realidad del lector implícito. Recursos como la referencialidad, la limitación de los “lugares de indeterminación” y la configuración de las estructuras narrativas de tiempo, espacio y voz, contribuyen a generar diferentes grados de accesibilidad al mundo ficcional. Así, se establece una dinámica entre las convenciones y el extrañamiento de los mecanismos narrativos, entre la transparencia y el uso de un lenguaje distinto. Dicha dinámica se revela como un elemento constitutivo de la poética realista y sus posibilidades de representación.

Por último, la referencia al mecanismo de ilusión es fundamental para el realismo literario, pues guía la manera en que la representación ficcional oculta su propia naturaleza construida para mostrarse como un discurso paralelo a la realidad no ficcional. Según Martínez Bonati, el éxito de la representación realista se logra cuando la diferencia entre lo representado y su representación se borra, de modo que el lector se introduce a la ficción con expectativas de entrar a una realidad autónoma. En el caso de la literatura, el mecanismo de ilusión hace que el lector “entre en el mundo de la ficción” y lo experimente “como si fuese parte del mundo real”. Este ocultamiento de la naturaleza ficcional del texto es una convención clave del realismo. Sin esta tensión entre ficción y realidad, no habría propiamente ilusión o ficción, sino simplemente una “configuración actual percibida en un acto de autoconciencia”, como señalé anteriormente. Sin embargo, Martínez Bonati insiste

en que en el arte del siglo XX hay un “movimiento de retracción” en el que se enfatiza cada vez más la “materialidad no representativa del signo”, desplazándose de la simple ilusión hacia una mayor autoconciencia de los elementos básicos del lenguaje y la representación. La exhibición de la artificialidad del texto entra en crisis con el “mecanismo de ilusión” propio del realismo tradicional. En resumen, el mecanismo de ilusión es el principio que guía al realismo literario para ocultar su carácter ficcional y hacer que el lector confunda la representación con la realidad representada. Como resultado de la desviación es la crisis en el arte moderno.

2. Los códigos realistas de representación en las primeras décadas del siglo XX

Uno de los grandes desafíos que plantea el concepto de realismo es su relación con expresiones concretas dentro de la historia literaria. En el caso de la literatura mexicana, éste se vincula con términos como “costumbrismo”, “regionalismo” y “naturalismo” (Navarro 1992, pp. 19-26). Además, durante los últimos años del XIX y principios del XX, el ejercicio de los géneros históricos estaba mediado, principalmente, por dos factores de interés. En primer lugar, un eclecticismo estético que integraba los rasgos del romanticismo, del realismo y del naturalismo, los cuales podían estar presentes en un mismo texto (Clark de Lara y Curiel Defossé 2000, p. 22). En segundo lugar, la adaptación crítica de las corrientes europeas bajo la perspectiva propia de los escritores dentro del campo literario mexicano (Ozuna Castañeda 2007, p. 2002).

Si bien los elementos descritos definen los criterios de accesibilidad, los mecanismos de ilusión y los paradigmas de realidad en cuestión de grados, el fundamento teórico del

realismo no presenta diferencias notables en cuanto al uso de la ficcionalidad y sus convenciones narrativas. En otros términos, existe una continuidad en la escritura realista dentro del sistema literario mexicano que se manifiesta en la configuración de un paradigma de realidad estable; son textos con un alto grado de accesibilidad que relaciona al lector implícito con el lector real. A su vez, los textos están sostenidos por el mecanismo de ilusión convencional, a saber, aquel que evita señalar la artificialidad y la autorreferencialidad en la obra.

Lo anterior se puede advertir con mayor precisión en los modos de leer de la ficción realista en México. En este sentido, el estudio realizado por Yliana Rodríguez González puede ser tomado como una referencia para los fines de la presente investigación. La autora de *El lugar común en la novela realista* (2015) no busca tanto definir la estética narrativa realista como ofrecer un concepto operativo que sustente la funcionalidad del lugar común, objeto central de su estudio, como eje estructurante del realismo. Las coordenadas históricas de su propuesta se sitúan entre 1880 y 1910; sin embargo, las conclusiones extraídas pueden extrapolarse con facilidad a periodos posteriores, como el contexto de publicación de *El plano oblicuo*.

En su conciso análisis, la autora se enfoca principalmente en la novela realista, aunque sus planteamientos pueden extenderse a la narrativa en general, particularmente hacia algunas características sobre el cuento, en especial si se retoma la discusión de Campos y Viveros (2022). En virtud de la naturaleza del estudio de Rodríguez, el realismo se define principalmente en función de dos elementos: una serie de temas y una concepción más o menos general de cómo opera la ficcionalidad en los textos realistas. Respecto al primer elemento, la investigadora señala que el realismo mexicano de finales del siglo XIX privilegia temas específicos como “el dinero, el espacio urbano, el amor, las costumbres sociales y el

determinismo, con todo lo que ellos implican: la modernidad, la miseria, el adulterio, la prostitución, la degradación moral, la enfermedad, el materialismo, etcétera (Rodríguez 2015, p. 37). Los temas sociales destacan problemas concretos y señalan elementos documentales en el mundo representado fuera de la ficción. En los términos planteados en el punto anterior, hay un interés en conservar el mecanismo de ilusión y la accesibilidad de los textos para poner en un lugar principal los temas y motivos.

Como un caso ejemplar de lo anterior, se podría mencionar *Santa*, de Federico Gamboa. Al respecto, Rafael Olea Franco destaca: “No deja de ser curioso (e incluso paradójico) que *Santa* (1903), de Federico Gamboa (1865-1939), la novela más atrevida del período histórico conocido como el Porfiriato, sea una obra conservadora, sobre todo en su forma, pero también en su lengua” (2019a, p.135). Si bien el estudio del investigador se centra en la lengua literaria, lo que podría orientarse al análisis de la accesibilidad, la “escritura tradicional” (*id.*) de la novela implica un tratamiento convencional de los dos elementos que configuran las categorías de análisis propuestas: un paradigma de realidad que obedece no sólo a una verosimilitud absoluta, sino también genérica, y un mecanismo de ilusión que sostiene las representaciones sociales de la época porfirista sin alteraciones de índole referenciales.

La idea de ficción que subyace en los textos realistas, segundo aspecto a tratar, opera bajo criterios donde existe una confianza en el poder de la representación literaria de la realidad circundante. Se cree firmemente en la capacidad de representación del texto, no solo para sugerir la realidad, sino para confundirse con ella y proporcionar un mecanismo de ilusión total: “La idea que subyace a esta ambición de referencialidad es que entre autor y lector se establece una correspondencia plena” (Rodríguez 2015, p. 37). Así, tanto los mecanismos de ilusión como la accesibilidad están dirigidos hacia un mismo fin

representativo. Además, la ficcionalidad en el realismo, destaca Rodríguez, establece “una relación de continuidad entre los objetos representados y la representación literaria, en función de un lenguaje transparente y accesible” (2015, pp. 47-48). Por lo tanto, se puede establecer la correspondencia de un paradigma de realidad en una dirección única y convencional: la representación de la realidad mexicana.

Hacia el final de su reflexión sobre el realismo en México, Rodríguez retoma las conclusiones de John S. Brushwood sobre la tradición “realista-naturalista”. Los elementos que el investigador norteamericano señala son importantes para establecer las coordenadas convencionales de la ficción realista como género histórico en el país. Brushwood expone las diferencias entre las teorías naturalistas de Émile Zola y la conformación de la tradición “realista-naturalista”, así llamada por Brushwood, seguida por los escritores mexicanos. Los problemas que señala Brushwood son los siguientes: “1) los límites de la realidad, 2) el buen gusto, 3) el desarrollo narrativo y 4) el propósito didáctico” (1998, p. 64). Me parece que tales conclusiones pueden relacionarse con los tres conceptos desarrollados anteriormente: el paradigma de realidad, la accesibilidad y el mecanismo de ilusión en el relato.

No es difícil inferir que tres puntos señalados por Brushwood —los límites de la realidad, el buen gusto y el propósito didáctico— se relaciona con la construcción del paradigma de realidad; el desarrollo narrativo, además, también implica los mecanismos de ilusión y el concepto de accesibilidad. Los “límites de la realidad” para el realismo mexicano implicaban problemas sobre qué y cómo representar elementos de la realidad; en otros términos, el paradigma de realidad tenía diversos alcances cuyos límites establecían una negociación con “el buen gusto” y los propósitos didácticos de las obras en cuestión, lo que en los términos analizados se concreta en la convivencia entre la verosimilitud absoluta y la verosimilitud genérica.

Debido a los principios morales imperantes en la época, los escritores mexicanos consideraban que la limitación impuesta por los principios realistas “negaba al hombre un valor espiritual” (Brushwood 1998, p. 64). Por tanto, los límites de la realidad también se establecían en términos metafísicos o ideales, los cuales buscaban ser representados en función de los códigos morales y de los alcances didácticos imperantes. Sobre el punto mencionado, Brushwood menciona que la voz narrativa fue un problema en la novela en México, pues, según los postulados realistas-naturalistas, “el autor debía permanecer fuera de su obra” (*ibid.*, p. 65). En contraste, “los escritores mexicanos dedicaron esfuerzos considerables a explicar la imposibilidad de este procedimiento” (*ibid.*, pp. 65-66). Sin embargo, no se debe perder de vista que el narrador omnisciente, sin contar los juicios subjetivos, predomina como técnica narrativa en la tradición realista mexicana (Rodríguez 2015, pp. 200-201).

Al respecto del buen gusto y los propósitos didácticos, Diana Hernández Suárez estudia que el realismo, como escuela estética vinculada al socialismo y al populismo (2023, p. 26), se oponía a una escuela “idealista”, de carácter mayoritariamente conservador. La orientación idealista consideraba que “la novela no debería servir sino a las artes mismas de la estética, y sólo en función de la idea idealista de ésta, con el fin de afectar a la sociedad en una suerte de influencia ideal y no por medio de un fin pedagógico” (*ibid.*, p. 28). Dentro de un esteticismo conservador representado por Francisco Pimentel, la representación de la realidad a finales del siglo XIX buscaba imprimir en el texto una “‘belleza ideal’ superior a la naturaleza, la elevación del artista y el reconocimiento del espíritu en pro del catolicismo para afirmar el gusto por las entidades incorpóreas y superar así el realismo” (*ibid.*, p. 36). “Belleza ideal” sostenida por un concepto platónico del arte; es decir, que los objetos de la

representación se dirigían no a un marco referencial en el mundo real, sino a un marco referencial intrínseco al mundo de las ideas.

Por consiguiente, el “buen gusto” y los principios didácticos impuestos limitaron la recepción de algunas estéticas modernas. De este modo, debe tomarse en cuenta el alcance reaccionario de las prescripciones normativas, de origen neoclasicista, contra las estéticas más radicales del fin de siglo. Las críticas del romanticismo y del realismo, que señala Hernández Suárez, en contra del naturalismo y el modernismo decadentista tienen un origen común e ideológico. Por ejemplo, libros como *Degeneración* (1892) de Max Nordau o las versiones en español de los mismos argumentos —*Literaturas malsanas* (1900) del catalán Pompeyo Gner o *El sentimiento de tristeza de la literatura contemporánea* (1922) del valenciano José Deleito y Piñuela— son un ejemplo de las duras críticas que se imponían a las escuelas estéticas más radicales: al materialismo de la narrativa naturalista y al esteticismo no conservador de los modernistas.⁵⁴

En consonancia con lo anterior, una idea sugerente para entender ambos polos de la discusión la señala Sergio Hernández Roura al hablar sobre las complejas relaciones entre las literaturas realistas y las estéticas narrativas no realistas: “si bien el interés por estas últimas características [lo macabro, lo morboso, los procesos de desintegración de la mente y la descripción interiorizada del horror] no era compartido por todos los escritores, las técnicas y presupuestos correspondían con los de la corriente realista, así como a una visión del mundo que se ajustaba con el positivismo mexicano” (2023, p. 277). Se advierte que el

⁵⁴ No he localizado estudios específicos sobre la recepción en México de las críticas a las estéticas de fin de siglo de José Deleito y Pompeyo Gner. Existe, por tal motivo, una oportunidad para explorar cómo las perspectivas morales han sido interpretadas y valoradas en el periodo mexicano. Como ya ha señalado con anterioridad, Olea Franco propone un marco valioso para comprender la complejidad de las respuestas estéticas y culturales en México y cómo la crítica de la época puede revelar las tensiones y diálogos entre diferentes corrientes estéticas y su recepción (2002, pp. 149-150).

crítico propone la existencia de una proximidad entre las técnicas narrativas, no así en la construcción de paradigmas de realidad.

En los términos planteados anteriormente, los materiales para configurar los paradigmas de realidad y los criterios de accesibilidad de los textos realistas compartían los límites en la representación señalados por Brushwood. Al respecto, Rodríguez González afirma que la oposición entre escritores conservadores y el ejercicio del realismo es un falso dilema, puesto que: “los escritores de este momento compartían una misma moral, aunque su ideología fuera contraria por completo” (2015, p. 251). Se sigue de lo anterior que el problema de las escuelas estéticas se encontraba predominantemente en la configuración del paradigma de realidad y no en los mecanismos de ilusión; en otros términos, qué fragmentos de la realidad debían ser representados y no cómo opera la ficción en la representación.

Con las perspectivas sobre el realismo y su relación con la moral de la época, me interesa subrayar dos ideas centrales. La primera expone que los múltiples modos de leer en el contexto de publicación de *El plano oblicuo* establecían convenciones narrativas. Sus límites establecidos también se conforman por una idea de lo posible dentro del paradigma de realidad ligado al buen gusto y a la moral. A pesar de que el realismo del fin de siglo operó de forma distinta en la renovación narrativa en el contexto de la Revolución mexicana, los presupuestos ficcionales permanecieron vigentes para las estéticas que buscaban establecer una correspondencia entre el texto y el mundo.

Al respecto, Ignacio Sánchez Prado menciona que: “la sedimentación de las instituciones literarias porfirianas y sus estéticas resistieron mucho más que casi cualquier otra institución social las vertiginosas transformaciones experimentadas por un país en guerra y por los profundos cambios en la estructura social planteados por la revolución” (2020, p. 30); es decir, el realismo, como estética narrativa, perseguía en el fondo una misma idea de

ficcionalidad a pesar de que algunas de las convenciones ampliaban los límites impuestos por la representación, lo anterior problematizado, especialmente, en términos de accesibilidad.⁵⁵ En suma, las convenciones del realismo mexicano se sostienen en la idea del paradigma de realidad estable, el cual no prescindía de los fines ancilares tanto morales como didácticos.

La segunda idea que me interesa subrayar se relaciona directamente con lo que Brushwood denomina “desarrollo de la narrativa” (1998, p. 65). Al parecer, las técnicas narrativas que reflejaban el riguroso método de observación naturalista, la reconocida descripción decimonónica, suspendía las secuencias narrativas nodales en la estructura de la novela. Brushwood anota que: “Según los escritores de este país, el nuevo método [realista-naturalista] no permitía llevar a la narrativa al clímax, seguido de un resultado. Al contrario, el ritmo y la intensidad de la novela debían permanecer inalterados a lo largo de todo su desarrollo” (*id.*). Es decir, dentro de la configuración del paradigma de realidad pesaba una tradición genérica, y no sólo absoluta, que vinculaba la estética realista con un cierto tipo de propiedad que se puede relacionar con la finalidad pragmática de la búsqueda de lectores (Rodríguez 2015, p. 46). Como señala Sergio Hernández Roura, al seguir de forma paralela el pensamiento de Yurkievich, al final del siglo XIX y principios del xx:

Las concepciones sobre lo que debía ser la literatura, legadas por el nacionalismo en combinación con las ideas positivistas permitieron que la estética realista se convirtiera en la manera hegemónica de representar a la sociedad. La corriente fungió como el espejo en el que la burguesía vio representadas su moralidad, costumbres y aspiraciones. A la imposición de un concepto de objetividad y a la defensa de los nuevos valores de la literatura, “lo común, lo ordinario y lo reconocible”, se sumaron las funciones social y moral; es decir, una visión

⁵⁵ Al respecto, para entender las relaciones de accesibilidad con los matices y polémicas de publicación en el crucial periodo de 1915 a 1920, es relevante el apartado dedicado a *Los de abajo* que presenta Olea Franco en *La lengua literaria mexicana* (2019, pp. 165-238).

de mundo presentada a través de su reformulación positivista, como se puede observar en las técnicas usadas en los textos, que se alejan de las formas románticas de representación. (2020, p. 74).

Se deduce de lo anterior que las estructuras narrativas que sostienen la construcción del paradigma de realidad y la accesibilidad no podrían variar radicalmente. No obstante, las estrategias de representación del realismo se establecieron en criterios que fueron cuestionados por las distintas estéticas innovadoras o que exploraban las posibilidades de la narrativa. Dentro de la etapa modernista española, por ejemplo, las novelas de 1902 se desligaron de muchas de las convenciones de la narrativa realista convencional en búsqueda de nuevas formas de configuración del paradigma de realidad del relato, lo cual afectó directamente las maneras de establecer los mecanismos de ilusión en los textos. Como señala José-Carlos Mainer “Todas [las novelas de 1902] subrayaron las impotencias de las novelas en vigor —para la descripción penetrante de ambientes, para la configuración de psicologías nuevas— y el lastre de convencionalismos —la complejidad de la trama, la inverosimilitud de los diálogos, la dudosa legitimidad del punto de vista omnisciente— que venían siendo comunes a toda la narrativa decimonónica” (2010, pp. 35-36).⁵⁶ No cabe duda de que los elementos convencionales que forman los códigos realistas de representación también fueron puestos en perspectiva crítica en la tradición realista mexicana con diferentes resultados y numerosas formas de explorar la representación.

⁵⁶ Como señalé anteriormente, el papel de la generación del 98 en la formación de Alfonso Reyes es fundamental. Un ejemplo relevante es la participación de Valle-Inclán como primer editor de *El plano oblicuo*. Además, me parece relevante apuntar que las llamadas novelas de 1902 tuvieron una influencia determinante en la narrativa mexicana y suponen una línea de continuidad entre el modernismo hispanoamericano, las generaciones del 98 y del 14 y los miembros del Ateneo de la Juventud. El estudio de la constelación intelectual, sin duda, tiene como uno de sus nodos principales al propio Reyes (Bockus Aponte 1972, Perea [comp.] 1997). Sin embargo, es una tarea pendiente un estudio centrado en los problemas de la ficción y la recepción de las novelas de Valle-Inclán, Azorín, Unamuno y Baroja en las primeras décadas del siglo XX mexicano.

Si bien se pueden rastrear los núcleos innovadores en el modernismo, algunos narradores del Ateneo de la Juventud se interesaron en los elementos ficcionales constitutivos de la narrativa, especialmente aquellos desarrollados en el cuento. Al respecto, para Alfredo Pavón existe una innovación en las estructuras narrativas del cuento durante el modernismo, que fecha, en continuidad con las propuestas de Luis Leal, en 1893. Dada su importancia, me parece pertinente señalar los aportes formales que encuentra Pavón a partir del modernismo. El crítico señala la hibridez genérica que se establece en “el cuento-ensayo, la prosa poética, el cuento-crónica” (2013, p. 17). Se pueden sumar a la perspectiva anterior las incursiones por la prosa lúdica y, también, los entrecruces con el minicuento. Pavón también señala la “contracción de la anécdota” (*ibid.* p. 19); es decir, el procedimiento de comunicar un acontecimiento en las máximas secuencias narrativas posibles a partir de la representación fragmentaria, estática, morosa o divagante (*id.*). Además de tales características, Pavón presenta como innovación una “notoria inclinación por el lenguaje poético” (*ibid.*, p. 21) y una apertura por las temáticas del “fin de siglo” (*id.*).⁵⁷

En contraste, sobre la tradición del realismo Pavón afirma que: “el aporte formal del realismo y sus variantes a la cuentística del siglo XX es casi inexistente, salvo por el rasgo de la anécdota reducida, también del gusto modernista, y por el punto de vista subjetivo del narrador en torno a los sucesos contados” (2013, p. 24). No obstante, también destacará tres elementos directamente relacionados con las convenciones sobre el realismo anteriormente señaladas. Al hablar de la tradición del “realismo puro” en el cuento mexicano durante la década del veinte, el investigador ubica tres rasgos característicos: “el retrato fiel y objetivo de la realidad”, “la marginalidad de lo subjetivo y emocional en la representación del mundo

⁵⁷ Para observar el amplio inventario de los temas, véase: Pavón 2013, p. 21.

ficcional” y “el anhelo de veracidad y sinceridad propugnado por los realistas decimonónicos” para “exponer una tesis social en la obra artística” (*id.*). Es importante señalar que los tres rasgos característicos deben ser matizados, especialmente el primero. Como se ha revisado profusamente en la bibliografía sobre el realismo literario, el ideal de representación y el objeto representado no coincidirá nunca, a pesar de todas las estrategias movilizadas para que se establezcan dicha correspondencia; por tanto, “el retrato fiel y objetivo de la realidad” será únicamente parte del proyecto realista, pero es un ideal inalcanzable en la productividad del texto.

El complejo panorama trazado por Pavón es útil para destacar las diversas estéticas narrativas que coexistieron en las primeras décadas del siglo XX. Como se puede observar de las líneas anteriores, el investigador sitúa el origen de la fractura con las convenciones del realismo en el cuento modernista. Asimismo, es posible señalar que la manera en que se configura el paradigma de realidad, la accesibilidad y los mecanismos de ilusión remiten a los elementos que Pavón señala como innovaciones formales y estilísticas. No obstante, es necesario matizar la idea de una innovación unidireccional hacia el relato modernista, pues ello podría conllevar el oscurecimiento en paralelo de la exploración realista. Es decir, si bien el modernismo introdujo notables transformaciones en la narrativa, la escritura realista también experimentó desarrollos y variaciones significativas durante los primeros años del siglo. Más sugerente aún, es ubicar un principio común que se encuentra en la estructura moderna establecida por Poe, como hemos mencionado.

En continuidad con la idea anterior, en su análisis de la antología *Cuentos mexicanos* de 1897, la investigadora Luz América Viveros señala que gran parte de los relatos incluidos en la obra reflejan una “visión moderna de la literatura”. La modernidad es evidente por la participación de varios autores que posteriormente se asociarían con la *Revista Moderna*,

como Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos, Renato Leduc, Bernardo Couto y José Juan Tablada (2023, p. 203). Interesa destacar las estrategias narrativa señaladas por Viveros como modernas: “Aunque casi todos los cuentos responden a una visión moderna de la literatura por la forma de integrar los temas, las estrategias, los tipos de narrador, la índole de personajes, la extensión, los recursos literarios, los cronotopos y el uso del lenguaje literario, tienen entre sí variedades notables que hacen disfrutable y vigente el cuentario como ejemplo de las múltiples voces que se cruzaban, en un mismo género, en la prensa finisecular” (2023, p. 205). Aun cuando no está enunciada de forma explícita, es posible establecer la correspondencia entre la idea de modernidad en el relato y la recepción de la poética y la teoría de Poe sobre el cuento. La base poética compartida, a pesar de las divergencias estéticas, establece una poética común y un diálogo que involucra criterios de accesibilidad y mecanismos de ilusión similares, aunque distintas configuraciones y modalidades del paradigma de realidad.

La investigación de Pavón sobre la tradición del cuento admite matices, como se hace evidente en los argumentos señalados por Campos y Viveros sobre la poética moderna del cuento implementada por Poe. Lo que se pone en movimiento son las prácticas concretas que los ateneístas llevaron a cabo. Tales investigaciones son exploradas en el siguiente apartado.

3. La ficcionalidad narrativa y los aportes del Ateneo de la Juventud

En su revisión histórica del cuento en México, Alfredo Pavón realiza una observación sugerente: la narrativa breve moderna nace con el Ateneo. Vale la pena citar en extenso su argumentación al respecto:

Y el cuento mexicano netamente del siglo xx, ¿de cuál generación o grupo provino? No de los modernistas y realistas [...]. Tampoco de los narradores pre-revolucionarios [...]. Sí nació de la fantasía de los cultos ateneístas, específicamente, de *Arquilla de marfil*, de Mariano Silva y Aceves, publicado en 1916. No podía haber sido de otra manera pues fueron ellos quienes, en verdad, tuvieron una clara conciencia de ser modernos, entendida la modernidad como “una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo” (2013, pp. 32-33).

Lo que Pavón destaca es que la “estructura aristotélica del cuento” fue desarticulada por la narrativa de los miembros del Ateneo a través de innovaciones similares, si no idénticas, a las modernistas: temáticas innovadoras, hibridez genérica, “economía verbal” (*ibid.*, p. 42). Aunque con algunas variantes, también se pueden mencionar como rasgos de la narrativa breve del ateneo la intertextualidad sustentada por la erudición; el uso de la ironía y el humor, y cambios en las secuencias narrativas que trastocan la lógica secuencial del relato con “ingeniosas epifanías y anagnórisis, sutiles paradojas” (*ibid.*, p. 39).

Lo relevante, a mi juicio, es que tales innovaciones están motivadas en torno a dos ejes afirmados no sólo en la ruptura con la tradición literaria, sino también con las formas de pensar las relaciones con la cultura, la filosofía y la estética: por un lado, los “nuevos métodos críticos” llevados por los miembros del Ateneo, los cuales generaron otros modos de leer (Martínez 1990, pp. 18). Por otro lado, una idea de la ficción como “un mundo regido por la imaginación” (Vasconcelos 1933, p. 233) en donde impera “la ley de la estética, la ley de la más alta fantasía” (*ibid.*, p. 23).⁵⁸ Como consecuencia de lo anterior, se presentan dudas sobre

⁵⁸ Según el análisis de Robert Conn, la propuesta de Alfonso Reyes se inscribe en un “estado estético” determinado, esencialmente, por la filología (2002, p. 57). Tal como ha mostrado Sergio Ugalde, la idea de creación recorre ese “estado estético” como una tensión central: “De alguna manera podríamos asegurar que el Goethe del joven Reyes comienza a prefigurar una actitud fundamental: el crítico da paso al cuentista” (Ugalde 2024, p. 125). Más allá de la creación como esfera directamente relacionada con el “estado estético” descrito por Conn, cabe anotar que las ideas esteticistas leídas e incorporadas por los miembros del Ateneo no se

cómo construir un paradigma de realidad que refleje las nuevas aproximaciones a lo real, una accesibilidad movible y filtrada por el discurso erudito, así como mecanismos de ilusión fragmentarios que interrogan las relaciones entre ficción y realidad a través de la autorreferencialidad, mediados por una nueva concepción de la subjetividad y los modos en que la conciencia se aproxima a la experiencia de lo real.

La indagación de los ateneístas no es menor y supone una exploración más allá de las fronteras de la literatura.⁵⁹ Al retomar los planteamientos de Leopoldo Zea, Sergio Hernández Roura anota que las indagaciones ateneístas supusieron la ruptura con el positivismo y la idea de linealidad, teleología, organicismo y mecanicismo que repercutía directamente en las formulaciones naturalistas y realistas (2020, pp. 77). En el seno de estas indagaciones surgió una idea heredada de la filosofía de Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer y Henri Bergson: “a la doctrina de lo material, el orden y lo inmutable opusieron una filosofía en la que el espíritu tenía un lugar central. Retomaron la pregunta metafísica de la cosa en sí y resignificaron conceptos como lo mutable y lo dinámico” (2020, pp. 77-78). Con ello, una nueva relación entre texto y mundo también se postula.

La relación propuesta por el Ateneo entre texto y mundo parece cifrarse en una representación de la realidad que apunta a términos de “adecuación con” y se disputa un

encuentran distantes de las concepciones sobre la imaginación desarrolladas años después por el surrealismo. Las reflexiones de Vasconcelos en ensayos como “La girándula y el trompo” e, incluso, en el cuento “El fusilado”, de donde provienen las citas, están próximos a la consigna estratégica del mayo francés, “la imaginación al poder”, así como de las ideas en torno a lo imaginario elaboradas por Herbert Marcuse. Resulta pertinente insistir, como se ha mencionado, en las líneas de continuidad que se establecen entre el simbolismo, el modernismo y el esteticismo como modos de leer asimilados por los ateneístas y los surrealistas. Dichas fórmulas de modernidad y de ruptura tienen una repercusión en los tiempos modernos. Como muestra de la transformación estética de la modernidad, los vínculos y confluencias pueden registrar la complejidad de procesos y transformaciones dentro de una tradición periférica, tal como lo son las estéticas narrativas no realistas.

⁵⁹ Exploración que, además de las reflexiones expuestas, se presentó en el terreno intelectual, político y cultural, no primordialmente en el terreno de la literatura. Es por lo anterior que los miembros del Ateneo fueron reconocidos en la historia cultural de México.

registro innovador frente a uno conservador; una forma nueva de escribir y una tradición conservadora de pensar la literatura. Sin embargo, se puede argumentar que hay un cambio radical en la representación en el momento de asimilar otra tradición. Por ejemplo, Jakobson traza las últimas fronteras del realismo en el relato fantástico: “Se nos puede replicar que no es cualquier parte [en donde usa el término comodín realismo] porque nadie calificará de ‘realistas’ los cuentos fantásticos de Hoffman. La palabra realismo tiene pues una cierta significación; puede encontrarse un factor común” (1978, p. 78). La aseveración de Jakobson genera las siguientes cuestiones: ¿por qué Hoffmann establece la última frontera para el realismo?; ¿cuáles son los elementos del cuento fantástico que entrañan una distancia y cuáles son los límites que se establecen con ello? Lo que se impone es la convención de verosimilitud que está operando dentro de otra tradición. No hay que olvidar que, según Ceserani, Hoffmann es el más realista de todos los practicantes del cuento fantástico: la innovación de transferir el espacio gótico a la ciudad está fundamentada esencialmente en técnicas de representación realista. Y, si bien no se encuentra articulada en la discusión de Jakobson, con Hoffman la perspectiva múltiple empleada por un narrador intradieético se instaaura para construir un mundo ficcional que no puede ser reducido a una perspectiva única (con una estrategia semejante a la estudiada por Auerbach en términos realistas). En este mismo sentido se puede argumentar las transgresiones ficcionales resultantes de la indagación de los ateneístas y su relación con lo que Antonio Caso llamó en un temprano texto “filosofía de la intuición” (Caso 1914).

En el texto de carácter programático, Caso examina las filosofías “anti-intelectualistas” que resaltan la importancia “del espíritu, de la vida espiritual autónoma e irreductible, de lo propiamente humano” (1914, pp. 150-151). Es útil el acucioso resumen en donde Caso expone las distintas corrientes anti-intelectualistas:

El pragmatismo de Nietzsche y de James (que un joven pensador francés, René Berthelot, llama *pragmatismo integral*); el bergsonismo; la filosofía de la contingencia (sólidamente construida por Émile Boutroux sobre los datos que ofrecen las ciencias en su amplia evolución contemporánea); y los diversos ensayos de interpretación de las leyes naturales y de las formas y especies científicas, debidos a sabios de genio como Ostwald, Mach y Poincaré, para no citar sino a los más ilustres propugnadores de la tendencia; todo ello elaborado simultáneamente, es, sin duda, signo fehaciente de la decidida vocación anti-intelectualista de nuestro tiempo (1914, p. 150).

El filósofo mexicano se distancia del idealismo al denominar la aproximación distinta como, sencillamente, “humanismo”. Según Caso, las diversas vertientes del anti-intelectualismo proponen una “verdad” específica que se contrapone con las posturas positivistas y sus criterios de validación del conocimiento: “La verdad fundamental de toda filosofía es una verdad antropológica, una intuición esencialmente idéntica a las intuiciones estéticas y que sólo difiere de ellas por su objeto universal y no individual” (*ibid.*, p. 151). Caso percibe un sistema de correspondencias que equipara las intuiciones racionales con las estéticas; para el filósofo, ambas aportan un conocimiento sobre el mundo que había sido excluido del paradigma positivista. La inversión de valores entre lo racional y lo intuitivo es un movimiento de transformación dentro del pensamiento filosófico, el cual, para los ateneístas, sostenía también las ideas de representación de la realidad y de la ficción. Dicho movimiento, para Caso, se encuentra en el concepto de “misticismo”, al cual define de la siguiente manera:

A la vez que el intelectualismo y sus variadas y complejas formas, ha existido siempre una filosofía esencialmente distinta que no procede por vía analítica o discursiva; sino por afirmaciones y síntesis de juicios intuitivos: esa filosofía es el misticismo. [...] Apela a una

lógica diversa, la lógica de la imaginación y del sentimiento, la lógica del instinto que, para el intelectualista puro, como Spinoza [*sic*], por ejemplo, sería la negación de toda lógica (*ibid.*, p. 152).

Es útil entender que Caso articula una contraposición entre el intelectualismo y el misticismo como modos de aproximación filosófica. Lo anterior es relevante para extraer algunas conclusiones: si Brushwood establece un vínculo entre la concepción de la moral y la reflexión sobre el clímax narrativo en la novela, resulta plausible postular una conexión entre la nueva lógica propuesta y los elementos que Pavón identifica como propios del ateneísmo: hibridez, fragmentariedad, dilución de la anécdota. Asimismo, no es problemático trazar una relación directa entre la nueva lógica y la manera en que el relato plantea un paradigma de realidad, configura la accesibilidad y genera técnicas que desafían los mecanismos de ilusión. En consideración de lo anterior, se puede sugerir una correlación entre las transformaciones de la lógica filosófica y las innovaciones formales en la narrativa ateneísta, donde ambas esferas parecen responder a una reconfiguración epistemológica de mayor alcance que impacta directamente con las preguntas esenciales sobre el realismo y sus límites; a saber, ¿qué representar y cómo? (Jakobson 1978, p. 71).

La hibridez, fragmentariedad y dilución de la anécdota, además de ser técnicas narrativas, pueden concebirse como la materialización textual de una nueva lógica que privilegia la intuición, el sentimiento y el instinto por sobre la razón analítica. En esencia, estas innovaciones formales parecen cuestionar la posibilidad misma de concebir una totalidad unitaria asociada a la representación de la realidad. Asimismo, la configuración de un paradigma de realidad contrastante con la verosimilitud absoluta, pero también con la verosimilitud genérica, y la propuesta de técnicas que desestabilizan los mecanismos de ilusión pueden obedecer a este mismo impulso que cuestiona el predominio de lo racional.

En este sentido, el análisis comparativo entre la filosofía y la narrativa permite vislumbrar un diálogo más amplio entre transformaciones del pensamiento y expresiones formales (Martínez Bonati 1995).

En el ateneísmo, se puede sumar otro factor que impacta en la exploración narrativa: la apuesta radical por la subjetividad. Un elemento que Caso destaca es la primacía del sujeto dentro de las filosofías de la intuición. El filósofo expone que el conocimiento no se deriva de lo físico, de aquello que se puede medir, tocar o pesar, sino de la propia experiencia del sujeto en el mundo: “Dentro de nuestro propio individuo psicológico, querámoslo o no, existe, para nosotros, el universo entero; en nuestro yo, pero no solamente en nuestro yo intelectual, sino en nuestro yo total, en nuestro *ego* humano, están todos nuestros datos y, de fijo, todos los elementos de que disponemos para pensar la existencia. Las realidades heterogéneas al hombre son la inexistencia misma” (1914, p. 151). La preeminencia que se le da al sujeto es evidente, pues es en su conciencia donde se encuentra el “universo entero” que después será reconfigurado en la obra de arte.

Caso propone que la filosofía de la intuición, en resumen, busca una síntesis de dos posturas antagónicas: intuición y razón, misticismo e intelectualismo: “Contra los primeros, la realidad concreta, múltiple y heterogénea, arguye: la ciencia no es el mundo; la abstracción no es la vida; la ley no es el ser... Contra los segundos, la razón demuestra: lo que no es racional, lo que recusa el imperio de las leyes lógicas eternas, no puede ser objeto de conocimiento. Tal es, en suma, el conflicto secular del misticismo y el intelectualismo; la antinomia lógica más profunda; el grave problema que se ha propuesto resolver la filosofía de la intuición” (*ibid.*, p. 53). La síntesis que propone Caso se relaciona directamente con las “encrucijadas centrales” que identifica Ugalde en Reyes: vida y literatura, filología y creación (2024, pp. 345-347). En este sentido, dos ensayos son representativos de la forma en que el

autor regiomontano desmonta una lógica causal e invierte las jerarquías establecidas en las categorías del pensamiento. Me refiero a “El misticismo activo”, en *El suicida*, y “De la lengua vulgar”, en *El cazador*. Ambos textos dirigen sus recursos formales y genéricos para invertir los lugares de la acción frente a la pasividad del místico, en el primer caso, y de la vida frente a la erudición, en el segundo caso. Todo ello orientado a la construcción de una lógica radicalmente distinta postulada por el positivismo y filtrada hacia la idea de ficción del realismo.

Al regresar a la síntesis que propone Caso, se señala que el énfasis en la subjetividad implica un nivel distinto de relación entre el texto y el mundo, una relación tensa y en pugna que los miembros del Ateneo estaban postulando a principios del siglo XX. Así, por ejemplo, Caso menciona que “los místicos, por su parte, ofrecen evidencias personales, mundos sin relaciones, sin ventanas, a veces absolutamente herméticos, en los que quieren obligarnos a creer a golpes de sinceridad y de elocuencia” (*id.*). Estos mundos “absolutamente herméticos” abren un camino en donde la representación ya no está justificada por la accesibilidad nítida o los paradigmas de realidad estables del realismo. Hay una brecha entre el lector implícito y el lector real que está en movimiento por la búsqueda de otra subjetividad.

En el caso específico de Reyes, Ugalde establece que: “la revisión de la literatura griega le permite destacar, mediante [...] la filología clásica alemana, francesa e inglesa, los usos de una subjetividad informe, caracterizado por un nuevo *pathos* y vitalismo” (2024, p. 136). Tal como ha observado el investigador, la configuración del vitalismo para el Ateneo de la Juventud es determinante para generar una movilización en la cultura y, como intento señalar, también en las prácticas de escritura. Según Robert Conn, el vitalismo constituyó un movimiento central para el Ateneo, pues dentro de sus principios se establecieron las rupturas

con el positivismo y una nueva sensibilidad que polemizó tanto con la artificialidad del modernismo como con el precepto de representación nítida del realismo decimonónico. Vale la pena citar en extenso la definición que Conn hace del movimiento filosófico en el contexto ateneísta:

Vitalism may be broadly defined as a highly self-reflective, anti-philological philosophical movement organized around the concept of the individual as a perceiving subject and critical of the positivist legacy of Auguste Comte and Herbert Spencer. The philosophers defining the movement in the Mexican context were Friedrich Nietzsche, William James, Henri Bergson, and Émile Boutroux, all of whom were promoted by Pedro Henríquez Ureña as the canon of the Ateneo de la Juventud [...] In this process, the vitalist challenged the positivist assumption that there existed a single method of analysis, authorized by History, to be used for the production of knowledge and the instruction and creation of a modern citizenry (2002, p. 52).

Las relaciones entre el vitalismo definido por Conn y las “filosofías de la intuición” expuestas por Caso son evidentes. Lo que me interesa analizar es la manera en que la perspectiva filosófica encontraba eco en los modos de representación de la realidad y en las concepciones sobre la ficción. La ficcionalidad, como propiedad de los textos literarios, es más compleja que simplemente considerar sus elementos constitutivos dispersos; es decir, la cualidad de un texto de ficción no se reduce a una suma o acumulación de los diversos elementos que componen la obra (personajes, historia, espacio). En el caso de Reyes, las filosofías de la intuición repercutieron no sólo en sus ideas sobre la creación literaria, sino en los modos de producción de sentido en la escritura. No sólo la tradición del ensayo como género didáctico o crítico se pondrá en movimiento, también en la narrativa de *El plano oblicuo* se puede identificar que “el saber sobre la literatura se convierte en creación literaria” (Ugalde, 2024 p. 125).

Un ejemplo de lo anterior se encuentra desde el primer libro publicado de Reyes, *Cuestiones estéticas* (1911). Al analizar la lectura de Mallarmé en *Cuestiones estéticas*, Ugalde subraya la importancia que tuvo el pragmatismo de William James para comprender los procedimientos poéticos del poeta francés. El investigador sintetiza los puntos más destacados del capítulo XI de *Précis de Psychologie* (1909): “James enumera los distintos estados por los que pasa la creación y la gestación de ideas; caracteriza el aspecto muy personal del fluir del pensamiento; menciona el constante cambio de la trayectoria de lo ideado (de una sensación visual a una auditiva, de un razonamiento a una decisión, de un recuerdo a una esperanza, del amor al odio); distingue entre los estados de conciencia sustantivos y los transitivos” (Ugalde 2024, p. 115). Las herramientas analíticas aportadas por el pragmatismo son útiles para que el joven Reyes se enfrente con el análisis de las complejas metáforas simbolistas del poeta francés. Asimismo, se podría argumentar que la inquietud sobre las formas en que el lenguaje se relaciona con lo real y con la experiencia también repercute en la construcción de la voz y el modo narrativo en los relatos de *El plano oblicuo*. Por ejemplo, los “cambios de la trayectoria de lo ideado” parecen justificar, de alguna manera, la idea de “contracción de la anécdota” y la pérdida de la linealidad narrativa en función de una historia centrada en la reproducción de la experiencia de lo real. De ahí el contraste radical, quizá entendido como esquema fallido, con la poética del cuento moderno entendida por Poe, pero que abre otras posibilidades de tradición, como analizaré más adelante.

El interés por las “filosofías de la intuición” no se limita al libro inicial de Reyes. Las inquietudes sobre la experiencia se encuentran presentes en *El suicida* (1917) como una forma de legitimar una tradición del ensayo como soporte del “libre divagar de la conciencia” (pp. 239-249). La exploración de la subjetividad, la introspección y el punto de vista personal se

enmarca en las tendencias vitalistas que caracterizaron al Ateneo de la Juventud y que encontraron eco en la etapa madrileña de Reyes. En 1917, el autor también publica *Visión de Anáhuac*, texto en el que Sheldon Penn identifica la influencia de Henri Bergson, uno de los filósofos anti-intelectualistas reconocidos por Caso, Conn y Penn.

La aproximación de Penn destaca dos puntos fundamentales: el primero es el interés en los límites de publicación de *El plano oblicuo* por las filosofías de la intuición, que cuestionaban las nociones racionalistas y positivistas predominantes. El segundo, y quizás más relevante, es que la lectura de Bergson no sólo le proporcionó a Reyes una plataforma desde la cual legitimar la subjetividad en las relaciones entre la Historia y la Literatura a través del ensayo literario, como señala Penn, sino también una concepción de la ficcionalidad que repercutió en los modos narrativos practicados en su libro de ficciones de 1920. Se exhibe así una concepción de la ficcionalidad, arraigada en las filosofías de la intuición, implicaba una ruptura con las convenciones realistas y una exploración de la subjetividad y la experiencia interior, aspectos que se reflejarían en las técnicas narrativas empleadas por Reyes. Con el propósito de exponer las líneas generales del bergsonismo y cómo se reflejan en la escritura del regiomontano, es pertinente detenerse en algunos aspectos de la lectura de Penn.

Según el investigador norteamericano, Bergson considera a la intuición como un dispositivo para reintegrar la subjetividad a un modelo de conocimiento del mundo a través de la intuición. Bajo el concepto de *élan vital*, el filósofo francés propone capturar la esencia del movimiento y la transformación de la vida. Frente a las posturas mecanicistas propulsadas por el positivismo y representadas por el realismo, la intuición bergsoniana imprime una idea de dinamismo y movimiento al concepto de “lo real”. El artista, dentro de la filosofía de Bergson, es fundamental ya que el arte tiene la capacidad de revelar la imagen verdadera del

mundo: “For Bergson, it is the artist rather than the logician that is the best attuned to capture, via intuition, the movement of evolution” (Penn 2015, p. 138). Contrario al principio de representación realista que sigue una lógica racional, el artista puede capturar el movimiento de la intuición en todas sus facetas.

Al respecto, Penn anota que “Bergson argues that intuition of the vital becoming of the Whole —the *élan vital*— is the core activity of the artist, who, rather than representing the world as a manifestation of a singular, intellectual ideality, is able to reveal its true image as a virtual snapshot of its transformation” (2015, p. 133). Me parece que la idea de ficción que subyace en la cita está claramente marcada por la función del artista no como un documentalista, sino como un demiurgo; es decir, Bergson retoma la oposición clásica entre platonismo y aristotelismo para dotar al artista de una función creadora y no sólo histórica. La ficcionalidad es un medio para capturar la esencia del movimiento y la transformación de la vida (*élan vital*) a través de la intuición artística, en lugar de representar el mundo a través de una idealidad intelectual singular, objetiva o lógica. La reflexión se aproxima al misticismo tanto de Caso como de Reyes.

Más adelante, Penn propone que la lógica propuesta por el bergsonismo hacía evidente la ruptura epistemológica entre el intelecto y el mundo: “In Bergson’s model, intellectual perception (as opposed to pure, sense perception) takes place virtually because its inception is a *de facto* break from the real. This break immediately plunges the amorphous self into the realm of subjectivity, and subjective consciousness is, at heart, impersonal because it draws on images from memory, the real of spirit that exist externally and inorganically” (2015, p. 142). Al igual que en la cita anterior, es posible distinguir una idea de ficcionalidad y su funcionamiento. La percepción intelectual implica un quiebre con lo real, llevando al *yo amorfo* al reino de la subjetividad. La conciencia subjetiva es impersonal, ya

que se nutre de imágenes de la memoria, el reino del espíritu que existe externamente de manera inorgánica.

Por lo tanto, la ficcionalidad, desde la perspectiva bergsoniana, es un medio intuitivo y subjetivo para expresar el flujo vital y la transformación constante de la realidad, superando las limitaciones de la percepción intelectual y la representación racional del mundo. Lo anterior, en términos de técnica narrativa, se puede observar en la exploración de los límites de la representación tanto en el paradigma de realidad definido por las acciones que se sostienen en la diégesis y la relación de elementos que la componen como en la accesibilidad, oscurecida, menos transparente, por la función del modo, voz y focalización que definen al narrador.

En paralelo con la investigación de la subjetividad y su vínculo con técnicas de representación, se movilizan también nuevos modos de lectura y formas de configurar al lector dentro de los textos. Según Darío Villanueva, gran parte de la ficcionalidad que sustenta al realismo radica en la configuración de un lector modelo, cuya función puede estar representada explícita o implícitamente en el texto. La función primordial del lector modelo es establecer la accesibilidad necesaria para generar un “efecto de reconocimiento intencional de su propia realidad [que se refiere a la de los receptores empíricos]” (2004, p. 174). En consonancia con las concepciones teóricas sobre el lector, resulta pertinente examinar las configuraciones históricas que determinan la interrelación entre lectores y textos.

En relación con lo anterior, Sergio Ugalde lleva a cabo una rigurosa investigación sobre el campo literario nacional y el diálogo intelectual suscitado por la obra *Cuestiones estéticas* en la primera década del siglo XX. El objeto de estudio del investigador no se circunscribe a lectores modelo específicos, sino que se extiende a las tradiciones de lectura en su conjunto. No obstante, a través del análisis y la exploración de controversias entre

diversas tradiciones, es factible dilucidar los mecanismos mediante los cuales las modalidades de lectura reconfiguran los horizontes de expectativas y fomentan conceptualizaciones sobre la ficcionalidad en el ámbito literario.

Ugalde propone una tipología tripartita de las tradiciones de lectura, o corrientes críticas, que se encontraban en proceso de gestación durante el período formativo de Reyes (ca. 1905-1906). Estas categorías, que el autor delimita de manera histórica, comprenden: en primer lugar, a los académicos, representantes de la erudición tradicional; en segundo lugar, a los modernistas, exponentes de una sensibilidad literaria renovadora; y, finalmente, al colectivo de jóvenes intelectuales que convergieron en la publicación de *Savia Moderna* y que, posteriormente, constituirían la Sociedad de Conferencias. Dicha clasificación proporciona un marco analítico para comprender las dinámicas del campo literario de la época (Ugalde, 2024, p. 76).

Para profundizar en la categorización mencionada y contextualizar su relevancia en el panorama literario de la época, es pertinente examinar la explicación detallada que ofrece Ugalde del ámbito intelectual mexicano. El autor elabora:

Al menos dos corrientes críticas se disputaban ese ámbito en el momento que Reyes hizo sus estudios, y una tercera corriente comenzaba a vislumbrarse: en principio hay que mencionar la perspectiva retórica y preceptiva, promovida por los académicos de la lengua; en un segundo momento hay que resaltar la aproximación emotiva y estética al fenómeno literario, sostenida y defendida por los escritores modernistas y, finalmente, es necesario señalar la existencia de una incipiente historia literaria, muy cercana a perspectivas decimonónicas, en las figuras de Manuel Sánchez Mármol y Luis G. Urbina. La consolidación de esta tercera vía, la de la historia literaria sería la tarea de los jóvenes ateneístas. (Ugalde 2024, p. 76).

Cada una de las corrientes críticas propone una concepción distinta de la ficcionalidad. Para los académicos de la lengua, la ficcionalidad estaría regida principalmente por las normas retóricas y los preceptos lingüísticos establecidos. Según los lineamientos expuestos por Brushwood, la ficción sería evaluada en términos de corrección formal, apego a los cánones, garantía del decoro y seguimiento de una función pedagógica. La perspectiva apunta a una idea de la ficción no sólo como una representación referencial; en el fondo es una manifestación de un ideal estético.

En contraste, para los escritores modernistas, la ficcionalidad se concebiría desde un enfoque centrado en la expresión emocional y la búsqueda de la impresión estética. La ficción se entiende como un dispositivo para transmitir sentimientos y sensibilidades; para establecer un vínculo entre el sujeto emisor, el texto y el lector en función de las emociones. Tal como señala Ugalde, tal fue la aproximación de la tradición anterior a Reyes en su lectura de Mallarmé. Así planteada, la perspectiva de la ficcionalidad también recorre los límites del idealismo, pero de forma distinta a la tradición anterior en cuanto busca indagar en otras formas de conocimiento negadas por el pensamiento positivista.

Por último, la nueva corriente, la que interesa en particular a Reyes, admite una dimensión histórica y contextual para la ficcionalidad, lo cual no es un asunto menor. La ficción analizada desde la óptica ateneísta establece una relación con su desarrollo temporal, sus influencias, la perspectiva crítica de los géneros literarios y el lugar que ocupa dentro de las tradiciones. Como estudia Ugalde, el impacto de la filología también implicó un movimiento del eje ficcional hacia su complejidad. En lugar de buscar un estado ideal, se persigue un estado descriptivo que pone en movimiento al texto dentro de una modernidad consciente de sí misma.

Las tres dimensiones tienen implicaciones en las formas de construcción de tradiciones de lectura, de lectores implícitos y, de forma correspondiente, en las maneras de configurar el paradigma de realidad, la accesibilidad y los mecanismos de ilusión, los cuales comenzarán a tomar importancia. Mientras que el impresionismo crítico, asentado en las dos corrientes centrales compuestas por los académicos y los modernistas, concebía la función de la lectura como un modelo ejemplar, la tradición que discute a los modos de leer instaaura un nuevo lector que “explora”; es decir, mientras que el impresionismo entendía la función de la lectura como una forma ejemplar, el nuevo lector asume un papel más activo y exploratorio, construyendo la representación en lugar de simplemente asimilarla.

Por ejemplo, dentro de las lecturas críticas sobre Grecia se produce un tránsito “de un cierto impresionismo y lirismo utópico, que aspira a una visión ejemplar de la Grecia moderada y sana, a un universo filológico autodidacta, que aspira a profesionalizarse y que destaca el dolor, la introspección y el agonismo de las tragedias griegas” (Ugalde 2024, p. 93). Con lo anterior, no sólo se registra la transición del impresionismo al rigor filológico emprendida por Reyes y los ateneístas. Este movimiento también subraya un desplazamiento de la idea del sujeto subyacente al modo de leer que contrasta con la idea del modernismo: “Por supuesto, estos nuevos elementos hablan del surgimiento de una subjetividad moderna distinta, que ya no se remite al hecho estético, modélico y formativo, al que apelaban las imágenes de Grecia de Urueta, Darío, Rodó y otras, sino a la invención de un sujeto cognoscente y a un lector literario que explora espacios de la conciencia más opacos” (*id.*). En otras palabras, se crea en el horizonte de expectativa un nuevo lector, “un lector literario” que deja de ser un mero receptor y se convierte en un agente activo en la construcción de significados y la exploración de la interioridad humana. Con ello, la idea de ficcionalidad también se dinamiza pues las relaciones entre lector y texto no sólo operan en función de un

“hecho estético, modélico y formativo”; es decir, una experiencia dirigida y funcional que permitía distinguir la separación entre ficción y no ficción. Antes bien, se propone un lector que explora en la multiplicidad de significados y en los retos que sugieren los complejos textos ficcionales que propusieron los ateneístas.

Hasta aquí he intentado demostrar la complejidad de la idea de ficción al señalar algunas transformaciones que experimentó la narrativa breve en México a principios del siglo XX, particularmente con la irrupción del Ateneo de la Juventud. El punto nodal que propongo señala la relación entre las innovaciones formales y temáticas impulsadas por el grupo en contraste con las tradiciones realistas y modernistas precedentes mediante la idea de subjetividad. En consecuencia, es posible decir que los ateneístas, influenciados por las “filosofías de la intuición” de pensadores como Bergson, Nietzsche y James, cuestionaron los preceptos positivistas y racionalistas predominantes.

Al cuestionar las formas realistas, se configuró la ruptura con las convenciones y la búsqueda de nuevas formas de representar la subjetividad y la experiencia interior. Esta nueva concepción filosófica repercutió en las técnicas narrativas empleadas, privilegiando la fragmentariedad, la hibridez genérica, la disolución de la anécdota lineal y la exploración de la representación de la conciencia. Tales fenómenos se pueden sintetizar con los expuestos en el apartado anterior sobre el realismo; a saber, las nociones de ficcionalidad, accesibilidad del lector y mecanismos de ilusión, alejándose de los paradigmas realistas tradicionales. En resumen, mi objetivo principal es describir la manera en la cual el Ateneo de la Juventud impulsó una renovación profunda en la narrativa mexicana, motivada por una transformación epistemológica que cuestionó los modos convencionales de aprehender y representar la realidad, abriendo paso a una estética más subjetiva, experimental y consciente de su propia modernidad.

En suma, propongo matizar la propuesta de Conn que no considera relevantes las aportaciones de los ateneístas en cuanto a modelos narrativos se refiere. Cito el fragmento en extenso:

Not unlike their Spanish counterparts, this group did not explore, then, as Proust and Joyce would in their novels, the space of memory and consciousness in which the individual's lost mastery of culture is performed. In fact, they did the opposite, using vitalism to reaffirm the autonomy of the individual, meaning his mastery of the past, of language, of tradition and of himself. Here may be seen the juncture at which the European and Latin American/Spanish modernist traditions diverge. For where in the one, as Said tell us, the dynastic intellectual comes to an end, replaced by the self-conscious novelist, in the other he is born, refracting over the course of the twentieth century into myriad figures with myriad positionalities (2002, pp. 54-55).

Si bien la afirmación de Conn sobre la autonomía del sujeto en la narrativa latinoamericana es válida, merece ser matizada. Es cierto que las vanguardias narrativas de Proust y Joyce llevaron al límite la representación ficcional de la conciencia y el fluir del pensamiento. Y aunque su influencia llegó tardíamente a Hispanoamérica, en las décadas de 1930 y 1940, ya se registran ecos de la importancia de la forma y el estilo de esta nueva narrativa, como se plantean en el ensayo “Por el camino de Proust” de Genaro Estrada de 1928, y la crítica de Alone, quien en 1948 calificó a Reyes por la escritura de *El plano oblicuo* como un “Proust antes de Proust”. Lo cierto es que, a pesar de la importancia sustancial de Proust y Joyce, por mencionar a dos autores europeos fundamentales, para la conformación de una narrativa moderna, la comparación de Conn no toma en cuenta las distintas tradiciones culturales y los modos de leer específicos.

Quizá conviene pensar en que las fronteras son móviles y dependen de diversas maneras de apropiarse de las tradiciones narrativas. En línea con lo anterior, lejos de reafirmar la autonomía del sujeto, como sugiere Conn, los ateneístas mexicanos exploraron territorios inexplorados de disolución del yo narrativo. En *El plano oblicuo*, en particular, se aprecia una fragmentación del sujeto, una pérdida del dominio sobre el pasado, una indagación lúdica del lenguaje, una revisión de la tradición literaria y una autorreferencialidad que trasciende la sola representación de la conciencia. Así pues, la tradición latinoamericana presentó, a través de los cuentistas del Ateneo, su propia versión del novelista autorreferencial, contraviniendo las tendencias que Conn identifica unilateralmente en la narrativa europea. De otro modo, la tradición latinoamericana presenta un modelo propio que colinda, pero no se limita a las indagaciones del novelista autorreferencial al que alude Conn.

4. ARTE NUEVO DE HACER FICCIONES: CONSTELACIÓN ANALÍTICA DE LOS CUENTOS

El presente capítulo retoma las discusiones anteriores sobre los problemas de la ficcionalidad, la representación y los modos de leer en tres constelaciones, las cuales funcionan como núcleos para responder a la hipótesis central: la subversión de las convenciones realistas en *El plano oblicuo* configura un proyecto que redefine la ficción como un espacio autónomo, donde lo lúdico desplaza a la periferia de su propio sistema otras funciones, como la moral o la didáctica. La metodología, cabe advertir, comprende una visión en conjunto de los relatos para organizarlo por constelaciones. El “objeto” —aquello que efectivamente se lee en un proceso de investigación— organiza la indagación en el *corpus*. El concepto de constelación no pretende exponer una exhaustividad estructural, sino que funciona como un mapa de signos dispersos: algunos relatos modélicos revelan puntos clave que permiten trazar las coordenadas de los fenómenos que interesan poner de relieve en el trabajo. El enfoque adoptado permite identificar estrategias narrativas recurrentes y mostrar cómo operan en conjunto para construir un proyecto de lectura que es, en sí mismo, heterogéneo.

La primera constelación analiza el sistema de posibilidades que configura el mundo narrado del texto; es decir, el paradigma de realidad. Cabe recordar que tal herramienta integra la verosimilitud genérica y absoluta y su análisis pone de relieve la postulación de la realidad que se establece en el relato no sólo al nivel diegético, sino también al nivel discursivo. Por tanto, la ontología del mundo narrado, la categoría del narrador y el modo de enunciación cobran relevancia en la asociación temática de los textos. En la segunda constelación estudio la accesibilidad de los textos, para ello retomo algunos aspectos de la

estructura narrativa para poner en evidencia la opacidad y la resistencia lúdica que propone Reyes; así, fenómenos como la construcción de la intertextualidad por parte del lector implícito, la subversión genérica y la fragmentación y la elipsis como estrategia estética tomarán un lugar significativo para el análisis. El último apartado se concentra en los mecanismos de ilusión: al estudiar las diversas maneras en que el texto oculta o despliega su propia naturaleza ficcional es posible constatar el “movimiento de retracción” que plantea la crisis de la representación mimética. De esta manera, los fenómenos como la autorreferencialidad, la intertextualidad paródica y la hibridación genérica serán esenciales para develar las estrategias narrativas que cuestionan la noción de ficción realista.

1. La configuración de *El plano oblicuo* como un título dinámico

Desde su título, *El plano oblicuo* aporta elementos para analizar los textos ficcionales que lo componen. El título, como paratexto inicial, funciona como clave de lectura que anticipa su naturaleza. La crítica ha identificado posicionamientos tanto estéticos como intelectuales que trascienden la obra específica y caracterizan el proyecto literario de Reyes en su conjunto: la configuración de una propuesta narrativa que explora las formas de la irrealidad en la narrativa mexicana; por tanto, es sugerente examinar con detalle la multiplicidad de sentidos que lo integran.

En el fragmento “Bautismo del libro” del “Monólogo del autor” (Reyes 1956, pp. 291-301), Alfonso Reyes afirma que el título concentra el destino de una obra: si es malo la condenará al olvido; si es bueno “propicia al Dios” (*ibid.*, p. 293). Además, indica dos maneras de nombrar: una clásica, estática, que funda la relación tema-nombre y otra que remite al movimiento, pues describe “el dinamismo del espíritu” (*ibid.*, p. 294) que condujo

a la creación. En este proceso no siempre se acierta, añade el regiomontano. Dado que el título es la primera mediación entre el lector y la obra, Reyes propone resolver el problema de las denominaciones mediante el ejercicio crítico: la crítica literaria revelaría la naturaleza de las obras con una “luz inesperada” al exponer la “disposición espiritual que las ha engendrado” (*id.*). De este modo, el “Eclesiastés” pasaría a llamarse “*Sobre la comodidad de no comenzar ningún movimiento*” (*id.*). Tal como describe Reyes, es posible resaltar una de aquellas “correspondencias íntimas de las cosas” (*id.*) que se cifran en las relaciones con el propio nombre del libro.

El título *El plano oblicuo* ha demostrado su trascendencia en el ámbito literario mexicano, como han constancia las lecturas de Carlos Fuentes, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco. A pesar de que “La cena” es, sin duda, el cuento más aclamado y estudiado del compendio de ficciones, el volumen en su conjunto resiste a una total identificación metonímica de la parte por el todo; evade la oscuridad de las fuentes que propicia la tradición y que Reyes sintetiza en *La crítica de la edad ateniense*, en donde el regiomontano alude cómo la tradición oscurece sus propios componentes: “Pero, prácticamente, Homero oscurece todas sus fuentes”. (Reyes 1961, p. 25). Con ello, Reyes enuncia la manera en que el sistema literario resume, analiza, pero también sustrae elementos que lo componen en función de la producción de sentido de sus textos.

En contraste con el título, el subtítulo original, “Cuentos y diálogos”, se perdió en ediciones posteriores, posiblemente debido a su naturaleza descriptiva que se contraponía con la enigmática del título principal. No obstante, me parece pertinente resaltar ciertos elementos del subtítulo que sugieren una distancia entre el texto y el horizonte interpretativo del lector. El primer elemento se relaciona con la propia tradición del título. *Cuentos y diálogos* remite a una tradición hispánica de nombrar el contenido del libro con la finalidad

de establecer géneros históricos, más que géneros literarios. Destaca, dentro de esta tradición, el libro de Juan Valera, publicado en 1885 y reeditado en 1887, por designar de la misma manera su libro. Lo sugerente es la dedicatoria del autor al Duque de Rivas, en la cual menciona la finalidad con la que concibe las ficciones que incluye en el volumen: “Acoja V. con benignidad estas obras ligeras, sobre las cuales nada más se me ocurre que decir, pues las escribí sin intención de enseñar y sólo con el fin de pasar el tiempo y de ver si lograba divertirme yo y divertir también a quien me leyese” (Valera 1887, p. 4).

La tradición de “obras ligeras” publicadas como sólo de divertimento y sin intención de enseñar consigna un principio fuera del romanticismo nacionalista o el neoclasicismo pedagógico. La tradición de los cuentos y los diálogos remiten a la polémica de los “libros de entretenimiento” cifrada en la tradición hispánica en la dedicatoria de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) de Miguel de Cervantes. Ecos del quijotismo, de la invasión de la literatura en el plano real, se presentan en los textos de *El plano oblicuo*. No obstante, me parece relevante señalar que en los libros de entretenimiento: “No es que la doctrina esté ausente, es que lo que domina, lo que se afirma como tal viene a ser la diversión y el deleite, o, como dijera Rolan Barthes ‘el placer del texto’” (Redondo 2004, p. 68). Tal “doctrina” implícita se encuentra mediada por el modo de leer ateneísta que revisé en el apartado correspondiente y se relaciona con la libertad creativa tanto en la formación de los mundos ficcionales de un texto como en la lectura de una tradición; la superación de la mimesis por correspondencia y la inversión jerárquica entre experiencia estética y experiencia de vida.

Una nota emergente sobre el subtítulo “Cuentos y diálogos” se encuentra en la correspondencia entre Julio Torri y Pedro Henríquez Ureña. En la carta del 28 de agosto de 1916, cerca de un año antes de la publicación de *Ensayos y poemas* de Torri, el dominicano le sugiere una estructura para el futuro libro: “Es indispensable que publiques *tu* libro: ¿por

qué no dividirlo, por ejemplo, en ‘Cuentos y diálogos’ (como el del hombre fuerte y el del hombre débil); ‘Ensayos’ (como el último, de *La nave*, y el ‘Elogio del espíritu de contradicción’, ambos admirables); Notículas (como ‘Del epígrafe’); y finalmente, algo como ‘Poemas’, como “A Circe, que gustó tanto?” (Torri 1995, p. 248, énfasis en el original). Como es posible observar, hay una clave genérica que organiza los apartados del posible libro. Sin duda, la organización responde a formas discursivas más que a géneros literarios, como bien ilustra el título final que puso Torri a su libro. Asimismo, se destaca el papel de editor de Henríquez Ureña en los proyectos de prosa ficcional de imaginación, tanto narrativa como no narrativa, dentro del círculo ateneísta conformado por Reyes, Torri y el autor de *Horas de estudio*.

Ahora bien, dentro del sistema literario nacional me parece destacable mencionar un libro próximo de título semejante, pero con un *ethos* distinto, con la intención de destacar el contraste entre las categorías expresadas. Me refiero a los *Cuentos y diálogos* de Julio Jiménez Rueda publicado en 1918. A pesar de compartir el mismo paratexto, los cuentos de Jiménez Rueda son distintos tanto de forma como de contenido a los textos de *El plano oblicuo*. Por ejemplo, “El sueño de Martín Espelunca” y “La cena”, los cuentos más logrados de ambos volúmenes, se asemejan sólo porque tienen como punto de partida la tradición del romanticismo hispanoamericano y sus estrategias: un paradigma de realidad con una ambigüedad entre la vigilia y el sueño, entre las visiones del mundo ficcional y los hechos que acontecen de forma textual. Sin embargo, “El sueño de Martín Espelunca” contiene todavía ecos y recursos de la leyenda marcados por la conciliación entre analepsis y presente narrativo. En “La cena”, en cambio, se descubre un mundo ficcional en donde el tiempo narrado y el pasado narrativo oscilan por la ambigüedad instalada; así, el relato está ligado a tradiciones distintas con estrategias como la “Flor de Coleridge” para indicar su carácter

fantástico. Entre la innovación y la ruptura de los cuentos colonialistas de Jiménez Rueda, la dominante aporta una solución de continuidad “sin quebrantar en un ápice el plan general del desarrollo primario”, como menciona Salvador Cordero en el proemio del libro (1918, p. 7). Las coincidencias, en cambio, señalan el horizonte de expectativa distinto entre los géneros editoriales y los géneros literarios; es decir, entre lo que se esperaba del contenido de los cuentos y los diálogos y las prácticas narrativas que los autores estaban desarrollando. En ese sentido, se puede establecer que la relación entre *El plano oblicuo* y su subtítulo no es una singularidad. El fenómeno se integra a un sistema de fuerzas opuestas más amplio; de hecho, se podría decir que tal estructura define al libro: una tensión se encuentra, ya sea latente o descubierta, tanto en los cuentos como en el proceso de pensamiento que los construye.

Lo anterior se tematiza, precisamente, en el sintagma “plano oblicuo”: el dinamismo es generado por dos funciones cuyos campos semánticos entran en conflicto. Por un lado, lo plano, función adjetival que remite a “sin estorbos ni tropiezos”; por otro, lo oblicuo, “torcido, atravesado, no recto”.⁶⁰ La unión de ambos términos es “intrigante”, por usar el calificativo que le da James Willis Robb (1996 [1981]). Se puede agregar que la multiplicidad del sentido deriva de la polisemia promovida por la síntesis de los nombres. Por ejemplo, “plano oblicuo” remite a una proposición geométrica; alude a una paradoja filosófica; incluso en su concentración está presente una figura retórica, como el oxímoron.

La multiplicidad de sentido no sólo se concentra en la unión de dos términos semánticamente conflictivos, pues también orienta una interpretación sobre la representación, el realismo y la irrealidad. En la sexta acepción lexicográfica, el término “plano” designa la “posición, punto de vista desde el cual se puede considerar algo”.⁶¹ La distinción entre lo que

⁶⁰ s. v. “plano”, s. v. “oblicuo”, *Diccionario de Autoridades*, disponible en <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁶¹ s. v. “plano”, *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/plano?m=form>

se encuentra en un primer o segundo plano depende de una visión subjetiva; el sujeto, tal como lo señalé líneas atrás, es aquel que organiza el mundo en función de su propia fuerza vital. Plano, en el sentido señalado, se relaciona con el enfoque propio de la narrativa. El enfoque adoptado será para las ficciones que componen al libro, oblicuo; es decir, aquel elemento que altera la manera lineal de representar los objetos.

En sintonía con la idea del punto de vista, Stella Mastrángelo alude a una “poética de lo oblicuo”, un método analítico para inspeccionar la realidad desde un lugar transversal: “[Reyes] no sólo ve planos oblicuos, sino que es capaz de mirar desde lo oblicuo, u oblicuamente, este espacio convencionalmente racionalizado que solemos llamar ‘mundo’” (2012, p. XIII). De esta manera, *El plano oblicuo* sugiere desde un inicio una poética en torno a la narración que desafía la linealidad convencional y “aristotélica” para favorecer perspectivas múltiples y ssimultáneas: planos tanto nítidos como opacos, tanto detallados como fragmentados que sustentan las ficciones. La operación que ejercita Reyes con esta relación es en gran medida un modo de leer propio, una dirección que orienta un sentido.

Cabe señalar que, si bien la obra no participa directamente de la estética cubista pictórica, existe una proximidad conceptual con esta corriente estética que buscaba una alternativa a las representaciones tradicionales.⁶² De ahí que Jaime Torres Bodet caracterizara los textos de Reyes como “relatos en cuarta dimensión” (1996 [1927], p. 139), aludiendo a las nuevas dimensiones narrativas del libro. En la misma línea, Genaro Fernández MacGregor equipara el *humour* como un hallazgo digno del descubrimiento de la teoría de la relatividad: “esa dimensión que inventó Reyes en su florida juventud, como Einstein halló la cuarta

⁶² Gabriela Ibieta relaciona directamente la estética narrativa de Reyes con el cubismo. Sin embargo, para sostener su lectura, la investigadora sólo se concentra en el “Diálogo de Aquiles y Helena” y no toma en cuenta la importancia de la parodia en la construcción de lo que en esta investigación considero como narración (1996 [1981], pp. 67-76).

dimensión” (Fernández MacGregor 1996 [1944], p. 601). Sin duda, el título de la obra condensa y orienta, a través de una imagen plástica, la indagación en la heterogeneidad y la subversión de las convenciones narrativas. La “poética de lo oblicuo” se presenta como una búsqueda y una exploración de nuevos horizontes literarios y formas de narrar.

Además de la búsqueda estética que emparenta la representación de la realidad y el cubismo, me parece significativo que el propio autor habla de un “razonamiento oblicuo” que ayuda a orientar la interpretación del título del libro y de los textos incluidos en él. Como mencioné en un apartado anterior, “De la lengua vulgar” es un ensayo publicado en *El cazador*, publicado en 1921, pero fechado en 1910; si confiamos en los registros del autor, se trata de un libro contemporáneo a la escritura de *El plano oblicuo*. La idea que el erudito Fulgencio Planciades formula y defiende frente a su pupilo anónimo es que el lenguaje oral y popular tiene un valor creativo único frente al lenguaje culto. Sólo en su estado vulgar alcanza una forma viva y expresiva que sintetiza los principios de su propia existencia: enunciación, expresión e innovación; rasgos que comparte con el devenir humano.

A lo largo del ensayo se advierte, entre otras tensiones filológicas, una querella entre el casticismo y el coloquialismo que, en el ámbito de la tradición narrativa mexicana, remite a una disputa en torno a la representación de los personajes y sus usos léxicos (Olea Franco 2019a, pp. 151-153). En este contexto, Planciades se lanza en contra de la artificialidad e inverosimilitud que provoca el decoro en el lenguaje literario: “Que cuando los cultos imitan el habla natural del vulgo, les sucede como a Teofrasto, el cual por parecer ateniense afectaba tanto el estilo ático, que cualquiera vejezuela lo descubría en la afectación” (1921, p. 129). Más allá de la referencia a la literatura griega, subyace entre líneas una crítica al realismo y a la forma de representar el habla dentro de las convenciones de tal estética narrativa. No hay que olvidar que una idea del decoro, según lo expuesto líneas atrás por Brushwood, se

corresponde con el casticismo literario. En contraste con las maneras “decorosas” decimonónicas, la exploración de un lenguaje novedoso para la narrativa busca integrar de manera no artificial las expresiones populares y el lenguaje coloquial.

Al inspeccionar el contexto general del ensayo, es posible destacar de mejor manera ese “razonamiento oblicuo” que orienta la interpretación del complejo título del libro aquí analizado. El alumno, cuya voz está en las antípodas del pensamiento de su maestro, enuncia: “yo sólo sé que el lenguaje de formas cultas es el más racional y simple” (1921, p. 129). Planciades responde desde un punto muy próximo al anti-intelectualismo y a las filosofías de la intuición revisadas anteriormente: “Más uniforme, más simple es la línea recta que no la curva, y en la naturaleza no encuentras verdaderas rectas. La sencillez no es el criterio de la naturaleza. Las mejores máquinas de la vida son las más complicadas, y es un laboratorio afanoso cada yerbecita de las que se esconden por el suelo. El idioma y la lógica son cosas diversas y aun opuestas” (*id.*). Con marcadas inclinaciones antipositivistas, el maestro sugiere que la naturaleza es inaprensible. El lenguaje, como forma natural, es complejo e inaccesible para las formas rígidas de la disciplina lógica.

Más adelante, Planciades propone que las transformaciones lingüísticas operan “con desdén de la lógica”, con lo que se hace evidente que la relación entre lógica y naturaleza no sólo es diversa, sino artificial. Una vez más, las ideas del vitalismo se presentan: la naturaleza contiene una mayor complejidad que las estructuras lógicas; por tanto, para representar complejidad de la naturaleza es necesario acudir a las formas orgánicas del arte. Asimismo, lo sugerente es la convocatoria de Planciades para abandonar la “línea recta”, en gran medida asociada al silogismo lógico, en favor de la complejidad de la línea curva, en una alusión a la complejidad del lenguaje simbólico. Si bien curvo y oblicuo aluden a campos semánticos diferentes y no son sinónimos, es plausible proponer que ambos términos apuntalan la idea

de que la lógica, recta, directa, con un sentido único, no alcanza a interpretar el mundo. Otros sentidos y perspectivas, que incluyen lo curvo y lo oblicuo, también iluminan los saberes y articulan un concepto de complejidad.

Al ahondar en la noción de complejidad, Planciades establece los fundamentos del “razonamiento oblicuo”; a saber, aquellos que integran otro sentido al título en cuestión: “Las transformaciones de los idiomas reposan sobre el *razonamiento oblicuo*; por manera que el lenguaje, este gran fenómeno humano, tiene por principio un paralogismo” (*id.*, énfasis en el original). La postulación de un paralogismo, una lógica no convencional, como principio rector del lenguaje indica un modo de proceder significativo que no anula su función denotativa; más bien, resalta la artificialidad constitutiva del lenguaje. Esta aproximación oblicua e indirecta hacia lo humano, que trasciende el proceder lineal asociado no sólo a la geometría de la línea recta, sino también a las metáforas positivistas de la historia, el progreso y la causalidad, reafirma el “razonamiento oblicuo” como una forma de pensar tanto la naturaleza del lenguaje como la representación artística en función de su carácter orgánico, evolutivo, irregular y complejo. Frente a la nitidez pretendida por el realismo, que aspira a la representación de un solo plano, el “plano oblicuo” plantea una accesibilidad alternativa, múltiple porque el concepto de oblicuo implica un corte y una participación de más de un plano. Semánticamente opaca porque el fenómeno lingüístico, como entendía Jakobson respecto a los procedimientos vanguardistas, se presenta en su forma orgánica y natural, más auténtico y medular que la relación especular pretendida por el realismo.

En un sentido figurado, el “razonamiento oblicuo” es un llamado a abandonar la “línea recta”. Las múltiples acepciones del término permiten sugerir que la línea recta mantiene una distancia entre mundo y pensamiento desde la perpendicularidad; lo oblicuo sugiere que la perpendicularidad aludida puede ser susceptible de intersecciones, tangentes y puntos de

contacto conferidos al punto de vista. En términos narrativos, se ejercita la representación de trayectorias más oblicuas y tangenciales que permitan representar con mayor fidelidad las complicadas “máquinas de la vida”. En conjunto, estas citas apuntalan la “poética de lo oblicuo” que Reyes imprime: una visión que indaga en las posibilidades de lo fragmentario, lo orgánico y lo vital del lenguaje, por encima de concepciones lógicas o racionales impuestas. El lenguaje, al igual que la naturaleza, debe ser aprehendido en sus propios términos sinuosos y paradójicos, no sometido a principios abstractos ajenos a su esencia creativa y cambiante. Lo anterior conforma la base narrativa de *El plano oblicuo*.

Conviene mencionar, aunque sea brevemente, cómo el movimiento del nombre se retroalimenta y enriquece con las diferentes tensiones que atraviesan el proceso de creación ya estudiado en apartados anteriores. Sobre el tema anterior, Olea Franco señala una tensión entre la narrativa de Reyes y la cultura literaria en el México de principios del siglo XX: “Más allá de las razones de carácter autobiográfico para que Reyes eludiera referirse a la realidad histórica de su país, conviene señalar que él y Torri coinciden en su rechazo extremo del realismo imperante en la cultura mexicana, la cual asimiló con relativa lentitud sus innovadoras propuestas” (2016, p. 280). En suma, el sintagma “plano oblicuo” exhibe la diferencia entre el realismo y una narrativa nueva que Reyes pone en práctica, mundos ficcionales con “un raro sabor de irre realidad” (Reyes 2019 [1955], p. 161).

Así, la exploración entre el contenido y el proceso de creación del libro estudiado en relación con el sintagma “plano oblicuo” puede adscribirse al “dinamismo del espíritu” que propone Reyes. Hacia el final de “Bautismo del libro” se menciona, en relación con *Motivos de Proteo*, que el título no sólo es una representación del espíritu sino un proyecto estético. *El plano oblicuo* puede ser entendido de la misma manera: un proyecto que tematiza la

yuxtaposición de esferas, la propuesta de una síntesis dinámica que establece un punto de partida.

2. Subversión del paradigma de realidad: de lo fantástico clásico a una nueva exploración de lo maravilloso

Todo texto ficcional produce un mundo narrativo en el cual los acontecimientos y las acciones no sólo transcurren cronológicamente, sino que comparten una lógica de motivaciones y códigos que organizan una “realidad ficticia” con un sistema de posibilidades específico. El paradigma de realidad configurado está constituido por dos tipos de verosimilitud: la absoluta y la genérica. La primera describe la relación entre objeto representado y representación en término de “fidelidad fáctica” y adecuación a la realidad cotidiana; la segunda establece la poética ficcional de cada género y determina las convenciones literarias que ordenan lo posible, lo necesario y lo permitido dentro de la diégesis del relato.

El paradigma de realidad del realismo decimonónico, recordemos, pone en funcionamiento los dos criterios de verosimilitud con un propósito específico: orientar la interpretación de un texto hacia una “hermenéutica de la reconstrucción”, es decir, el presupuesto de que el mundo narrado participa de forma inmediata del mundo actual. Partiendo de la premisa enunciada, resulta evidente que la transgresión más notable del paradigma de realidad se presenta en el nivel de la verosimilitud absoluta. Por tanto, la ruptura con los códigos de representación realista que opera en *El plano oblicuo* afecta, en primer término, los presupuestos fundamentales de la relación entre lector y el texto.

La ruptura con la verosimilitud absoluta genera textos que la tradición ha categorizado dentro de la literatura fantástica y la literatura maravillosa: son mundos narrativos con un

elemento imposible que instala una marcada distancia entre el mundo actual y el mundo representado. En la presente sección propongo que, según la diferenciación y entrecruces genéricos, las ficciones de *El plano oblicuo* orientan una lectura contrastante con la verosimilitud absoluta. Por tanto, conviene diferenciar operativamente entre uno y otro género. Para ello, recupero las definiciones de Susana Reisz.

En su riguroso trabajo, “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria” (1979), la investigadora argentina retoma los tempranos aportes de Ana María Barrenechea, lectora crítica de Todorov, para orientar las conclusiones sobre lo fantástico hacia el problema de la ficcionalidad. Sobre lo fantástico me detendré líneas más adelante, basta con señalar por ahora que para Reisz: “la poética de la ficción fantástica exige tanto la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional cuanto el cuestionamiento de dicha existencia” (1979, p. 145). La poética ficcional de lo maravilloso, para Reisz, se encuentra en la distinción entre lo feérico y la leyenda y el milagro, uno y otro modo discursivo propician las modificaciones intencionales de la ficción y orientan, en el primer caso, la construcción de un mundo ficcional autónomo y, en el segundo caso, la relación entre un mundo ficcional que explica elementos del mundo actual. Una vez marcada la distinción entre uno y otro, los siguientes rasgos distintivos de lo maravilloso se pueden sintetizar en:

la atemporalidad, la ausencia de todo particularismo, el total desfase de la verosimilitud genérica y la verosimilitud absoluta, la presencia jamás cuestionada de lo *imposible* junto a lo *posible*, la aceptación de lo maravilloso como obvio sin que se plantee en ningún momento la necesidad de explicarlo y, por último, el hecho de que tanto lo *posible* como lo *imposible* presentados como *fácticos* respondan a formas codificadas de representación que llevan la marca de su carácter imaginario (1979, p. 151, énfasis en el original).

Con el análisis del paradigma de realidad me interesa poner de relieve dos movimientos. En primer lugar, hay que señalar que el único relato fantástico en el libro es “La cena”; las implicaciones de esta elección por parte del autor sitúan la pertinencia de discutir tradiciones específicas para la construcción del proyecto de escritura. En segundo lugar, la manera en que “De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés” es un cuento maravilloso que se aproxima al funcionamiento de lo fantástico. Lo que implica en el proyecto de escritura de *El plano oblicuo* es una problematización de las categorías derivadas del análisis del paradigma de realidad en cuanto a su modalidad genérica. Por último, el contraste de ambos cuentos permite explorar las diversas subversiones del paradigma de realidad decimonónico en los cuentos de *El plano oblicuo*.

“La cena” es el primer cuento del volumen. No me parece que la elección sea casual. Debido a su posición inicial y a la proximidad del relato con las convenciones genéricas del cuento moderno ha sido estudiado profusamente por la crítica alfonsina. La historia de “La cena” es ampliamente conocida: un narrador-protagonista acude a una misteriosa cita. Amalia y doña Magdalena, ominosas anfitrionas, comparten la cena y hostigan al narrador hasta la revelación, siempre sugerida, de que él y un personaje misterioso comparten, o pueden compartir, una misma identidad. El relato maneja el tiempo en una ambigua retrospectiva que marca la coincidencia entre el momento de la enunciación y el fin del cuento. Se sigue que el narrador o recuerda o revive la historia narrada.

La numerosa bibliografía que estudia “La cena” destaca la importancia del relato para tres amplias tradiciones: el diálogo con la literatura moderna, la del cuento mexicano y la de lo fantástico (cf. respectivamente: Pitol, 1996; Leal 1965, 2009; Corral Rodríguez 2011). El problema con la tradición es un elemento relevante al momento de inspeccionar el relato. Christopher Domínguez Michael asegura que es “la primera *ficción* de las letras mexicanas”

y menciona, además: “Fuera de contexto, ‘La cena’ es tan sólo una visión onírica. Pero, a diferencia de la estampa modernista, Reyes no subordina la anécdota a ninguna coartada costumbrista o teosófica —como ocurría en Gutiérrez Nájera o en Amado Nervo— y logra una pieza de relojería estrictamente literaria, estableciendo un continuo espacio/tiempo al margen de los tópicos de nuestra tradición en prosa” (1996, p. 525). Al margen de la vaguedad con que el crítico emplea el término “ficción”, lo sugerente del apunte de Domínguez Michael es repensar la tradición específica con la cual se dialoga. En esta línea, es evidente que la tradición a la que el crítico enfrenta “La cena”, la “estampa modernista”, no propicia una discusión más amplia: en efecto, el cuento de Reyes se desplaza del espacio textual, tanto como la prosa narrativa ficcional del Ateneo (Pavón 2013, p. 37).

Sin embargo, las relaciones con el modernismo no se encuentran exclusivamente en el ámbito temático, como parece asegurar Domínguez Michael. Madrigal Rodríguez ha establecido una línea de continuidad entre el modernismo y el Ateneo, en donde el primer movimiento opera a manera de filtro y proporciona herramientas tanto estéticas como culturales al segundo. Pero, como señala la investigadora, los miembros del Ateneo no se caracterizan por ser epígonos del modernismo, más bien, es la lectura crítica y las diversas operaciones con la tradición las formas en que se relacionan ambos modos de leer (Madrigal Rodríguez 2011, p. 62-63). Otra línea de continuidad la marca Maarten van Delden al relacionar directamente la posición del narrador con el romanticismo, en particular con las posturas idealistas sobre la relación vida y obra. Sobre el relato, Delden afirma que “la historia parte de la atracción de lo desconocido, pero concluye con la imposición de una obligación. Es la historia de un sueño romántico que se estrella contra la realidad” (2018, p. 76).

La interpretación de los críticos permite observar las complejas tradiciones que operan dentro de la narración, que se pueden situar en sistemas distintos: lo que para Domínguez Michael es un artificio que anticipa la modernidad literaria, para van Delden es un relato que remarca la continuidad con el romanticismo. Un ejercicio parecido se encuentra en la lectura que hace Willis Robb del cuento al desdibujar las diferentes tradiciones de lectura cuando postula que *Retes* es, a un tiempo, “presurrealista y magicorrealista” (1981, p. 283), sin tomar en cuenta que es precisamente la oscilación entre sueño y vigilia lo que sostiene la ambigüedad del relato y su manejo particular del tiempo narrativo. La modernidad, en todo caso, se sitúa no por la temática onírica, como mencionaré más adelante.

El contexto específico que permite orientar la interpretación de “La cena” parece inclinarse hacia lo fantástico y las diferencias entre una forma clásica y una manera de narrar más innovadora. Ana María Morales, en su trabajo sobre lo fantástico en México, precisa con detalle las herramientas que configuran la innovación de lo fantástico en el relato. La investigadora menciona que “Alfonso Reyes, en ‘La cena’ (1912) —onírico, ambiguo, con dobles y una flor de Coleridge— mezcla técnicas del surrealismo con una historia que parece relacionarse con la “Leyenda de la calle de Olmedo” y “Lanchitas” y da lugar a uno de los cuentos más importantes de la literatura fantástica mexicana, preparando así el terreno para Carlos Fuentes y su ‘*Tlactocatzine*, del jardín de Flandes’ (2013, p. 391). Como es posible observar, Morales destaca la temática onírica del cuento y las técnicas del surrealismo para reunir las con un momento específico: la transición de la leyenda al cuento fantástico (cf. Olea Franco 2004, pp. 131-133).

Recordemos que las técnicas del surrealismo se remiten a la puesta en duda, mas no la disolución, del sistema de posibilidades que permite distinguir entre lo fáctico y lo posible en la diégesis del relato. La hesitación se encuentra tematizada en las primeras líneas del

cuento: “Tuve que correr a través de calles desconocidas. El término de mi marcha parecía correr delante de mis pasos, y la hora de la cita palpitaba ya en los relojes públicos” (Reyes 1920, p. 7). La ambigüedad en el tiempo de la narración se establece con un movimiento entre el pretérito en contraste con el copretérito. Movimiento que será inmediatamente seguido por la nebulosa y subjetiva relación que el narrador hace del espacio: “Serpientes de focos eléctricos bailaban delante de mis ojos” (*id.*). Tiempo y espacio narrativos, primero, son puestos en duda, dotados de “una elegancia irreal”, como declara el narrador.

Hacia el final de la primera secuencia narrativa, se añade un elemento más para la vacilación: “Y corría frenéticamente, mientras recordaba haber corrido a igual hora por aquel sitio y con un anhelo semejante. ¿Cuándo?” (*ibid.*, p. 8). La pregunta connota un sentido misterioso a la voz narrativa, pues podría indicar una doble dirección: una pregunta retórica, que delimita a un narrador autorreflexivo, o una pregunta dirigida a un narratario concreto, que se pierde en la propia convención ficcional del relato. Cualquiera de las dos opciones no deja de ser inusual para la época, en especial si se toma en cuenta la convención de enmarcar la diégesis del relato por medio de la autoridad de un narrador que apela directamente a un lector (Wolfson 2023, p. 119). En suma, tiempo, espacio y voz narrativa se ven desdibujadas en las primeras líneas narrativas.

La segunda secuencia del relato comienza con la consistencia onírica del relato, es decir, la ambigüedad planteada inicialmente por Willis Robb. Al inspeccionar detenidamente la enunciación, no obstante, la condición del narrador es indeterminada en el sistema de los hechos ficcionales que se pueden confirmar: “Al fin los deleites de aquella falsa recordación me absorbieron de manera que volví a mi paso normal sin darme cuenta” (Reyes 1920, p. 8). Más adelante, el mismo narrador establece metafóricamente: “No sé cuánto tiempo transcurrió, en tanto que yo dormía en el mareo de mi respiración agitada” (*id.*). La doble

posibilidad del recuerdo en la vigilia o la agencia en el sueño se establece como marca del paradigma de realidad que sostiene la voz narrativa sin que por ello confirme su facticidad en el mundo narrado. Incluso, en el conocido pasaje que menciona la pesadilla como recuerdo, el sistema de posibilidades no precisa si se trata de una oración iterativa o analítica; es decir, que lo enunciado por el narrador se repite en la diégesis o que describe un estado de cosas: “Cuando, a veces, en mis pesadillas, evoco aquella noche fantástica...” (*ibid.*, p. 9).

La secuencia del jardín parece confirmar una doble agencia de lo recordado pues la narración se enuncia desde una vigilia indeterminada que enmarca, incluso, al sueño: “La oscuridad, el cansancio, la cena, el Chablis, la conversación misteriosa sobre flores que yo no veía (y aun creo que no las había en aquel raquítico jardín), todo me fue convidando al sueño; y quedéme dormido sobre el banco, bajo el emparrado” (Reyes 1920, p. 14). El espacio en blanco posterior al pasaje en el jardín marca una transición abrupta que guía hacia la secuencia final del relato, en donde el narrador despierta, o recuerda que despierta: “Me pareció que habían trocado los asientos durante mi breve sueño; eso me pareció...” (*ibid.*, p. 15). La sutil estrategia de equiparar las convenciones de la narración literaria y del recuerdo, el pasado simple o el copretérito, sin llegar a establecer a qué se refiere cada una generan la ambigüedad estilística.

La vacilación del discurso del narrador y de los discursos de los personajes sostiene la agilidad durante la secuencia entre Alfonso y la presencia de otro objeto mediador. Además de la flor de Coleridge, el espejo que refleja al narrador y la identidad entre la esquila autógrafa y la firma del retrato del capitán confirman un desdoblamiento que estaba anunciado desde la segunda secuencia del relato. Como es usual después del reconocimiento del elemento imposible, el narrador huye de la escena. Sin embargo, la singularidad de la secuencia final se refleja en su estructura pues se retoma el inicio para desconfigurar el tiempo

y el espacio tan ambiguamente delineado a lo largo del relato: “Y corrí, a través de calles desconocidas. Bailaban los focos delante de mis ojos. Cuando alcancé, jadeante, la tabla familiar de mi puerta, nueve sonoras campanadas estremecían la noche. Sobre mi cabeza había hojas; en mi ojal, una florecilla modesta que yo no corté” (*ibid.*, p. 17).

El aspecto más innovador de “La cena” es la combinación entre estructura y tema, ambos propuestos como dominantes del relato. Madrigal Rodríguez sintetiza la estructura al mencionar que la esfericidad es el principal rasgo estructurante del relato: “En lugar de tener un principio y un fin, ‘La cena’ se desarrolla a base de espirales y duplicaciones...” (Madrigal 2011, p. 180). Por su parte, Morales y Sardiñas mencionan que esta estructura en espiral sugiere un punto de contacto entre lo que ocurre en la diégesis y el final abierto: “El sentimiento de extrañeza ante lo ya vivido de que da fe Alfonso al comenzar a correr puede ser un indicio de explicación al enigma que la entrega del relato, al final, deja abierto” (Morales y Sardiñas 2003, p. 172). Más que el extendido tema del doble y prescindiendo de la supuesta temática onírica, es la singular estructura del relato lo que pone en funcionamiento una “hermenéutica de la reconstrucción” imposible de completar. En consecuencia, la estructura es lo que configura un paradigma de realidad inestable, propio del relato fantástico.

Las implicaciones de incluir como principio de lo fantástico un elemento estructural, la esfericidad, y no uno temático, el doble, no son menores. Tanto Robb como Domínguez Michel relacionan “La cena” con las innovaciones que Borges introduce en la década de los cuarenta. En esta lectura, Reyes es un precursor de los recursos narrativos que el autor argentino establece. Sin embargo, al inspeccionar no en términos evolutivos o históricos, sino a nivel de estrategias narrativas se establecen otras relaciones. Por ejemplo, “La cena” funda una línea que articula tema y estructura, elementos en sintonía con las obras de “imaginación razonada” que Borges proponía en los años cuarenta.

Al respecto, Pampa Olga Arán menciona que Borges se separa “del fantástico que había acuñado el positivismo y el modernismo de la literatura nacional: ni fenómeno paranormal, ni misterio iniciático, sino ‘un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios, de monumentos’” (Arán 2000, s. p.). Al inspeccionar detenidamente la estructura de las ficciones fantásticas, Reisz propone que en la versión moderna “los imposibles propuestos por ellas desafían al receptor a explicarlos, pero simultáneamente le niegan toda posibilidad de reducirlos a cualquier forma de legalidad natural o sobrenatural ajena a la del propio universo ficcional” (Reisz 1979, p. 55). De forma precisa, se entiende que la explicación del elemento imposible no está contenida en el texto ficcional y es ajena al paradigma de realidad postulado. No obstante, la elipsis narrativa no limita la necesaria reconstrucción en retrospectiva del relato fantástico.

Sobre la elisión como estrategia, la investigadora argentina retoma la elaboración que hace Borges en el prólogo de *La invención de Morel* para especificar los modelos del cuento fantástico asociados a la “imaginación razonada”. Al inspeccionar los procedimientos del relato policial y del relato fantástico, encuentra una serie de movimientos que organizan la lectura: “Descifrar conforme a un postulado fantástico o —lo que parece ser lo mismo— producir ‘obras de imaginación razonada’, no es sino retardar, mediante una serie de hipótesis sucesivamente descartadas, de argumentos y contra-argumentos de similar coherencia, la presentación —y consecuentemente el hallazgo, por parte del receptor— de una ‘explicación’ que en realidad no explica nada, que tan sólo enmarca e intenta designar lo inexplicable” (1982, p. 164). La explicación que se genera en la pragmática del texto no opera a nivel textual, pero repercute directamente en la construcción del paradigma de realidad, pues, como el funcionamiento de éste se ve alterado e incompleto, se presentan series de constantes explicaciones que no llegan nunca a establecerse textualmente en la diégesis del relato.

La estructura del relato se corresponde con el modelo de “imaginación razonada”. A pesar de acudir a temas convencionales de la tradición fantástica —el doble, el sueño— logra construir una obra de “imaginación razonada” en la que el paradigma de realidad se actualiza de manera imposible porque la propia estructura del texto está diseñada para ello. No se trata, como menciona Domínguez Michel de que en el cuento “la imaginación se desprende de cualquier apoyo tradicional, donde lo narrado posee la materialidad de un destierro oblicuo” (1996, p. 526). Es la rigurosa estructura que proporciona el postulado fantástico: la imposible explicación del tema del doble y la persistente inestabilidad del paradigma de realidad.

La “rigurosa magia del fantástico”, como nombra Pampa Olga Arán al procedimiento de entrelazar tema y estructura (2000), es un hallazgo que no tiene continuidad en *El plano oblicuo*. Lo anterior es sorprendente, pues en “La cena” pareciera establecerse una poética implícita postulada por el narrador que pareciera aludir a la imaginación razonada: “Cuando, a veces, en mis pesadillas, evoco aquella noche fantástica (cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible), pareceme jadedear a través de avenidas de relojes y torreones, solemnes como esfinges en la calzada de algún templo egipcio” (Reyes 1920, p. 8). Al tomar en consideración la importancia de la estructura en términos de imaginación razonada, se sugiere que Reyes no era ajeno a la poética del género, menos si se toman en cuenta las traducciones de *El hombre que fue jueves* de Chesterton y *Olalla* de Stevenson, ambas traducciones publicadas en 1922 y realizadas durante el proceso de organización de *El plano oblicuo*.

Lo que interesa indagar de la desviación, más o menos consciente, no son las consecuencias que marca Hugo Hiriart en *El arte de perdurar*, a saber, si Reyes no construye una obra representativa para pasar a la posteridad porque se enmarca en una dinámica conservadora más que innovadora, lo cual, como se inspeccionará puede ser matizado (2010).

Más interesante es reconocer en virtud de qué procedimientos y en qué posibles posiciones se puede encauzar la ausencia del relato fantástico en un libro que, de otras maneras, cuestiona críticamente la formulación del paradigma de realidad realista.

El análisis de “De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés”, segundo cuento del volumen, aporta elementos para dirimir la configuración del paradigma de realidad en el libro. En este cuento, un narrador personaje de nombre Chamisso pareciera recrearse en su propio discurso hasta que un aparador holandés, un mueble viejo que era relacionado a cierto prestigio aristocrático, se comunica con él. Si “La cena” preconiza la importancia de la estructura en la construcción de lo fantástico, con “Chamisso” toda la construcción estructural queda en un segundo plano para instalar una poética oblicua que vuelve inestable el paradigma de realidad postulado.

En principio, es importante establecer que el orden de lectura propuesto por Reyes impacta en el proyecto de escritura. Oswaldo Zavala ha reparado en la posición de “La cena”: “como el primer texto de *El plano oblicuo*, ofrece una guía sobresaliente para la lectura del texto: confundiendo la subjetividad del autor/protagonista, la poética de Reyes confecciona dispositivos textuales que asimilan distintos aspectos de la tradición literaria occidental, innovan y redefinen el género cuentístico, y proponen juegos literarios sofisticados y autorreferenciales” (2014, p. 375). Sin duda, Reyes se apropia de la tradición literaria occidental. Pero el ejercicio no es propio del autor, sino de las dinámicas propias de la literatura, por lo que la especificidad de las operaciones en la tradición que propicia Reyes debe de ser establecida. Asimismo, habría que matizar lo señalado por Zavala, pues, “La cena”, en efecto, promueve un desplazamiento de los códigos realistas de representación, pero pareciera ser una pista falsa de lectura y no una “guía sobresaliente”. Después de “La cena” se presentan textos que son difíciles de posicionar ante una tradición específica y que

conforman más que la precisión del relato fantástico, una exploración de la narrativa que se inclina a lo lúdico.

“De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés” es un cuento considerablemente menos atendido por la crítica. Eduardo Antonio Parra sintetiza las posiciones de algunos críticos al enunciar sobre “Chamisso” que: “Reyes incursiona de nuevo en el terreno de lo fantástico, si bien con menor dirección y menor fortuna” (Parra 2018, p. 121). “Chamisso” es un relato problemático en cuanto a su filiación genérica y en cuanto al planteamiento del paradigma de realidad que lo constituye. En esta línea, no comparte la misma estructura de “La cena” y, por tanto, es difícil contrastarlo con los criterios del relato fantástico, incluso en su forma más tradicional.

El relato comienza *in media res*, pero no de forma convencional para la narrativa, pues el cuento inicia con una redondilla, estrofa de la tradición hispánica, que el narrador enuncia en un discurso directo. Desde la primera secuencia, el narrador sostiene una doble visión, pues parece más interesado en representar sus pensamientos que en narrar sus acciones: no canta las coplas, relata que canta las coplas. Las acciones del mundo narrado transcurren en una cena, pero, debido a la particular señalada, la voz narrativa construye con sus enunciados un paradigma de realidad no inestable, más bien indefinido y vago: “Así canturreaba yo, olvidado por un momento de mis comensales, mientras bailaban en la dulcera las llamas del ron” (Reyes 1920, p. 19). El mundo narrado que se construye a través del narrador es, en un primer momento, ambiguo. Por ejemplo, inmediatamente después de informar que en su infancia convivió con “cómicos de opereta”, el narrador menciona un hecho ficcional posible que convive con acontecimientos, por lo menos, problemáticos: “Vivo solo. Mi casa, esta enorme casa en que estoy recluso desde hace treinta y cinco años, me protege de las perspectivas limitadas por las que se escapa nuestra alma y nos deja solos” (*id.*). La

posibilidad de estar aislado por tanto tiempo marca un primer indicio de que el narrador habita un mundo narrativo distinto al que se encuentran en las ficciones realistas.

Aunado a lo anterior, el discurso metafórico y digresivo del narrador configuran una atmósfera enrarecida en todo el relato. Los fenómenos de enunciación implican una indeterminación de los componentes del mundo narrativo. En términos semánticos, el relato está formulado por una densidad discursiva que contrasta con el esquema de acción del primer cuento analizado: si en “La cena” el estilo ambiguo no impide el movimiento de sucesos en las secuencias narrativas, en “Chamisso”, el narrador no tiene un esquema de acción que representar. Al respecto, el narrador establece de forma curiosa su propia subjetividad: “La gelatinosa vida del ser hay que resguardarla con paredes de hierro” (p. 20). La cualidad “gelatinosa” puede describir el estilo alambicado de Chamisso.

Es relevante que el discurso del narrador presente los pensamientos en un estilo directo, sin justificación ni introducción del acto mismo de pensar. No se trata del monólogo interior autónomo que cobrará relevancia posteriormente en la literatura; más bien, la estrategia se encuentra en contraste con las propias convenciones realista que privilegian o al narrador extradiegético o un narrador intradiegético que disecciona los hechos narrados. En “La cena”, se configura un narrador intradiegético preocupado por sus propios pensamientos y no por las acciones que suceden alrededor. Pensamientos, que, por otro lado, podrían parodiar las digresiones psicológicas del relato decimonónico. Por ejemplo: “Mis canciones (yo lo sentía) atravesaban la gasa de llamas que flotaba sobre la dulcera: el margen azul, casi invisible, la sombra cálida del fuego” (p. 21).

Los apuntes disparatados sobre el mundo narrado trastocan las jerarquías funcionales del relato. En lugar de organizar las relaciones lógicas y nucleares que movilizan la trama, los elementos complementarios y secundarios inmovilizan la trivial acción en la que se

concentra el narrador. De forma sintética y en términos del análisis estructural, las funciones catalíticas desplazan a las funciones cardinales como dominantes; con lo cual se invierten las relaciones convencionales de la narración.⁶³

En relación con el realismo mexicano, Brushwood, recordemos, proponía que la orientación narrativa del naturalismo-decadentismo diluía la trama y sustituía el clímax por la inspección psicológica de los personajes, así, las secuencias narrativas se disuelven en las amplias digresiones que pretenden modelar la psicología del personaje. En “Chamisso” la interrogación psicológica parecería llevarse al límite de la parodia: en contraste con la inclinación moral, las digresiones se dirigen a lo lúdico, al juego y a la reflexión subjetiva de ideas del “misticismo” que propugnaba Caso: la relación entre racionalidad e irracionalidad. El narrador, de esta manera, se concentra en su subjetividad con formas singulares: “Vivo, pues, recogido, en el centro matemático de mí mismo, con una estática voluptuosidad. Estática: ni centrífuga ni centrípeta; el Universo y yo como un círculo dentro de otro, pero sin radiaciones internas, sin clandestinos amores” (p. 20).

El discurso del narrador domina todo el espacio textual del relato y manipula tanto el tiempo de la enunciación como el espacio enunciado. La estrategia genera una atmósfera asfixiante. La exigua presencia del discurso de los personajes, una línea o dos, se ve interrumpida por las digresiones sobre la relación entre subjetividad y el mundo: tras la breve participación de Noreñita en la que enuncia su pasión por la máquina de escribir, Chamisso establece después: “Bajo esta observación sugestiva, yo adiviné un mundo monstruoso; y,

⁶³ Retomo el vocabulario crítico del análisis estructural que propone Barthes: “Para retomar las clase de las Funciones, digamos que sus unidades no tienen todas la misma importancia: algunas constituyen verdaderos ‘nudos’ del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que ‘llenar’ el espacio narrativo que separa las funciones-‘nudo’: llamemos a las primeras *funciones cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, *catálisis*” (1970, p. 20). El problema de la función de las catálisis en el orden de la historia se desarrolla posteriormente en “El efecto de realidad”.

para librarme a la atracción del misterio, solté a voz en cuello: ‘Churrimpamplí [*sic*] se casa / con la torera [...]’ (p. 22).⁶⁴ Al respecto, es significativo que el fragmento extraído opera bajo los códigos del collage. Los versos son del poeta y político veracruzano José María Esteva, reconocido entre otras cosas, por ser uno de los hombres de confianza de Maximiliano de Habsburgo. En concreto, los versos provienen de “El jarocho”, poema de “costumbres nacionales”, de corte nacionalista, escrito en 1843. Es posible mencionar al respecto que Chamisso se apropia de los versos de manera libre, sin discutir su contenido ni sus referencias. Más bien, la presencia del fragmento poético aumenta el extrañamiento que provoca el discurso del narrador.

Ahora bien, en la discusión sobre la representación, la estrategia elegida se sostiene únicamente por el metafórico discurso del narrador. En consecuencia, se enuncia un paradigma de realidad en flagrante contraste con la verosimilitud absoluta, incluso antes de la narración del fenómeno imposible, pues derivado de las múltiples metáforas, asociaciones y pensamientos de Chamisso, el paradigma de realidad es ambiguo. El narrador, en un momento relata, por ejemplo: “Mis canciones me envolvían. En las doradas alas concéntricas de mi canto, naufragaban todos los objetos. Sólo sobrevivían los puntos más iluminados: los cuatro ojos de mis comensales; los vidrios del aparador y la mitad de su luna; un tenedor, una

⁶⁴ Al margen del análisis del paradigma de realidad del relato, es sugerente anotar una posible correspondencia entre miembros del Ateneo de la Juventud. Noreñita, personaje ficcional, habla de la relación entre la máquina de escribir y el piano: “Un pianista, acostumbrado a su doble hilera de notas, ¿qué espantables emociones musicales no experimentará cuando, cerrando los ojos, recorre con los dedos la triple hilera de la Oliver, las cuatro hileras de la Underwood, las seis o siete de la Yost?” (p. 22). Martín Luis Guzmán en un ensayo titulado “Mi amiga la credulidad” reflexiona, precisamente, de las relaciones entre la creación musical y el acto de escribir con una máquina de escribir Underwood: “¿Quién hubiera pensado nunca que es posible ejecutar—a una ya dos manos, en color rojo y en color azul— desde un canto de la *Iliada*, hasta una proclama de Marinetti! ¡Música divina! Mucho, en verdad, depende de la interpretación [...]. ¿Es un cubismo o un vorticismo de la literatura? ¿Sería eufónico llamarla remingtonismo?...” (pp. 139-140, 141). No se desatiende el hecho de que *A orillas del Hudson* es un libro misceláneo de ensayos publicado en 1920, mismo año de publicación de *El plano oblicuo*. En su interior se encuentra una sección llamada “Ensayos y poemas” que comparte la predilección por los paratextos binominales que enmarcan la tradición prosaica tanto del modernismo como del ateneo (Wolfson 2020, p. 351).

media cuchara, los últimos destellos del ron” (pp. 20-21). No es que los objetos en el mundo narrado pierdan una realidad concreta, pero su función no es estabilizar el paradigma de realidad.

En la tercera secuencia del relato, Chamisso divaga por las diversas sensaciones que lo invaden hasta un estado que se entrecruza con lo irracional, muy próximo al sueño o la embriaguez. Su discurso se sostiene en la inspección de los detalles que lo concurren a través del lenguaje y las reflexiones sobre su propia subjetividad; es decir, digresiones. La oscilación se representa en la secuencia antes de que un elemento imposible se introduzca. Cito en extenso para advertir la abrupta transición entre los pensamientos de Chamisso:

Paréceme que mis coplas, al mismo tiempo, dejaron de hacerse comprensibles; que mi canción se disolvió en gorgoritos y golpes de glotis, en hipos y en zumbidos; que tirolicé locamente y, desviándome de lo musical sancionado, me abandoné a una salva de rumores bucales aún más seductores que una canción, y pude crear un raro ritmo acabado en articulaciones, en erres, en emes y en *jui-juá*.

¡Increíble! ¡Increíble! Yo: el ser concentrado, enemigo de todo lo amorfo o de lo que se solicita la fuga; enemigo de los caminos, de las puertas abiertas, de los terrenos en declive; yo, el ser perpendicular sobre la base horizontal de mi vida, me sentí como atraído fuera de mí... (pp. 23-24).

El paradigma de realidad es una herramienta que toma en cuenta la verosimilitud absoluta del relato, la cual se establece por las diversas relaciones entre la acción de los personajes y el sistema de posibilidades que rige el mundo ficcional. Es la función del narrador, a través de diversas estrategias que integran la focalización, el modo y la voz narrativa, que confiere densidad al mundo narrado. En el caso de “Chamisso”, el narrador enuncia el espacio a través de un discurso poético que recuerda a las jitanjáforas; con ello, los puntos de referencia son

móviles y dificultan la homogeneidad del mundo narrado. Los personajes, en contraste, apenas tienen participación en el relato, por lo que no ofrecen un contrapunto de contraste para establecer que el discurso de Chamisso proviene de algún estado alterado de la conciencia. Es plausible afirmar, tras lo anterior, que el paradigma de realidad está sostenido por una poética oblicua, es decir, una manera de representar el mundo narrativo con rodeos, bruma o disimulo.

Ahora bien, el fenómeno central del cuento surge en la última secuencia del relato. Aunque la ruptura con la verosimilitud absoluta se encuentra enmarcada en un paradigma de realidad difusamente configurado, el discurso del narrador enuncia un elemento imposible que se instala de manera directa en el mundo narrado, no de forma sutil como en “La cena”, sino de forma explícita como hecho ficcional en el relato: “Un rechinado provocativo, y el cajón central de mi aparador se abrió como un labio que se adelanta. De su interior, en un tintineo de cuchillos y tenedores, brotó una voz: —¿Chamisso? —me dijo—. ¿Se te puede hablar delante de estos señores? Lo animé con un gesto. —¡Ay! — suspiró. La historia era larga y cansada...” (Reyes 1920, p. 24). Después, la historia del mueble se cita con una narración sintética: Chamisso resume el erudito discurso del aparador holandés, que habla sobre Botánica, Goethe y las *Metamorfosis* de Ovidio.

Al inspeccionar los sucesos enunciados, es posible preguntarse sobre la posibilidad de sustraer el hecho imposible a una forma de la alucinación o a algún estado alterado de la conciencia declarada en el discurso del narrador o de los personajes. Sin embargo, no hay registro textual de que la alteración suceda efectivamente. Por tanto, no hay sospecha de que el aparador holandés pueda comunicarse con Chamisso en el mundo ficcional del relato. De forma parecida a lo fantástico, no hay explicaciones textuales que permitan restituir el hecho a una categoría convencional de lo imaginario. No obstante, Chamisso no parece inmutarse

con este diálogo; más bien, el tono usual y cotidiano con que se representa implica que, precisamente, no existe ninguna marca o interrogante que oriente una solución.

El diálogo cabría más como un juego irónico. Así, por ejemplo, el narrador se da cuenta del “imperdonable estilo *pompier*” con el que el aparador narra su historia. Remarcar el estilo pomposo y académico es para el lector implícito un juego irónico que autorrefiere al propio Chamisso y su manera de narrar el mundo. Con la carga irónica sugerida se establece una distancia entre la propia narración y el objeto narrado. Ante este hecho, cabe la pregunta sobre ¿quién es el narratario del cuento? Con un recurso semejante al de “La cena”, la indefinición por el receptor textual de la historia anima a tomar distancia e interpretar de forma lúdica el discurso del narrador.

De lo anterior se sigue que en “De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés”, la verosimilitud absoluta se ve completamente transgredida por el diálogo con un mueble erudito, estableciendo así una distancia evidente con las convenciones del realismo decimonónico e instalando, así, un elemento no natural y externo al paradigma de realidad. Lo fantástico, no obstante, no es un rasgo distintivo. Al examinar el relato, se identifican otros elementos contrastantes que evidencian el funcionamiento de la verosimilitud genérica del relato maravilloso: el aparador holandés habla, constituyendo un hecho ficcional que ocurre efectivamente en la diégesis del relato sin que se llegue a problematizar la naturaleza o propiedad de enunciación del mueble. Sin embargo, la irreductibilidad del fenómeno a una alegoría o a un mecanismo semejante descarta cualquier explicación convencional.

La particularidad narrativa posiciona el texto en un terreno distinto y conflictivo genéricamente. A diferencia de los textos plenamente fantásticos, en “Chamisso” el narrador naturaliza el elemento extraordinario, incorporándolo como parte de su realidad sin cuestionamiento radical por parte de él o de los personajes. Se configura así un relato

maravilloso donde lo imposible expande el propio sistema de posibilidades. Dado que el relato concluye con el aparador holandés hablando, resulta imposible determinar qué otros fenómenos extraños podrían ocurrir en el París habitado por Chamisso, Noreñita y Clavijero.

Reyes en “De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés” establece un diálogo paródico con la tradición literaria finisecular, similar al que Amado Nervo desarrolla en *El donador de almas*, donde lo sobrenatural se integra al mundo representado sin destruir su coherencia interna porque el principio estructurador de la *nouvelle* es la parodia del relato espiritista. En “Chamisso”, lo maravilloso implica un paradigma de realidad ambiguo e indeterminado, susceptible de la intromisión de los hechos imposibles. En consecuencia, no estamos ante una manifestación canónica de lo maravilloso, sino frente a un relato que utiliza la ambigüedad para ensanchar el paradigma de realidad en un movimiento no de ruptura, sino de expansión: el texto contrasta precisamente con el imaginario tradicional del relato maravilloso, que suele emplear formas codificadas (hadas, ogros, dragones) para señalar el carácter imaginario de lo imposible. En “Chamisso”, el hecho imposible parece explorar, más bien, las posibilidades de transgredir la verosimilitud absoluta sin recurrir a estos elementos convencionales. La transgresión de la verosimilitud y la singular naturaleza del relato permiten inscribirlo a un contexto más amplio de innovaciones literarias que han sido objeto de análisis académico, particularmente desde la perspectiva de las vanguardias históricas.

En resumen, la elección del relato maravilloso orienta la discusión hacia la verosimilitud genérica en términos de la accesibilidad planteada. En cuanto al paradigma de realidad, es posible exponer algunas conclusiones del contraste entre “La cena” y “De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés”. En principio, incluso en un cuento fantástico como “La cena”, el paradigma de realidad del mundo narrado es ambiguo y por momentos indefinido; sin embargo, la manifiesta inestabilidad del espacio se subordina a la estructura

rigurosa propia del género. La transgresión remite no sólo al hecho imposible, sino al fenómeno que señala Reisz: las hipótesis de interpretación son negadas por la propia estructura del relato. En “Chamisso”, en contraste, el funcionamiento del paradigma de realidad es expansivo, pues las modificaciones no son ilegales, ni transgreden el sistema de posibilidades y, por tanto, un elemento imposible se podría integrar al mundo narrado y estar representado sin ninguna duda o vacilación.

En *El plano oblicuo*, existen mundos narrados que rompen directamente con la “hermenéutica de la reconstrucción” de los códigos realistas de representación; sin embargo, al momento de la lectura crítica, parte de las convenciones de la verosimilitud genérica, esta ruptura apunta a poner de relieve otros fenómenos. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en “Diálogo de Aquiles y Helena”. El título del relato anuncia los elementos fundamentales del texto: el modo dramático de representación del discurso y el paradigma de realidad mitológico. De ahí, es posible la asociación inmediata con el género maravilloso. Sin embargo, al inspeccionar de cerca el relato, los fenómenos más importantes desplazan la importancia del paradigma de realidad. Por ejemplo, el relato más bien se relaciona con fenómenos de intertextualidad, como analizaré después, porque Aquiles y Helena no refieren únicamente a los personajes míticos, sino a los personajes que derivan de una ficción concreta, la creada por Walter Savage Landor. De ahí que la ruptura con el paradigma de realidad, la representación de personajes míticos, que desemboca en un mundo maravilloso sólo es el primer nivel de interpretación. La importancia de otros fenómenos se plantea también en “El fraile converso”, “Lucha de patronos”, “Los restos del incendio” y “La reina perdida”.

Asimismo, como intentaré mostrar en la siguiente sección, hay cuentos que no implican una integración de elementos imposibles y, en consecuencia, una ruptura con el paradigma de realidad a nivel del mundo narrado; no obstante, la inestabilidad de la narración

se produce de maneras distintas, como en “La entrevista”, “La primera confesión”, “En las repúblicas del Soconusco” y “Estrella de oriente”. Revisaré brevemente los primeros dos.

Lo sugerente en el contexto enunciado es que el funcionamiento expansivo del paradigma de realidad no sólo opera en su forma maravillosa, sino también en los relatos en los que la verosimilitud absoluta no se transgrede. “La entrevista” sigue la misma estructura del paradigma de realidad que “Chamisso”, pero sin la irrupción de un fenómeno imposible: un narrador sumergido en sus propias reflexiones gobierna el plano textual de la narración y el relato termina con un final abierto que el lector desconoce: “Pero Carbonel respira ya como previniéndose al desahogo. El río oratorio va a desatarse. Oíd: —Yo era entonces un niño enfermo, y mi casa estaba en la montaña...” (p. 41). La transgresión con las convenciones realistas, como revisaré más adelante, surge del modo de enunciación en que el relato está planteado.

Al igual que el relato anterior, el paradigma de realidad es inestable por la propia naturaleza del discurso que compromete la estabilidad del mundo ficcional al concentrarse en la expresión de la subjetividad. El anónimo narrador de “La entrevista” expresa las digresiones, si bien menos poéticas que Chamisso, no para completar el mundo narrado, sino para marcar sus vacíos: “Mis amigos hablan en circunloquios, en palabras sobreentendidas. Sin duda he perdido definitivamente el origen de su diálogo; pero ya el diálogo mismo comienza a interesarme, y me resuelvo a seguirlo, suspendido en el aire” (p. 39). El anunciado diálogo no se cumple en el relato, pues no se representa ni en el discurso de los personajes ni enunciado de forma directa por el narrador. Por tanto, el lector implícito que el relato postula tiene que aceptar zonas de indeterminación y proponer sus propias explicaciones. El tipo de mundo que se diseña con el paradigma de realidad contrasta con las convenciones realistas

que pretenden reducir al máximo los lugares de indeterminación para asegurar la accesibilidad del relato.

De manera semejante, otra narración que no rompe completamente con la verosimilitud absoluta, pero que basa el diseño del paradigma de realidad en la forma expansiva e integradora es “La primera confesión” en la que un narrador anónimo relata una pequeña anécdota sobre un convento de monjas. El lugar de enunciación del narrador trata de reproducir una visión infantil del mundo, por tanto, la perspectiva es parcial. Así, por ejemplo, el narrador infante puede asombrarse de lo ocurrido en el mundo ficcional y presentar los elementos del relato con ironía: “Cuando entraba una mujer vestida de negro, era como si volara por el aire una cabeza. “Señor, ¿qué sucede en este convento?” Había en el ambiente algo maléfico” (p. 44). La estructura también es inusual, pues integra un relato enmarcado que cuenta de manera oblicua la historia de la madre Transverberación, quien pasa de ser una monja ejemplar a una mujer secular que, después de presenciar un matrimonio en el convento, “A los nueve meses cabales, la madre Transverberación dio un soldado más a la República” (Reyes 1920, p. 46).

A pesar de que no existen elementos imposibles, sí hay elementos para cuestionar la construcción del mundo narrado. En una secuencia, el narrador adulto toma la voz para apelar al narratario, esta vez explícito en el relato: “Tú, lector, si llegas a saber —que sí lo sabrás, porque eres muy sabio— dónde está la tumba de Heinrich Bebel, el ‘Bebelius’, del renacimiento alemán, grítale esta historia por las hendeduras de las losas, para que la ponga en metros latinos y la haga correr en los infiernos” (p. 46). La ruptura con el pacto ficcional es evidente: al apelar al lector con el discurso directo se rompe la relación con la pretendida enunciación infantil y se cae, una vez más, en una relación irónica que ostenta la referencia erudita, hacia Bebel, oscuro escritor del renacimiento alemán. El relato termina con una

confesión que alude al título, si la primera confesión es aquella que mantiene la voz con el cura, la última es el narrador confesando que no recuerda todo el relato: “Lo creeréis o no: me es de todo punto imposible saber si me dieron al fin el chocolate con bollos”. Las últimas líneas ceden la voz a la abuela que se lamenta de no poder cumplir con el designio del cura, lo cual es una estrategia para darle un final abierto al cuento.

En consecuencia, es posible afirmar que la ambigüedad es un punto clave para la configuración del paradigma de realidad en *El plano oblicuo*, pues cada relato configura una forma inestable del mundo narrado. La ambigüedad no implica una transgresión con la verosimilitud absoluta, sino la alusión de lo que sucede en cada mundo ficcional es inaprensible. El paradigma de realidad en los ejemplos anteriores confirma la distancia entre los relatos de *El plano oblicuo* y las convenciones realistas. Tanto “La entrevista” como “La primera confesión” son textos ficcionales en donde no se introduce ningún elemento imposible, pero debido a las características del narrador el paradigma de realidad es ambiguo. El fenómeno de la ambigüedad orienta la relevancia y la discusión del principio de accesibilidad que revisaré a continuación.

3. El concepto de accesibilidad en la configuración de una poética oblicua

Después de analizar el paradigma de realidad en algunos relatos, es posible admitir que las estrategias narrativas de *El plano oblicuo* subvierten la verosimilitud absoluta de manera diversa; la ruptura deriva en dos manifestaciones textuales contrastantes. La primera se articula a través de lo maravilloso: al prescindir de las convenciones representativas del realismo, tales relatos construyen un mundo ficcional regido por una lógica indeterminada, donde los límites entre lo posible y lo imposible se diluyen, pues impera una lógica de la

expansión. La segunda, en cambio, opera mediante una tensión sutil con el pacto realista: aunque evita elementos sobrenaturales, recurre a técnicas narrativas innovadoras que fracturan las expectativas decimonónicas, generando así un distanciamiento controlado frente a la tradición literaria dominante.

En *El plano oblicuo*, la transgresión de las convenciones realistas de representación se manifiesta, en un primer nivel, mediante la ruptura con la verosimilitud absoluta. La estrategia genera un desplazamiento de lo fantástico, cuya estructura responde a principios rigurosos, hacia lo maravilloso. Con este movimiento, se postula un paradigma de realidad con una lógica expansiva, es decir, en el mundo narrado se admiten múltiples formas de lo imposible sin instalar una transgresión permanente en el mundo ficcional. En la lectura que propongo, ambos géneros marcan una distancia significativa entre el mundo referencial y el mundo representado. En consecuencia, tanto en los relatos maravillosos como en el fantástico, los mundos narrados son inestables, a diferencia del cuento maravilloso tradicional.

El segundo nivel de ruptura, de mayor complejidad, surge en el otro componente que integra al paradigma de realidad: la verosimilitud genérica. Como mencioné en la sección anterior, la función se define por el conjunto de convenciones que regulan la construcción del mundo ficcional. Una de las innovaciones de las que participa *El plano oblicuo* es que, como proyecto de escritura, cuestiona las tradiciones establecidas, proponiendo un modo de lectura crítico con los marcos genéricos. En consecuencia, lo maravilloso se desplaza hacia un territorio narrativo que toma en cuenta las posibilidades de la representación no realista, pero no la codificación prototípica del género. Como mencioné, la literatura maravillosa está constituida por un alto grado de codificación de lo imaginario: en el mundo narrado cohabitan seres sobrenaturales o imposibles en un universo alejado completamente de un presente histórico y su existencia no está problematizada por ninguna de las instancias que lo

componen. Lo que me interesa destacar es la transformación de mundos que podrían responder a la categoría de lo maravilloso, pero que no continúan con la tradición ni de lo feérico ni de lo milagroso.

El movimiento crítico con la tradición de lo maravilloso, asimismo, contiene el desplazamiento con las convenciones realistas. En “Chamisso”, como mencioné, un aparador holandés habla sin alterar el funcionamiento del paradigma de realidad. El elemento imposible crea una distancia contrastante entre el mundo representado y el mundo de referencia, aquel desde el cual escribe Alfonso Reyes. La introducción de un elemento imposible no implica una transgresión abierta, como en el relato maravilloso tradicional. Lo maravilloso, en este caso, retoma técnicas del relato fantástico, como la representación más realista del mundo narrado.

En *El plano oblicuo*, otros relatos del tipo maravilloso se representan alejados de las convenciones del género. Tal es el caso de “Lucha de patronos” en donde la configuración inicial está declarada desde las primeras líneas. Los personajes surgen de la tradición mítica y se mencionan diversos dioses que operan en la diégesis del relato. La verosimilitud absoluta se rompe completamente desde las primeras líneas pues Eneas y Odiseo entablan una discusión en un ambiente completamente irreal que podemos suponer son los Campos Elíseos, por el subtítulo del cuento y por la mención directa de “la pradera de asfódelos” en la que las sombras hablan (Reyes 1920, p. 87).

La verosimilitud genérica que corresponde a lo maravilloso se fractura por medio de anacronismos y explicaciones que modifican el mundo de referencia postulado por el relato. Es sustantivo señalar que el mundo de referencia no es el mundo actual, sino aquellos Campos Elíseos que en la tradición clásica representan el mundo después de la muerte. En el relato, es difícil hablar de un narrador, pues prima el modo dramático de representación. Sin

embargo, existe una instancia que organiza la información del relato en torno a un discurso parentético. Es a través de la instancia narrativa que el texto postula el mundo externo e interno de los personajes. Dicha instancia recurre al discurso erudito que caracteriza a los narradores de Reyes y que, sin importar los anacronismos, pone en funcionamiento la intertextualidad para definir a los personajes. Por ejemplo, se describe a Odiseo como un “Adán del Tiziano” (p. 89). La mención de este primer anacronismo se encargará de trastocar la dimensión épica del relato hacia un modo burlesco. Más adelante, esta misma instancia alude a que el diálogo es, más bien, un espectáculo: “Las sombras hacen algo que equivale a toser y acomodarse en la butaca para oír mejor” (p. 94).

Para desorganizar las convenciones genéricas de lo maravilloso, figuran dos estrategias que aluden a discursos no ficcionales: por un lado, las anacronías, que implica la intersección entre el discurso factual y el discurso histórico. Por otro lado, la explicación, que integra el discurso factual y la organización de saberes enciclopédicos. Al contrario de las convenciones realistas, en donde los textos buscan la máxima correspondencia entre mundo narrado y mundo representado, los mundos maravillosos implican una representación que aspira a una autonomía relativa con respecto al mundo real, de este movimiento surge la ruptura con la verosimilitud absoluta.

En “Lucha de patronos” se subvierte esta relación fundamental del mundo maravilloso, pues tanto Eneas como Odiseo son personajes que participan de una modernidad ajena a la tradición mítica a la que pertenecen. Al introducir discursos no ficcionales, las modificaciones intencionales se transforman y, por tanto, surge la ruptura con la verosimilitud genérica. Por ejemplo, Eneas se personifica por un discurso híbrido que critica al racionalismo y se dirige a un existencialismo y escepticismo. Sobre el primer punto, Eneas alude al racionalismo y al positivismo como forma de ordenar los saberes del mundo: “Yo no puedo responder de los

errores de los mitólogos, ni del falso nombre que me pongan” (p. 95). Sobre el segundo aspecto, el discurso es más transparente, pues el personaje advierte su papel como una víctima de la propia narración mítica: “Yo soy un juguete —un arma, mejor— del misterio. No tratéis de penetrar el misterio: ¡yo salvé a los dioses de mi patria!” (p. 95). Odiseo es caracterizado más como un racionalista e, incluso como un positivista. A Eneas lo califica como “la víctima de un poeta, y nada más” (p. 96) y le reprocha la postura metafísica de su discurso: “Basta: pragmatismo, antiintelectualismo... Ya te conozco. Pero, pues hablas de justificar tu vida en conjunto, trata de explicarla primero” (p. 97). Con las claras referencias a filosofías contemporáneas, la anacronía que plantea moviliza las relaciones entre el discurso mítico y el discurso contemporáneo.⁶⁵

La anacronía es un recurso extendido en todos los relatos de *El plano oblicuo*. En “Lucha de patronos”, manifiesta cómo la verosimilitud genérica de lo maravilloso y la verosimilitud absoluta son convenciones que pueden ser leídas de forma crítica. El desplazamiento temporal confirma la idea propuesta por Jacques Rancière: “Una anacronía es una palabra, un acontecimiento, una secuencia significativa salidos de ‘su’ tiempo y por lo mismo dotados de la capacidad de definir conjunciones temporales inéditas, de garantizar el salto o la conexión de una línea temporal a otra” (2022, §39). De este modo, se ponen en funcionamiento desconexiones cronológicas que alteran las relaciones entre personajes y discurso narrado.

⁶⁵ “Lucha de patronos”, como la mayoría de *El plano oblicuo*, ha sido poco frecuentado por la crítica. En específico, el texto se ha leído desde la historia intelectual como una constancia de las obsesiones que Reyes mantuvo a lo largo de su vida, en particular la relación entre el autor regiomontano y Eneas (cf. García Morales 2014, p. 194; Domínguez Michael 1997; Escalante 1998). Si bien García Morales inspecciona las relaciones de “La cena” con el discurso modernista, desafortunadamente, ninguno de los críticos citados atiende las transformaciones de los discursos ficcionales en *El plano oblicuo*.

Además de la anacronía, “Lucha de patronos” ejemplifica los procedimientos de la elipsis textual que se configura con una “reticencia narrativa”. Para Giuliana Zeppegno existen tres formas que se integran a la estructura del relato fantástico: explicativa, relativa a la fábula y semántica (p. 274). Cada una alude, respectivamente, a cómo el fenómeno imposible se representa: en la primera el elemento imposible no puede definirse en términos lógicos, en la segunda se omiten segmentos narrativos (la elipsis retórica propiamente dicha), y, en la tercera, el silencio que se establece y que impide recuperar el significado global del relato proviene de la propia consistencia del mundo narrado, es decir, de la manera en la cual el discurso de los personajes y del narrador diseñan el mundo ficcional a través de sus propios discursos.

La tipología de la reticencia fácilmente se puede extrapolar a mundos que no son fantásticos; es más, gran parte de la innovación de los relatos propuestos por Reyes dependen en gran medida de las reticencias narrativas que organizan la accesibilidad al texto. A pesar de ser maravilloso, por ejemplo, la elipsis forma una parte constitutiva de relatos como “La cena” y “Chamisso”. Estructuralmente en “La cena”, la elipsis pauta las conversaciones entre Amalia y doña Magdalena; la clave del relato pareciera residir en aquellos discursos que se enuncian como dichos, pero no se citan. De igual forma, en “Chamisso”, las voces elididas de los personajes, incluyendo al aparador holandés, dota de inconsistencia al mundo narrado al anular la posibilidad de contraste entre discurso de los personajes y discurso del narrador. En ese mundo ficcional domina el discurso de “Chamisso”.

Lo que me parece relevante de “Lucha de patronos” es que el texto postula una estrategia distinta a las anteriores y con ello permite entender las diversas estrategias que Reyes pone en funcionamiento. Odiseo en sus diálogos desmonta el discurso mítico con dos

figuras contrarias a la elipsis: la amplificación y la demostración. Vale la pena citar en extenso el pasaje preciso:

Salí de Troya, es decir, del estrecho de los Dardanelos ... De suerte que yo conocí esa tierra (y admira mi exactitud cronológica) unos dos mil quinientos años antes que el Emperador Carlos. De allí pasé al país de los *Ojos redondos*, o *Cíclopes*, que menos parecen hombres que montañas boscosas. Estos hombres-montañas rugen, vomitan, se enfurecen y arrojan piedras: ya se entiende que son los volcanes del golfo de Nápoles. La gruta de Polifemo se encuentra en el estrecho que hay entre Nísida y el Pausílipo. Las Sirenas velan sobre el estrecho de Sorrento y Capria; Caribdis y Scila defienden el trecho de Mesina... Ya ves que todo se explica claramente, y puede pintarse sobre el mapa (pp. 97-98, énfasis en el original).

Se advierte del fragmento anterior la contraposición de un discurso mítico, un conector explicativo y el discurso histórico: “Salí de Troya, es decir, del estrecho de los Dardanelos”. La manera de exponer los elementos del relato seguirá con la correspondencia entre lugares míticos y lugares de referencia, trastocando la verosimilitud genérica del mundo maravilloso. Asimismo, los seres del discurso maravilloso (cíclopes, sirenas) son evidenciados como un discurso alegórico y mítico: no son cíclopes, son montañas. Para Odiseo, el mundo no es un lugar de prodigios y el discurso histórico y racional parece dominar los Campos Elíseos. Es curioso que, en conjunto, las estrategias de representación se desvíen tanto del discurso realista, al nivel de la verosimilitud absoluta, como del maravilloso, al desmontar la autonomía relativa del mundo narrado.

Más allá de la pugna por el patronímico de Roma, se representa una tensión entre Eneas y Odiseo. El primero retoma argumentos metafísicos ligados a las “filosofías de la intuición”: “Fuerte es la razón, profundo Ulises: la vida es más profunda y más fuerte. Donde los altos dioses lo pueden ¿qué importan las incongruencias de los hechos” (p. 102). En

contraste, Odiseo explicará de forma referencial cada fenómeno del discurso de Eneas, desde su linaje hasta los puntos en donde transcurren sus aventuras. La vocación por la demostración es sugerente porque Odiseo, como un detective, desentraña las circunstancias que marcan el recorrido vital de Eneas: “No te devanes más el seso, hijo predilecto de los azares. Yo voy a aclararte tu historia, que no tiene nada de sobrenatural, a pesar de lo que tú pretendes” (p. 102). Al contrario de las vidas imaginarias, género del cual Reyes retoma varios modelos, Odiseo impulsa una lectura referencial en un mundo maravilloso, subvirtiendo así la verosimilitud genérica.

El final del relato acentúa una lectura fuera de los códigos tanto realistas como maravillosos. Eneas molesto por los comentarios de Odiseo no puede continuar con la argumentación porque incursiona dos personajes históricos en el marco del mundo maravilloso. Francisco de Quevedo y François Fénelon. Ambos escritores están yuxtapuestos a manera de collage, con el empleo de fragmentos de otros textos. Dos textos se entrelazan en el diálogo: del escritor español, el primer cuarteto del soneto “Imitación de Virgilio en lo que dijo a Eneas queriendo dejarla”, publicado en *El Parnaso español* en 1698; del francés, el inicio de *Las aventuras de Telémaco*, cuyo primer volumen fue publicado en 1699. El diálogo, por tanto, no continúa la discusión patronímica, pues con el uso del collage y el humor pareciera indicar que la cultura es plural, que participa de múltiples tradiciones y que no tiene un origen claro ni un final establecido.

“Lucha de patronos” es un texto complejo y denso intertextualmente. La amplificación y la demostración son puestas al servicio del fragmento. La fragmentariedad con la que termina el relato será comentada posteriormente como una manifestación de la yuxtaposición intertextual, pero cabe apuntar la alteración del género diálogo que está representado en el relato. García Morales menciona al respecto un apunte sin profundizar en la manera en que

se recupera el género diálogo: “recurre a la tradición, recuperada en el fin de siglo, del diálogo filosófico en la eternidad entre figuras literarias contrarias” (2014, p. 194).

Al estudiar el diálogo en el XIX, Martha Elena Munguía establece que el modernismo, en particular los textos de Amado Nervo, introduce una innovación genérica. La herencia clásica y romántica postuló al diálogo como género literario con un propósito didáctico y con una fuerte carga satírica. El modernismo de Nervo introduce “la forma dialogada con propósitos lúdicos” (2019, p. 14). Más que un drama, pues el contenido no es propicio para una representación teatral, los diálogos de Nervo son apuntes de ideas (2019, p. 14). La ruptura con la tradición del diálogo desplaza el propósito didáctico y moralizante hacia una forma lúdica y hasta contrafactual de representar las ideas. Munguía menciona que después del modernismo, se recuperan las formas del diálogo como “ejercicio lúdico y como herramienta útil para expresar lo que no halla cauce natural por la vía de los géneros canónicos” (2019, p. 16).

La investigadora destaca a Torri dentro de la tradición del diálogo y sintetiza la perspectiva adoptada por el autor saltillense en su “Diálogo de los libros”. Munguía propone que en el texto “no se trata de un diálogo con pretensiones filosóficas ni de búsqueda de la verdad, no hay quien posea un saber más amplio e ilumine al interlocutor con su mayor discernimiento. Es una ficción completamente juguetona, que rinde homenaje de modo humorístico a los libros en una existencia que puede ser penosa e incomprensible y sobre la que nadie se detiene a pensar” (2019, p. 17). Además de lo señalado por Munguía, habría que recordar que el diálogo fue dedicado a Alfonso Reyes y apunta de forma temprana algunos problemas que se han revisado ya en “Chamisso”. Dos ejemplos son sobresalientes para establecer esta relación: el primero es que la voz ensayística, que podemos relacionar con Torri, apunta con cierto humor algunos tópicos de la literatura fantástica: el sueño, el vino y

la oscuridad; la lectura humorística da continuidad en 1910 a la lectura irónica de los modernistas un par de décadas atrás. El segundo, se menciona una reflexión insistente que comparte el gusto por los diálogos imposibles: “Por algunos días traje este pensamiento en la cabeza [el diálogo de los libros], y acabé por creer que era natural y verosímil que los libros conversasen entre sí, y aun me hubiera matado con quién lo contrario dijese” (Torri 2012, p. 246).

La perspectiva de Munguía tiende una posibilidad de análisis en “Lucha de patronos”. El diálogo que se presenta no aspira a la puesta en escena ni persigue un fin didáctico o moralizante. Integra, más bien, el tono lúdico, los anacronismos y las diversas maneras de desmontar el discurso mítico-maravilloso a través del discurso histórico para configurar una verosimilitud genérica contrastante, por una parte, y establecer una accesibilidad no lineal, sino oblicua. La inestabilidad del mundo narrado en “Lucha de patronos” no se agota en la subversión genérica, sino que abre un interrogante más profundo sobre los límites de las convenciones de representación realista. Al desmontar los mecanismos de lo maravilloso mediante las anacronías y al desviar el texto de una pretensión didáctica, Reyes examina de forma crítica los géneros literarios disponibles en el sistema mexicano.

Un problema mayor que *El plano oblicuo* tematiza es ¿cuándo un relato es realista? Lo que podría responderse al desdoblar la pregunta: a qué nivel y sobre qué convenciones se instala la categoría de realismo. Así, el conflicto con el realismo también se manifiesta cuando, sin elementos imposibles en el mundo ficcional, la representación se vuelve no transparente, surgiendo técnicas de “extrañamiento” derivadas de la manipulación de la voz narrativa y el paradigma de realidad, desplazando el punto de referencia de la representación al sujeto. Es decir, se tematiza la accesibilidad del relato.

La oscilación y divergencia entre distintos tipos de ruptura establece la particular distancia de *El plano oblicuo* con respecto a la tradición realista, evidenciando el segundo nivel que conforma el paradigma de realidad: la verosimilitud genérica y su relación con la accesibilidad. La accesibilidad, entendida como la gradación en los niveles de cercanía y distanciamiento que el texto establece con respecto al paradigma de realidad del lector, se convierte así en un elemento clave para comprender cómo Reyes modula la distancia entre el mundo textual y la comprensión del lector.

Tales cambios en la verosimilitud genérica no operan de manera aislada, sino que se entrelazan directamente con transformaciones en las técnicas narrativas de modo, voz y tiempo. La configuración de las estructuras narrativas constituye uno de los recursos fundamentales que contribuyen a generar diferentes grados de accesibilidad al mundo ficcional, estableciendo una nueva dimensión en la narrativa de Reyes que se aleja de los mecanismos tradicionales del realismo. Los fenómenos que desplazan a una zona indeterminada los hechos ficcionales se encuentran en uno de los relatos más extensos del libro, “En las repúblicas del Soconusco”, que se analizará con detalle en la siguiente sección.

“En las repúblicas del Soconusco” y el desmontaje del discurso realista

¿Qué elementos intervienen para que un relato con un paradigma de realidad estable suspenda la lectura de la tradición realista?, ¿cómo un mundo ficcional sin ninguna transformación textual que irrumpa en el régimen de lo posible, lo probable y lo prohibido puede leerse desde una perspectiva no realista? Dichas preguntas guían el siguiente análisis de “En las repúblicas del Soconusco”. Fechado en marzo de 1912, el mismo año que “La cena”, su posición a la mitad del libro motiva la reflexión sobre el lugar central en los modos de dismantelar el discurso realista desde sus propias convenciones, las cuales están cifradas en el paradigma

de realidad, la accesibilidad y los mecanismos de ilusión. Además, subrayo el registro histórico porque las generaciones en las que Reyes participa, como menciona José Emilio Pacheco, “queda[n] en un terreno ambiguo [modernismo y vanguardia] donde muchas de sus aportaciones literarias nos parecen hoy como si hubieran existido siempre” (2015, p. 680).

Ahora bien, la narración basa su efectividad en el despliegue de la digresión y la ironía para modelar un mundo ficcional inestable, propio de una cuentística moderna. En consecuencia, la representación de lo real destaca porque, dentro del marco de la historia literaria, los mecanismos por estudiar están frecuentemente relacionados con narrativas posteriores, en especial, con las escritas durante el periodo denominado realismo entre guerras. Propongo, como una respuesta tentativa a las preguntas planteadas, que el contenido no supone una contravención que derive el paradigma del mundo narrado fuera del modo realista de representación; las secuencias narrativas que lo integran no cambian las relaciones elementales que configuran y representan. En consecuencia, no estamos ante el fundacional relato fantástico “La cena”, en donde la voz narrativa se encuentra en una situación de pesadilla, pero, como dice el propio narrador, se desarrolla en una noche “cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible” (1920, p. 9). “En las repúblicas del Soconusco” orbita en otro territorio que ensaya las posibilidades contrarias: lo artificial como materia de lo cotidiano; lo extrañamente familiar como un espacio en la ficción. Emmanuel Carballo, asimismo, le dedica un breve párrafo en donde menciona que dentro de lo narrado “resplandecen, íntimamente confundidos, lo real y lo fantástico, la lógica y el absurdo, el humor y la seriedad, la prosa narrativa y la prosa discursiva, el estilo veloz y el paso lento” (2013, p. 210).

Un punto de partida para comenzar la propuesta de lectura es el artículo en el que Madrigal Rodríguez compara “La cena” con una figura retórica, el quiasmo, asociada a una

letra del alfabeto griego, la letra χ (2007, p. 181). La propuesta anterior se elabora en función del desdoblamiento y la trasposición, pues “La cena”: “es la propuesta de la esfericidad como elemento constructivo dominante, acorde con una concepción novedosa del tiempo y del espacio” (*ibid.*, p. 182). Al seguir lo explicado por Madrigal, se destaca que la transgresión del espacio ficcional realista está en dos figuras retóricas: la digresión y la ironía.

En cuanto a la digresión, Erich Auerbach en “La media parda”, analiza la forma en que Virginia Woolf y otros escritores modernistas (en el sentido anglosajón del término) disocian el tiempo de la narración y los sucesos narrados con elementos que no están ligados ni al tiempo ni a la acción de los relatos. Auerbach divide el material narrativo entre “episodios internos” y “episodios externos” para exponer la compleja relación entre lo que sucede con la voz narrativa, concentrada en múltiples perspectivas que incluyen el flujo de conciencia de los personajes y el mundo de la diégesis. No hay que olvidar que Pavón identifica la “contracción de la anécdota” como una característica de las formas de narrar ateneístas.

Para Auerbach, las interrupciones que hace el narrador son generalmente eventos del orden de lo cotidiano, sucesos intrascendentes tanto para el desarrollo del relato como para el sujeto representado: “En el pasaje de Virginia Woolf no hay tensión alguna, no ocurre nada importante en un sentido dramático; se trata simplemente de la longitud de una media” (1950, p. 411). No obstante, la estrategia tiene una finalidad compleja, la cual es la representación de una idea desestabilizada de realidad: “constituyen intentos para ahondar en una realidad más peculiar, más profunda y hasta más real, motivo por el cual el episodio que las provoca parece completamente casual y es pobre en contenido, y por el cual también importa poco que en las digresiones se empleen exclusivamente contenidos de conciencia, es decir, tiempo interno, o alteraciones de éste” (*ibid.*, p. 412).

Así, se sugiere una crisis en la representación de lo real: los autores renuncian a una representación de la totalidad, pues el paradigma de realidad se ha fragmentado y el texto, en consecuencia, representa lo anterior de forma absurda e incomprensible: “se cree que en lo seleccionado arbitrariamente del transcurso de la vida, en cualquier momento de ella, está contenida toda la sustancia del destino y éste, por lo mismo, puede representarla” (*ibid.*, p. 417). Para Auerbach, la elección estética busca reorganizar la forma de enunciar las acciones humanas, de configurar lo ordinario como un campo común a todos los hombres.

No es difícil relacionar la estrategia de la digresión propuesta por Auerbach con los discursos toman distancia con respecto a la representación realista. En consecuencia, al unir las dos perspectivas se puede concluir que es una estrategia que atenta contra las convenciones de accesibilidad. En “En las Repúblicas del Soconusco”, la distensión temporal y la ruptura de la linealidad narrativa no incide en el paradigma de realidad esencialmente realista. No obstante, al singularizar un elemento con el discurso digresivo, el orden de las secuencias narrativas se ve alterado y, por tanto, la accesibilidad al texto se encuentra comprometida.

La digresión está relacionada con otro mecanismo narrativo propio de la prosa de Reyes: la ironía. En cuanto al concepto de ironía, sigo las reflexiones de Linda Hutcheon, quien define a la ironía como un tropo y un *ethos*; es decir, desde un nivel semántico y un nivel pragmático: “La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo” (1992, p. 177). Asimismo, la digresión y el humor pueden ser leídos como parte de los “discursos paradójicos” que señalan las convenciones de los mecanismos de ilusión.

Una vez trazadas algunas de las coordenadas de interpretación, es pertinente concentrarse en el cuento. Luis Leal llama la atención sobre el tema del relato: “¿Quién podría

ser erudito, como lo es este súbdito alemán que nos cuenta sus aventuras en Soconusco, sobre el insignificante tema del palillo de dientes?” (1956, p. 105). En efecto, una voz no fidedigna es la fuente de enunciación narrativa; es decir, la narración se establece por medio de la digresión y la ironía, los sucesos y acontecimientos del mundo narrado son filtrados por un narrador que los manipula.⁶⁶ Los hechos ficcionales presentan una versión del mundo ficcional que el narrador trata de autorizar con su erudición; al final del cuento, el discurso será desarticulado.

“En las repúblicas del Soconusco” ya anuncia, desde el subtítulo, una de las claves de lectura del relato. “Memorias de un súbdito alemán” remite al código genérico de las escrituras del yo cuya singularidad es que configuran un lector “dispuesto a aceptar el contrato de lectura no ficcional propuesto por el autobiógrafo; lector que actualiza el texto desde coordenadas absolutamente inestables, movibles, históricas” (Viveros 2015, p. 30). Sin embargo, Reyes organiza *El plano oblicuo* de forma tal que el cuento queda, prácticamente, a la mitad de su libro. Y, por correspondencia, a la mitad de su exploración y postulación de las estéticas narrativas no realistas.

Ahora bien, las escrituras autobiográficas formulan un registro que alude a la referencialidad externa del texto; sin embargo, éste motiva todo lo contrario en la narración, pues pareciera que el contenido ficcional es autorreferencial; en consecuencia, se propone una ficción que desde el subtítulo pide ser leída en modo referencial, pero, al tratarse de una narración no fidedigna, rompe con las convenciones genéricas. Es en la traslación del objeto de representación al referente en donde se empieza a cuestionar el mecanismo de ilusión

⁶⁶ Al retomar la categoría de “narración no fidedigna” de Wayne Booth, Martínez y Scheffel proponen la siguiente definición: “aserciones sobre el mundo narrado que deben de ser entendidas como dudosas o falsas” (2011, p. 139).

convencional. Ya no se busca mantener el estatuto privilegiado de la ficción, sino que se señala el carácter ficcional de la narración con los cuestionamientos formulados. Tales juegos si bien son característicos de las vanguardias artísticas ya están anunciados desde la narrativa fantástica modernista. La innovación de Reyes, a mi juicio, es la de incrustar el aspecto lúdico en un paradigma de realidad inestable, por el narrador no fidedigno que lo enuncia, pero realista.

La advertencia al lector señala el tema del cuento que derivará no tanto hacia el espacio autobiográfico sino a una tradición conocida por Reyes, el relato hagiográfico medieval, las novelas del Siglo de Oro y, en particular, se emprende un diálogo con el pícaro construido con una voz semejante en las novelas picarescas. La estrategia es apuntalada también por los subtítulos, que no separan las acciones narrativas del relato, sino que describen más los pensamientos del narrador. Por lo tanto, se establece ya una relación con la digresión desde los paratextos que deberían articular una lectura lineal del cuento.

Las tensiones entre la tradición del realismo, el cuento modernista y una narración no fidedigna que se encarga de diluir lo narrado se ponen en movimiento desde los primeros párrafos. No obstante, en el primer apartado del relato se plantean indicios con la clave de la digresión y la ironía. Las características que se prefiguran de ambas estrategias, como mencioné, ya están contenidas en el apartado “En la granja”, por lo que vale detenerse con mayor detalle.

Primero, la instancia narrativa se refiere a “don Jacintito” y a la importancia de los palillos de dientes. El sintagma “según creo haber demostrado en otra parte” (p. 61) configurará al personaje; se trata de un escritor, un poeta y un filósofo que recuerda su vida, una figura que se articula en un código no heroico, como en las escrituras del yo, pero sí erudito, tal como propone Leal. Al seguir con la lectura se destaca la pregunta retórica con la

que cierra el primer párrafo, “¿Y don Jacintito?” (p. 61). La marca aludida por parte del narrador es un indicio de las formas de la digresión que desarrollará en adelante: al hacerse una pregunta retórica que se dirige al hilo narrativo se anuncia una voz que trae los recuerdos “desde lo profundo de la memoria”, en palabras de Auerbach. En consecuencia, los recuerdos serán organizados no desde un tiempo cronológico, sino desde un tiempo interno, subjetivo. La pregunta retórica, marca de la digresión, desaparece del discurso hasta el final del relato. Lo único que sujeta lo recordado y lo presente se cifra en el agua y el terrón de azúcar.

El relato continúa con unas líneas que siguen en la órbita de las escrituras autobiográficas: “Como toda la juventud alemana salida de las aulas antes de 1870, yo era panteísta” (p. 62). Se marca una relación con el yo y la construcción del pasado. Tal como advierte Luz América Viveros, “toda narración de un *yo* es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso” (2015, p. 28). Sin embargo, el yo que se configura es esquivo a autoficcionalizar sus orígenes. Las líneas citadas aluden a un orden cronológico; en contraste, la voz narrativa hace una amplia digresión sobre “el médico de Ulm, Allewelt”, nombre que quiere decir en alemán “todo el mundo”. Allewelt es un personaje ambiguo que cobrará una relevancia crucial para el final del relato, pues se cifra una voz narrativa implícita que confronta las versiones de lo enunciado puestas en movimiento por el narrador.

El siguiente párrafo concentra los procedimientos de un narrador no fidedigno, pero también exhibe la unión de géneros literarios: “No hay muchacha sin amores, — ni feria sin ladrones, — ni judío sin doblones, — ni vieja sin devociones, — ni república sin cabrones, — ni granja vieja sin ratones” (p. 62). Se aprecia que tanto las rimas —casi todas consonantes—, el léxico —la inclusión de “cabrones”— y la estructura —la mayoría octosílabos— remiten más a un refrán hispánico que a un dicho alemán. De ahí que con estas

líneas, tan sólo a tres párrafos del inicio, se tome una distancia irónica al contrastar “lo natural”, el sentido común, con lo dicho por la voz narrativa.

Lo anterior se confirma en el próximo poema enunciado por el narrador. Al principio se indica que unos alejandrinos próximos a los ejercicios modernistas están dedicados a la vida de Novalis. Empero, la voz se corrige, pues en verdad narran los últimos años del “viejo Hardenberg”, padre del poeta alemán. Como si se tratara de un doble, el narrador oculta por medio de la digresión el origen de Novalis: “Ahora se me ocurre que mi poema está bien así, que nada le falta, que todo lo que había de seguir ya se adivina...” (p. 65). Llegado a este punto, surgen una serie de dudas: ¿quién es el narrador?, José Federico Guillermo Othón Juan Manuel de Westendarp Steinhel, el nombre del yo, que se enuncia casi al final del relato, ¿es quien dice ser?, ¿desde qué lugar y en qué tiempo de la narración está hablando? Los alejandrinos, los refranes, la filología ¿cómo sabe todo eso? —y nada de las leyes mercantiles. Las interrogantes no tendrán respuesta en el relato y quedarán abiertas mediante el acertado uso de la narración no fidedigna que se entreteje con las notas eruditas.

Al respecto, un elemento que se desprende del anterior y que delimita la estructura narrativa es la alta densidad de alusiones a otros textos, ya sea de forma explícita o implícita. De ahí que no sólo la digresión sea una forma de romper las convenciones de accesibilidad, sino también la intertextualidad formará una parte esencial de los procedimientos para dismantelar el discurso realista. A diferencia del relato fantástico, que busca construir un paradigma de realidad estable en función de referentes extratextuales, incluso con citas y referencias intertextuales, en “En las repúblicas del Soconusco” la densidad intertextual permite leer los textos en clave paródica. Así, se cumple una de las funciones de la parodia según Hutcheon, “subvertir una tradición” (1992, p. 189).

En todo el relato se nombra, además de a Novalis, una nómina de autores clásicos y contemporáneos: Ovidio, Luciano, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Platón, Schopenhauer, Claudiano, el hispanista alemán Johann Fasternrath, el poeta mexicano Manuel Carpio, entre muchos más. En su carácter de “precursor”, como quería Reyes, las densas alusiones lo apartan del hermetismo decimonónico,⁶⁷ y relacionan al cuento con una de las estrategias de lo “irreal” que estudia Ana María Barrenechea en la narrativa de Borges. La investigadora argentina resalta el carácter lúdico e inventivo. No se trata de una mera alusión, sino de un juego: “No podemos descartar en Borges el placer por el juego en sí, un goce algo infantil en burlarse del lector, y aun del lector erudito, con la invención de autores y de citas apócrifas o deformadas” (1984, p. 101). Barrenechea concluye algo similar a lo planteado por Auerbach: “Además, junto a este placer de mezclar los planos de la realidad y de la ficción, corren paralelas las alusiones a los clisés literarios, a la vida de capillas y conventículos, a la irrealidad de la llamada literatura realista, a la imposibilidad de copiar con palabras el mundo, a la coincidencia o no coincidencia de la literatura y el vivir” (*ibid.*, p. 102). En conclusión, se puede destacar la forma en que Reyes comienza a poner en práctica una forma de escribir ficción relacionada con la memoria, la alusión y los diferentes niveles referenciales.

Ahora bien, la digresión se presenta en diferentes niveles: al nivel de las secuencias narrativas propuestas por la división de capítulos encontramos que muchas sólo establecen la digresión, por ejemplo, las secciones “En el palomar” y “Una edición crítica”. En el primer apartado mencionado, la voz narrativa hace un análisis de las palomas como tema y motivo filosófico, todas las reflexiones vertidas en *Noticia sobre la vida de las palomas pardas en*

⁶⁷ Por ejemplo, los *Cuentos románticos* (1896) de Justo Sierra también están contruidos en función de alusiones, citas y referencias extratextuales, pero sin el tono lúdico e inventivo.

Tonalá, de las palomas blancas y de las palomas moradas.⁶⁸ En el segundo, la digresión sólo apuntala la erudición de la voz narrativa, pues en medio de Tonalá, un lugar prácticamente incomunicado, se propone hacer una edición crítica de “cuatro comedias y seis y medio romances de Lope de Vega” (p. 74). Ambas digresiones no complementan la acción principal, en todo caso, aumentan la ambigüedad de los tiempos narrados al promover la confusión entre presente de enunciación y pasado de la memoria: “—He fracasado —me dije—, y entreguéme decididamente al negocio de don Jacintito” (p. 75).

En cuanto a la ironía, en ambos apartados entra en funcionamiento de forma explícita. En “El palomar”, adquiere forma de parodia de la filosofía natural: “Los poetas —seres que quisieran ser palomas— han calumniado a estos vigorosos animalitos, atribuyéndoles sentimientos tan artificiales como la dulzura y la castidad, la piedad y la limosna” (p. 73). Pero, al mismo tiempo, la voz narrativa deja ver oraciones que inducen a la reflexión y se aproximan a la ensayística por la cual Reyes será reconocido.

La ironía es más explícita en “Una edición crítica”. El capítulo comienza con un “No podía faltar” (p. 74). El sintagma es inusual, pues no contiene ningún verbo conjugado y no es posible religarlo a la voz del narrador; ¿cuál es la función de esta oración?, ¿quién la dice? Pareciera que otra voz, externa al mundo diegético, se entromete para perturbar la compleja urdimbre que establece Westendarp, por nombrar al narrador. Su valor no se justifica ni en el apartado ni en el cuento. De igual forma, no se trata de una autoironía, porque la ironía que se propone en el relato es accidental, subyace en la instancia del lector implícito. Así, en líneas más adelante el yo narra: “¡Oh, dolor! Los vecinos se burlaron de mí. Decían que era poco mérito publicar lo ajeno (¡y yo que había visto conceder cruces por otro tanto!)” (p. 74).

⁶⁸ De manera lúdica, este texto fue escrito posteriormente por Reyes con el título de “Curiosidad animal y curiosidades animales”, en *Historia natural das Laranjeiras* (1959).

Para Auerbach tal fenómeno se relaciona directamente con el autor; habría que añadir que se trata de una instancia intratextual, es el autor implícito el que se asoma al texto para mostrarnos la distancia crítica entre la narración de Westendarp y el mundo ficcional que se está construyendo de forma inestable.

Otro nivel de la digresión es la propia articulación discursiva del narrador. El hilo de la narración se ve cortado no sólo con otras formas literarias como los poemas mencionados o con la parodia de una prosa sentimental, por ejemplo: “mi ánimo se dulcifica de pronto, chorrea miel como los higos maduros; lágrimas vienen a mis ojos que llenan de flechas irisadas las lenguas amarillas de las candelas...” (p. 65). Al mismo nivel de los discursos literarios se introducen otras formas no narrativas, como la carta (pp. 69- 70) o el telegrama (p. 70); incluso, se alude de manera paródica al manual de idiomas: “—¿Distingue usted los abismos? / —Los calvos abades los distinguirán. / —¿Serán buenos nuestros virtuosos abades? / —Serán buenos y calvos” (p. 69). Digresión e ironía van de la mano en todos los ejemplos mencionados, generalmente en la categoría de parodia tanto de la literatura como de géneros no narrativos o en una hibridación genérica, a la manera del pastiche dadaísta, como los “anuncios eruditos” (p. 71). Sin duda alguna, el motivo constante es el palillo de dientes, la almendra, a la que vuelve recursivamente, ya sea para declarar el disgusto contra los principios comerciales, o para manifestar su erudición. Así, como estrategia, el Yo narrador se repliega en el mundo inteligible de la erudición que lo aparta del ininteligible sistema productivo simbolizado en el telegrama comercial en clave X-4 que relee sin entenderlo: “Pujen si bonanza peso cachuco avaricia precio Ceilán a palillos desplegados” (p. 70).

Para Auerbach, la elección aleatoria busca reorganizar la forma de enunciar las acciones humanas, de configurar lo ordinario como un campo común a todos los hombres.

Pero lo ordinario para Westendarp, si ese es su nombre, es el idealismo alemán. Así como el surrealismo marcó en la década del veinte una manera de experimentar la realidad, el idealismo, como ha insistido Evodio Escalante (2015), interviene en el imaginario no sólo de Reyes, sino del Ateneo de la Juventud. En Reyes las preocupaciones filosóficas y estéticas coinciden: el fragmento, la alusión, la digresión ensayística. Sobre el tema estudiado por Auerbach es ilustrativa la descripción de la alcoba en donde vive el narrador. En contraste con la forma de construir el espacio decimonónico para crear el efecto de realidad que acusa Barthes o la precisión y brevedad que busca el cuento modernista, el narrador ofrece una enumeración de elementos y asociaciones motivadas por una forma geométrica, que, como el propio Reyes afirma en su ensayo “Sobre la simetría estética de Goethe” de 1911: “la simetría no es más que una forma de superstición o de magia. Los cuadros, los círculos, siempre fueron signos de los magos” (1911, p. 139). El triángulo es lo que motiva este ejemplo. Cito en extenso el pasaje:

A un rincón, el catre de tijera; un viejo cofre al otro, lleno de clavos y chapas herrumbrosas; en el tercer ángulo, una mesa con tres patas y cuatro quintas partes de otra pata, a la que servía de zanco y de muleta el voluminoso *Directorio del Comercio y la Agricultura en Chiapas y Tabasco*. Y si nada había en el cuarto rincón es porque mi alcoba no lo tenía, era triangular como una delta. O como una cuartilla de queso. O como la cabeza de Hermes en los antiguos bronceos. O como una tajada de *calabaza en tacha* de esas que se toman con la leche del desayuno. O como un Ojo de la Providencia en algún antiguo grabado bíblico. O como una cuchara para servir pescado (de las que precisamente son triangulares). O como el símbolo de Afrodita en ciertos arcaicos; *xoana* griegos... Pero basta ya, que la memoria de los viejos flaquea: la de unos, por olvidarse de todo; la mía por acordarme de todo fuera de sazón y de tino (p. 66).

La cita anterior destaca, además de las estrategias de digresión, otro elemento que conduce a la desrealización discursiva: una estética de la “alusión”, como la estudia Rafael Olea Franco en Torri, y que remite a la alta densidad de alusiones a otros textos, ya sea de forma explícita o implícita (2002, p. 151).

Acaso la forma más radical de la digresión en el relato se encuentre en la inserción del discurso en otros idiomas. Por ejemplo, muchos están enunciados desde la voz del narrador: “doctor Teufelsdróckh, *Professor of things in general (Professor der Allerlei-Wissenschaft)*” (p. 64); “*xoana griegos...*” (p. 67); “*Der Zahnstocher als Wille und Vorstellung*” (p. 72). No obstante, hacia el final del cuento, en el penúltimo apartado se introducen tres párrafos en francés, sin comillas, lo que hace pensar que es la misma voz que cambia de registro para describir a Dom Escarragut de Nanterre, un comerciante de cerveza que habla un francés arcaico: “Il s’appelait Dom Escarragut de Nanterre, et de sa voix de tonnerre, il parlait un français rabelaisien, baroque, fantasque, antique et moderne, plein de tintements et de cliquetis de clochette” (p. 77). La configuración de este personaje es central pues en él se cifra el rumbo de la acción. En “Los recuerdos”, la voz narrativa da la noticia de su muerte, sin poderse verificar: su presentación en francés desarticula al lector, opaca la presencia del personaje.

Sin embargo, al igual que las claves del cuento están al inicio del relato como marcas indiciales para orientar al lector, el discurso narrativo se sostiene: quizá el lector implícito pueda perderse en las referencias; pero, al contrario de los cuentos modernistas en donde la intertextualidad es una estrategia de sentido en la acción, “En las repúblicas del Soconusco” tienen la función de cambiar la representación de lo real.

Para la lectura del apartado ocho, “Los recuerdos”, el lector reconoce las estrategias propuestas en el relato: la digresión y de la ironía forman un mundo ficcional inestable cuyo

núcleo está en relación con la narración no fidedigna y con las múltiples referencialidades que se entretajan en el relato. No obstante, el final sigue otro patrón: primero, el narrador más que una pregunta, pareciera responder a una nota de la memoria, con una mínima importancia: “¿Y dom Escarragut de Nanterre?” (p. 81). Después, el narrador despacha el asunto en pocas líneas: a la par que sugiere una economía narrativa para las acciones, se permite una digresión detallista sobre la cerveza de Monterrey:

¡Cosa espeluznante! Dom Escarragut, una noche en que probó de todos sus vinos, después de intentar vanamente enseñar a don Jacintito el manejo de la espada, se tragó descuidadamente un sacacorchos, y murió al instante. ¡Pobre Escarragut! Lo metimos en una caja de cerveza de Monterrey, que había vendido al menudeo durante aquella semana; clavamos la tapa... El Océano Pacífico meció sus despojos. Así murió dom Escarragut de Nanterre (p. 81).

Las líneas anteriores instalan una duda sobre todo lo narrado. “Los otros”, es decir, las demás personas que pueblan el mundo ficcional aparecen esporádicamente, como cuando critican al narrador por la edición crítica, pero en el párrafo siguiente a la noticia de Escarragut se establece una función que no se explicita, es ambigua en la construcción del relato:

Las malas lenguas propagaron que don Jacintito y yo lo habíamos asesinado en la trastienda, por diferencias en la cuenta corriente. Eso es mentira, y yo no sé por qué Allewelt gusta de recordármelo ahora, guiñando el ojo” (p. 81).

Al final del cuento reconocemos que la voz narrativa no fidedigna nos está dando indicios de lo que aconteció realmente: “Las malas lenguas” —un nosotros sin voz existente como narración referida— y Allewelt se contraponen al discurso del narrador referido por él mismo; en una confirmación, se establece otro final, más apegado a “lo natural”: Escarragut fue, en una versión a contrapelo de la propuesta por el narrador, asesinado.

La afirmación permanece en la ambigüedad. El autor reconoce que, prácticamente, huyeron de Tonalá hacia Comitán, “a rastras con nuestras telas y con nuestra almendra” (p. 81), en una imagen humorística y paródica de la novela decimonónica: Doña Beatriz, arriba del carro; don Jacintito, con el cochero, y el narrador, ya no en un caballo pura sangre, sino en una mula. El cuento cierra de forma parecida a “La cena”: la historia de una llegada y una huida con similares marcas textuales.

No obstante, el final del relato remite a otro lugar. Se inserta otro párrafo marcado con asteriscos (forma usual del siglo XIX para marcar un cambio textual y que no se incluye en la edición de las *Obras completas*), en donde el narrador se narra a sí mismo en tercera persona en un juego de referentes: “El viejo alemán, rico ya y gozoso, se calienta después de cenar al fuego claro y, en tanto se tuestan las castañas exóticas, escribe en las brasas con el badil y narra a sus hijos y a su esposa bellos cuentos del tiempo ido” (p. 82). Por tanto, no se concluye, se amplifica la ironía del relato, el narrador se narra a sí mismo, califica su discurso como cuento y, con ello, toma distancia de lo narrado con la pretensión de diluir la ambigüedad del asesinato y asentar su voz en otra posición diegética:

Yo juro seguir siendo fiel a mis cuatro torres familiares, y me entrego al sueño saludable y reparador, holgándome de haberos dejado estas memorias para solaz y divertimento de vuestros días lluviosos (p. 82).

¿Memorias o cuentos?, ¿asesinato no enunciado o muerte accidental explícita? Hasta aquí he intentado demostrar que el esquema de la acción es variable y se encuentran digresiones desde el primer párrafo que desafían las convenciones genéricas, tanto del cuento en su versión clásica, como del yo autobiográfico y la memoria. La ironía se pone de relieve, pues interpela al lector para implantar una ambigüedad en el relato. La voz narrativa, al ser no fidedigna, convoca al lector a un mundo ficcional tambaleante. El final del cuento lo confirma,

pues las distintas versiones de la muerte de dom Escarragut permanecen en superposición, irresolubles.

Tan sólo hay que recordar que el paradigma narrativo del fin de siglo cambió tanto en función, como en temáticas y estrategias; nuevos espacios para la prosa y la ficción pugnaban por establecerse dentro del sistema literario hispanoamericano. Sin embargo, el ideal de la “casa de cristal” fuertemente construido por el naturalista Émile Zola seguía en pie y vigente como paradigma narrativo heredado del siglo anterior. En otros términos, para Zola existe un poder de representación en el lenguaje que marca una línea de continuidad ineludible entre lo real y lo representado. En el caso particular de México, el paradigma narrativo estaba mediado por el realismo representacional y oficialista con dos vertientes principales: primero, como ha estudiado Yliana Rodríguez, está definido por “ismos”, “determinismo, didactismo, materialismo, sentimentalismo” (2015, p. 42), y que encuentran un vehículo de expresión en la lógica narrativa lineal, con narradores omniscientes capaces de organizar un mundo ficcional para los sucesos históricos y los rasgos nacionales y, más importante, mantener la correspondencia de referencialidad entre autor y lector. En segundo lugar, se encuentra la incipiente narrativa de la revolución, interesada no sólo en documentar, sino en construir con un lenguaje narrativo propio que pudieran articular los discursos oficiales con los culturales.

No es difícil postular que las coordenadas realistas dominaban el espacio narrativo con el cual Reyes quería, más que dialogar, discutir. Pero, los términos de la discusión no se establecen en los marcos genéricos tradicionales. A inicios del siglo veinte hay una búsqueda narrativa que en palabras de Félix Martínez Bonati se concentra en “el fragmento textual entregado a su inacabable juego polisémico. [Se presentan] No narraciones, sino descripciones o ‘lecturas’” (2001, p. 24). Nada con más sentido que Reyes proponga

“lecturas”, lecturas sobre la edición crítica o la tradición de la vida de las palomas, lecturas sobre los músicos de provincia, y entre líneas lecturas sobre y en contra del realismo.

4. Desmontaje de los mecanismos de ilusión: autorreferencialidad, metaficción y conciencia textual

Como mencioné, los textos realistas ponen en funcionamiento una serie de estrategias para ocultar su propia naturaleza ficcional y postularse como un discurso paralelo al discurso de lo real. Aspiran con ello a una representación directa, teóricamente realizable en el horizonte de expectativas del lector a través del pacto ficcional que pone en funcionamiento “la suspensión voluntaria del descreimiento”. Las estrategias que vinculan al lector y al texto son el núcleo generativo de la ficción, pues al poner en funcionamiento los mecanismos de ilusión se pueden establecer los lugares de operación de un texto, entre la ficción y la realidad, y las maneras de tránsito entre uno y otro espacio.

Los mecanismos de ilusión pueden entenderse, en el contexto de la tradición realista, como estrategias narrativas orientadas a ocultar la condición de artificio lingüístico y representacional de la ficción. Las condiciones de éxito de la narración realista se manifiestan cuando la frontera entre lo representado y su representación se difumina, permitiendo que el lector acceda a la ficción como si fuera una extensión del mundo actual. El repertorio de estrategias para alcanzar el objetivo de la ficción es diverso. Recordemos que elementos como la referencialidad, la reducción de los “espacios de indeterminación” y la estructuración del tiempo y el espacio narrativo generan diversos grados de accesibilidad, lo que a su vez influye en la construcción del paradigma de realidad. Al operar en conjunto, tales elementos mantienen encubierto el carácter de artificio de toda representación.

Con todo, es útil señalar el dominio de cada concepto hasta ahora propuesto. El paradigma de realidad, como señalé con el análisis de “La cena” y “Chamisso”, remite al diseño del mundo narrado. La distancia que se marca con el realismo es, en primer lugar, con la verosimilitud absoluta y, en un segundo movimiento, con la verosimilitud genérica. En consecuencia, en dichos textos se configura un mundo narrado inestable que rompe las relaciones con las representaciones realistas, que aspiran a un grado máximo de estabilidad. Interesa insistir en que un texto puede mantener un paradigma de realidad estable —sin introducir elementos imposibles— y al mismo tiempo cuestionar o evidenciar los mecanismos de ilusión convencionales de la narrativa realista.

En segundo lugar, se encuentra la accesibilidad, como expuse en el análisis de “En las repúblicas del Soconusco”. Dicho concepto se relaciona con la complejidad en la representación del mundo narrado y las técnicas narrativas que generan opacidad y extrañamiento. Un texto accesible, tal como el realismo convencional aspira a formar, toma como base el paradigma de realidad del lector implícito y lo representa sin alteraciones radicales que dificulten su interpretación. La reorganización de elementos que comprometen la accesibilidad textual, como la fiabilidad del narrador y la estructura temporal y espacial del relato, producen un mundo, a su vez, inestable.

En las siguientes líneas propongo que el desmontaje de los mecanismos de ilusión suscita una forma radical, pero ambivalente, de alejarse de las convenciones realistas. Al desmontar la naturaleza propia del relato no sólo se problematiza la representación de la realidad dentro de las convenciones realistas, sino que el texto se devela como un objeto ficcional problemático, porque remite tanto a la realidad como a la ficción. Para demostrar esta operación de desmontaje, tomo como caso ejemplar “Los restos del incendio (fragmentos de un manuscrito salvado de la catástrofe)”. En consecuencia, el relato logra dismantelar

sistemáticamente los mecanismos de ilusión realista sin eludir la configuración de un paradigma de realidad estable ni comprometer la accesibilidad del mundo narrado en su totalidad. El desmontaje se relaciona con tres fenómenos integrados por el género literario, la intertextualidad y la metaficción. Propongo que la autobiografía ficcional, dominante textual del relato, configura una representación especular que expone la artificialidad al desplazar la referencialidad intertextual e introducir elementos metaficcionales.

La autobiografía ficcional como dispositivo crítico

“Los restos del incendio (fragmentos de un manuscrito salvado de la catástrofe)” es uno de los últimos textos de *El plano oblicuo*. El cuento fue datado en 1910 y, según el propio Reyes, “fue improvisado y dictado” durante la peritonitis que lo aquejó ese mismo año (2009, p. 166). No obstante, como tantos otros textos del libro, posiblemente la reescritura es posterior debido a que las fuentes intertextuales delatan el trabajo de Reyes en el Centro de Estudios Históricos. Como el subtítulo indica, el texto simula una carta que el Calvo dirige a Malio Teodoro.

El destinatario, o narratario, es un personaje ficcional con elementos autobiográficos. Es importante recordar que Reyes adoptó como pseudónimo la forma “Teodoro Malio”; incluso, Ernesto Mejía Sánchez señala que se convirtió en su propio *alter ego* en diversos textos de la década del cuarenta (Mejía, p. XXVII). Lo anterior sugiere que algunos aspectos autobiográficos se incrustan en el texto del veinte. Asimismo, es relevante mencionar que el autor, bajo el pseudónimo, publicó en vísperas de la revolución dos textos en el periódico maderista *El Anti-reeleccionista* (Quintanilla 2008, pp. 186-187). A continuación, expongo brevemente el contenido y su relación con *El plano oblicuo*.

“La noche del 15 de septiembre y la novelística nacional” se publicó en agosto de 1909 y, posteriormente, formó parte de *Cuestiones estéticas*. La idea central del ensayo es pronunciarse en contra del color local y del “realismo servil” para plantear que la materia del arte debería orientarse a la imaginación y a la doctrina de “*el arte por el arte*” (1911, p. 267, énfasis en el original). Bastan un par de citas para ilustrar la dirección de las críticas. En contra del realismo costumbrista, Reyes expone: “En nuestra literatura nacional — particularmente me contraigo aquí a la novela— el color local y la imitación de la vida han producido un resultado funesto a todas luces: no hallaréis, o la hallaréis difícilmente, novela nacional en que no se describa esta festividad, la más cruda de todas: un 15 de septiembre en la noche” (1911, p. 265). La crítica amonesta la representación de una “verdad popular”, relacionada con las convenciones realistas y nacionalistas de la época. En contraste, el ensayo propugna por una “verdad artística” ajena a la imitación de lo real: “porque es tan cierto que el arte no imita lo existente y que se aprovecharía, si le fuera dable, de cosas de otros mundos y aun de otros universos...” (*ibid.*, p. 268). Con lo anterior, se manifiestan las tempranas preocupaciones de Reyes en relación con las convenciones realistas, por una parte, y, por otra parte, con las posibilidades no realistas de la representación.

El segundo texto de *El Anti-reeleccionista* también data de 1909 y fue recuperado en los años cincuenta, en el primer volumen de las *Obras completas* (1955).⁶⁹ “Silvio”, cuyo subtítulo es “De la diáfana silueta de Silvio, y de cómo no trajo éste a la vida ningún mensaje” es una breve narración sobre la vida del personaje aludido en el título. Silvio es un “hombre transparente” que irrita al narrador (Quintanilla 2008, p. 285). Un día, el personaje se marcha

⁶⁹ Como es usual, Reyes editó el texto original para la versión de las *Obras completas*. Una transcripción del texto original se puede consultar como apéndice en *Nosotros...* de Susana Quintanilla (2008). En las referencias siguientes, cito la edición de Quintanilla.

sin previsión alguna: “Cuando por fin desapareció —no sé si emigrado, si muerto, o si desvanecido definitivamente—, sentí un gran alivio” (*ibid.*, p. 286). Dado que el narrador y la firma se corresponden con el pseudónimo de Reyes, es posible identificar ciertos aspectos autobiográficos.

Al respecto, Susana Quintanilla interpreta que “Silvio” alude indirectamente a Martín Luis Guzmán (*ibid.*, p. 187). El tono de “humor ácido” se debe, según la investigadora, a diferencias políticas; en concreto, a la oposición entre los “claudicantes” y los “fracasados”, es decir, en el contexto de 1909, aquellos que se habían acercado a una facción reeleccionista y quienes “habían acudido al llamado [antirreeleccionista] de Madero” (*ibid.*, p. 188). Según Quintanilla, Reyes estaba descontento con Guzmán por su acercamiento a ciertos movimientos reeleccionistas y aprovechó el espacio en *El Anti-reeleccionista* para manifestarse (*ibid.*, p. 187).⁷⁰

El excursus contextual expuesto en los párrafos anteriores es útil para iluminar dos fenómenos de *El plano oblicuo*: la figura de Teodoro Malio en “Los restos del incendio” y el relato “Estrella de Oriente”. Ambos fenómenos dirigen la discusión hacia las problemáticas de la representación de la subjetividad, de la memoria y de la Historia. Los elementos desdibujan las relaciones convencionales entre dos dominios: la narración factual y la narración ficcional. Si los mecanismos de ilusión tratan de simular que la narración ficcional es una extensión de la factual, los fenómenos biográficos y autobiográficos alteran y modulan las relaciones entre representación y objetos representados. Con fines expositivos, analizaré

⁷⁰ Quintanilla menciona que cierto tipo de textos era usual en la época: “Los ataques entre los jóvenes de uno y otro bando continuaron mediante ilustraciones jocosas, epigramas, notas informativas falsas o burlonas, textos más serios acerca de la juventud intelectual ante el futuro y confrontaciones verbales” (*ibid.*, p. 189).

algunos aspectos del segundo relato para después continuar con el análisis de “Los restos del incendio”.

Es plausible sugerir que “Estrella de Oriente” actualiza temáticamente el sustrato de “Silvio”. Registrado en 1913, el cuento presenta cinco fragmentos de la vida del personaje aludido en el título: Estrella de Oriente, hombre “turbador”, en un sentido romántico y anacrónico (Reyes 1920, p. 117). Estrella de Oriente, asimismo, es el sobrenombre que se identifica directamente con Martín Luis Guzmán en los tiempos del Ateneo. En su *Historia documental*, Reyes menciona que la intención del texto es lúdica, se trata de un juego entre amigos:

Por mera travesura, dejé correr entre los íntimos la especie de que la “Estrella de Oriente” era más o menos una caricatura sutilizada y trascendida de cierto amigo a quien siempre he considerado con afecto y de quien el vaivén de los años nunca me ha alejado. Él, que es todo un varón, lo tomó a risa y fue el primero en celebrarlo. Su vida ha venido a ser la más completa negación del dulce fracaso que yo quise imaginar en mi cuento (2019, p. 167).

Sin embargo, la intención autoral no es transparente ni directa. Así lo enuncia el propio Guzmán en una carta de 1925 que alude al texto:

Y, a propósito, ¿a dónde me dirigió usted sus obras posteriores al volumen en que figura “Estrella de Oriente”, ¿esa delicadísima historia con que me clavó usted tan tremenda como inmerecida puñalada? Le pregunto porque esos libros no llegué a recibirlos (Guzmán 1991, pp. 125-126).

La opacidad en la intención del autor también se extiende a la dimensión crítica. Quintanilla menciona la dificultad de encontrar un código biográfico a propósito del sobrenombre “Silvio”: “Durante muchos años supuse que la elección del nombre de Silvio para referirse de forma indirecta a Guzmán había sido producto del azar, sin malevolencia literaria alguna

o sin un significado especial para los lectores más inmediatos, los ‘íntimos’ del grupo (Quintanilla 2008, p. 187). En una carta de 1908 entre Henríquez Ureña y Reyes, Quintanilla encuentra el hallazgo: el personaje Silvio de *La infiel*, una obra de teatro de Roberto Bracco, alude al personaje del texto de Reyes. Quintanilla infiere que ambos personajes están relacionados por la actitud “pusilánime” (*id.*); pero esta relación no queda del todo explícita ni por las marcas textuales ni en la correspondencia de los miembros del Ateneo.

Lo anterior pone de relieve la doble dificultad de la lectura biográfica de un texto ficcional, en particular en un contexto cultural no por estudiado menos hermético como el Ateneo. En primer lugar, el cambio drástico del horizonte de expectativas del lector para transitar de lo ficcional marcado a lo factual no marcado por el texto; como señala Viveros para el caso de la autobiografía “suele dirigirse a un lector que conoce los referentes extratextuales aludidos –personas, acontecimientos, lugares [pues] la autobiografía finca parte de su mundo desde el ámbito del dominio (casi) público” (2015, p. 15). En segundo lugar, entra al circuito de interpretación la necesaria postulación de un “lector implícito” que construya en conjunto el significado del texto de elementos biográficos. Como señala Reisz, la autoficción propone dos tipos de lectores: los lectores desinformados que “a falta de datos biográficos extratextuales ven a los personajes como seres imaginarios” y aquellos que tienen las “señas y contraseñas” de las que habla Díez-Canedo y que “no se pueden sustraer al impulso de pensar un vínculo real del autor o la autora con ellos” (2016, p. 88).

En ambos casos, las investigadoras apuntalan la pragmática de lectura alrededor de los géneros autobiográficos. En “Estrella de Oriente” se pone en funcionamiento un “pacto ambiguo”:⁷¹ por las características del narrador, no se cumplen los requerimientos para

⁷¹ El concepto de “pacto ambiguo” es un útil concepto que Manuel Alberca ha propuesto para establecer la compleja relación de lectura en las llamadas “novelas del yo”. Al respecto, Alberca señala: “Las novelas del yo

instalarse en un texto autoficcional ni autobiográfico, pero sí existen elementos que tienden redes entre el relato y el mundo actual: el designador que une a Martín Luis Guzmán con el personaje, la intención expresa del autor en la *Historia documental* y las referencias al pasado y presente de Guzmán que contradicen, como ha señalado Olea Franco (2024, nota 2), que la escritura del texto haya concluido en 1913. Aún más, en una parte del relato se desliza la visión del narrador con una fuerte carga referencial: “Como tenía unas manos grandes y hábiles de obrero —que hacían pensar en el pillete de Veracruz que había sido, y también (*a mí, al menos*) en el estudiante de Matemáticas y Física que más tarde fue” (p. 121, énfasis añadido). La inclusión de la perspectiva autoral relaciona estrechamente al narrador dentro del mundo ficcional y, al mismo tiempo, en el mundo actual desde el cual se representa.

Por tanto, para que un texto marcado como ficcional sea leído como biográfico debe de operar en un segundo nivel de lectura. Surge la necesidad de una metalectura crítica que Villanueva relaciona con una lectura “antirrealista”, en la medida en que el lector es un *deconstructor* de los mecanismos de ilusión y su funcionamiento, atento a una doble vía: el texto y el afuera del texto. De este modo, los mecanismos de ilusión comienzan a tambalearse en el centro mismo de la ficción.

Si atendemos la propuesta de Reisz, no todos los lectores son competentes para interpretar un texto autoficcional, más aún si se toma en cuenta la pragmática no marcada en “Estrella de Oriente”. Si se suspenden, o se limitan, tanto el pacto autobiográfico como el pacto ambiguo, quedan por esclarecer algunos elementos relevantes que pertenecen al pacto ficcional. En primer lugar, se encuentra la particular estructura del relato. No hay una línea

constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una «tierra de nadie» entre el pacto autobiográfico y el novelesco” (2007, p. 64).

precisa que organice las funciones cardinales para concertar el orden de la historia. Cada fragmento está ligado al anterior por una vaga cronología que desvanece las marcas concretas de la temporalidad. El último fragmento, incluso, marca un contraste pues el narrador en primera persona desaparece y el texto introduce un diálogo, a su vez fragmentario, de un personaje desconocido: “—¿Has visto? ¿Has visto? Salgamos de aquí. Ese de los cabellos teñidos de rubio, ese..., ¿no lo conoces?” (Reyes 1920, p. 123). El final es abierto, pero es posible pensar que Estrella de Oriente regresa a su país huyendo de la fatalidad que lo caracteriza.

Relacionado con lo anterior, el segundo elemento refiere a la poética u ornamental que se usa para describir al personaje. El narrador se concentra en construir funciones catalíticas con una serie de mecanismos retóricos fuera de la descripción estrictamente realista. Por ejemplo, el centro del primer fragmento gira en torno al adjetivo “turbador”, pero éste no está definido nunca, sólo aludido. En relación con el personaje remite a estado mental y no a una realidad física: “Había en él una rara mezcla de la fortaleza que vence y la melancolía que adormece” (Reyes 1920, p. 117). La descripción poética cobra mayor relevancia en el segundo apartado: “En el fondo de aquella existencia, a modo de plano magnético, había una perspectiva de montañas salvajes y de quebradas cumbres, había un rezumbar de vida solitaria y pobre, entre el sol y el polvo de los desiertos de Norteamérica” (p. 118). La relación entre estado anímico y ambiente tienen una raíz romántica que contrasta con los elementos de la vida cotidiana que se relatan. Una vez en Estados Unidos, Estrella de Oriente: “hacía de criado, barría la oficina, regaba la calle por las mañanas y salía a comprarle tabaco al viejo cónsul” (p. 120). La descripción de la vida cotidiana del personaje es más importante que el propio hilo narrativo.

Me parece posible sugerir que “Estrella de Oriente” sin la clave biográfica se distancia del cuadro de costumbres decimonónico, del cual podría derivar. Más bien, se puede relacionar con las “vidas imaginarias”. Así, la particular estructura fragmentaria y no lineal, la selección de los elementos narrados y el lenguaje ornamental, orientado a extender las funciones catalíticas y limitar las cardinales, propone una relación distinta con el pasado y con la reconstrucción histórica de los hechos narrados. Al respecto, es importante recuperar las conclusiones a las que llega Barrera Enderle sobre el libro *Retratos reales e imaginarios*:

En rigor, el ensayista mexicano se separa tanto de Schwob (en lo relativo al uso excesivo de la imaginación) y a Pater (en la novelización de los hechos). Para el discurso ensayístico alfonsino es más importante la interpretación crítica de ciertos momentos de la vida de los personajes retratados (que puede ser secundario tanto para los biógrafos tradicionales como para los cultivadores de la recreación de vidas). Si Schwob persigue la originalidad y Pater la formación estética, Reyes anda en busca de ciertas y discretas formas de disidencia de múltiples tradiciones (2018, p. 148).

La reflexión de Barrera Enderle está orientada a la interpretación de los *Retratos*, libro publicado en 1920, al igual que *El plano oblicuo*. Por tanto, permite contrastar algunas particularidades de “Estrella de Oriente”. En primer lugar, al incluirse en una tradición ensayística, los *Retratos* parecen estar guiados por un “pacto ensayístico”, por nombrar la forma en que “la interpretación crítica” orienta la lectura “disidente” de las tradiciones vinculadas sin problematizar el lugar de enunciación ni la voz de quien enuncia. Se suspenden así las relaciones tanto ficcionales, como autobiográficas y ambiguas de los textos. Lo que permite insistir en la lectura ficcional de “Estrella de Oriente”.

Su importancia como ficción no desestima los entrecruces con otras tradiciones, en particular con las formas de articular los elementos del relato. El segundo elemento

mencionado por Barrera Enderle, la relación con Schwob y Pater destaca las líneas comunicantes con otras tradiciones. Como es posible apreciar, el investigador marca un conciso deslinde con las dos formas de la biografía más importantes del siglo XIX: *Vies imaginaires* (1986) de Schowb e *Imaginary Portraits* (1894) de Walter Pater. La distancia entre los *Retratos* y “Estrella de Oriente” permiten vincular al último texto con los presupuestos de Schwob.

En “El arte de la biografía”, Schwob postula que la selección y su composición textual es el fundamento de las “vidas imaginarias”, microgénero narrativo, al decir de Cristian Crusat (2014). El breve ensayo, que sirve como prólogo a las *Vidas imaginarias*, propone una estructura cuya dominante no es la cronología histórica, sino la subjetiva selección del biógrafo:

El arte del biógrafo consiste precisamente en la elección. No tiene que preocuparse por ser verdadero; debe crear dentro de un caos de rasgos humanos [...] Su obra [la del biógrafo] se encuentra en las crónicas, las memorias, las correspondencias y los escolios. Y en medio de esta grosera reunión, el biógrafo selecciona aquello que compondrá una forma que no se parezca a ninguna otra (Schwob 2012, pp. 90-91).

Se advierte que, para Schwob, la referencialidad extratextual es secundaria. Asimismo, la intertextualidad, como forma de referencialidad genérica, aporta materiales al objeto ficcional que el biógrafo produce, pero no de forma definitiva. Schwob está en sintonía con la visión artística de Bergson y el vitalista: el poeta es un demiurgo que reordena los aspectos de la realidad. La perspectiva y la subjetividad justifican cualquier orden. Al respecto, Schwob abunda en la relación lógica entre elementos subjetivos y no cronológica, la manera en que se configura el discurso histórico: “No es obligatorio que sea parecida a aquella que ya fue creada por un dios superior, siempre que sea única, como toda creación” (*ibid.*, p. 91).

Schwob, además, propone que los criterios de selección no tienen que relacionarse con los momentos críticos, históricamente relevantes, de los protagonistas. De hecho, problematiza la relación entre literatura e historia para postular que lo esencial no es la persona, sino el individuo: “Por desgracia, los biógrafos han creído a menudo que eran historiadores, privándonos así de retratos admirables. Han supuesto que sólo la vida de los grandes hombres podría interesarnos. Pero el arte es ajeno a estas consideraciones” (*id.*). Schwob precisa que los acontecimientos biográficos pueden ser laterales a la historia. Además, precisa que el detalle de las vidas debe de ser singular, único: “no habría que describir minuciosamente al mayor hombre de nuestro tiempo o señalar las características de los más célebres en el pasado, sino contar con el mismo cuidado las existencias *únicas* de los hombres, hayan sido estos divinos, mediocres o criminales” (p. 91).

En síntesis, las vidas imaginarias proponen un doble movimiento que contrasta con las biografías tradicionales. En primer lugar, se centra en la construcción de personajes periféricos. En consecuencia, la relación histórica de los hechos se relativiza. Esta idea debate la organización lineal, diacrónica, del relato y sugiere nuevos modos de estructurar la narración. En segundo lugar, no sólo los personajes son laterales a las urgencias históricas, las actividades relatadas también son superficiales, únicas, contingentes. El resultado es una narración cuyo objeto de focalización se distancia doblemente de la biografía tradicional: los personajes y sus acciones son laterales, cotidianos y, prácticamente por definición, fuera de la Historia.

En el sentido analítico del relato, las convenciones nos remiten de nuevo a la inversión de funciones catalíticas y cardinales que ya se ponían en movimiento en “Chamisso”, pues “Estrella de Oriente” sigue la misma idea de composición. No se relata la forma en que el personaje adquirió su fatalidad, más bien, el narrador se detiene en anécdotas triviales: el

cuñado juega a las cartas, los colegas del personaje beben agua con azúcar. Incluso, el narrador llega a mencionar de forma irónica “Esto no pasaba en ningún manicomio ruso, sino en un pueblo muy frío, del norte, donde unos señores muy buenos y serviciales concedían grados universitarios a unos mocetones sanos e ingenuos” (Reyes 1920, p. 122).

Con “Estrella de Oriente” se advierte un complejo modo de leer: por una parte, las posibilidades de la lectura autobiográfica y su dificultad en una ficción apenas marcada por señales biográficas. En segundo lugar, el interés del autor por transitar un camino paralelo sin comprometer el pacto ficcional al incursionar en el género de las vidas imaginarias. Los elementos aludidos permiten una aproximación más certera a “Los restos del incendio” como una forma de autobiografía ficcional y la manera en que cuestiona los mecanismos de ilusión.

La estructura narrativa de “Los restos del incendio” recupera los elementos compositivos de las vidas imaginarias ya revisados. El diálogo que se mantiene con “Estrella de Oriente” permite identificar transformaciones significativas en su relación con esta tradición literaria. En primer lugar, “Los restos del incendio” se desplaza de la biografía ficcional a la autobiografía ficcional. En “Estrella de Oriente” era posible establecer una forma problemática del “pacto ambiguo”, pacto posible para aquellos lectores capaces de recuperar los contenidos autobiográficos. En contraste, “Los restos del incendio” configura un mundo ficcional imaginario en el que la voz narrativa no se relaciona con el autor del libro. Sin embargo, el esquema de la autobiografía ficcional tiende otras líneas que problematizan los mecanismos de ilusión, pues se propone una autorreferencialidad deliberada que desemboca en un juego metaficcional. Analizaré con mayor profundidad dicho aspecto, no sin antes anotar algunos elementos del género epistolar y la autobiografía ficcional que se desarrollan en el relato.

Como mencioné, El Calvo le envía una carta a Malio Todoro. Dentro del contexto ficcional, se trata del supuesto manuscrito que sobrevive a la catástrofe aludida en el subtítulo. El inicio del texto apunta a la tradición epistolar: “El Calvo, a Malio Teodoro, salud”. Además de su extensa correspondencia, Reyes se interesó por la forma literaria de la epístola, en particular la constitución dialógica que adquiere la comunicación a distancia y su relación con las “huellas” que son propias del registro escrito. En su ensayo “Literatura epistolar”, el autor sugiere algunas claves del género.⁷² Reyes insiste en la transición entre lo privado y lo público, distancia que marca también el carácter literario de la epístola. Además, postula la extensa posibilidad temática con una sola condición: “que la carta sea siempre un buen rato para el que la recibe y la lee” (1991, p. 480). Tal postulado recuerda las lecturas esteticistas donde la función literaria reemplaza a la función pragmática.

La aproximación esteticista encuentra su fundamentación teórica cuando Reyes reflexiona sobre la naturaleza metafictional del género epistolar. En el mismo ensayo, el autor observa que “las cartas que van remontándose a otros propósitos más sublimes tienen que aceptar, por de contado, los preceptos del asunto mismo a que sirven como vehículo, aunque en general alardean de cierta elasticidad y soltura, de cierto tono conversable, que al fin y a la postre para eso son las cartas” (1991, p. 482). La poética revela la tensión constitutiva entre la función instrumental de la epístola —servir como vehículo de comunicación— y su potencial estético, tensión que se intensifica cuando la carta se inscribe en un libro de relatos ficcionales y en un contexto en donde los géneros tienden hacia la heterogeneidad. La

⁷² El texto fue publicado por primera vez en 1949 para la colección *Clásicos Jackson* de la editorial argentina W. M. Jackson. Reyes formó parte del “Comité Selectivo”, junto con Francisco Romero, Germán Arciniegas, Federico de Onís y Ricardo Baeza. Del proyecto editorial son destacables las traducciones de obras de la literatura universal y los estudios preliminares que las acompañan. Recordemos que Torri propone una sugerente historia del cuento en la misma colección.

“elasticidad y soltura” que identifica a la epístola no constituye meramente una característica estilística, sino un mecanismo estructural que permite al texto mantener simultáneamente su verosimilitud pragmática como documento y su naturaleza literaria, configurando así las condiciones de posibilidad para su funcionamiento metaficcional.

Es destacable que la autoconciencia genérica se articula con la duplicidad inherente al discurso epistolar ficcional, que opera desde una paradoja fundacional que problematiza los mecanismos de ilusión genéricos: al mismo tiempo debe simular la espontaneidad de la comunicación privada mientras construye deliberadamente su efecto estético. La simulación no constituye un mero ejercicio de representación, sino una estrategia narrativa que explota la naturaleza funcional del género para establecer un espacio textual donde la verosimilitud referencial convive con la exhibición de los mecanismos de ficcionalización. La tensión estructural se enmarca en lo que Nora Bouvet denomina la “matriz epistolar”, un entramado de relaciones dinámicas —presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público, fidelidad-traición y realidad-ficción— que estructuran toda comunicación escrita y determinan las condiciones específicas del discurso epistolar literario (2006, p. 13). En “Los restos del incendio”, estas tensiones adquieren particular relevancia al configurar un dispositivo textual que debe funcionar simultáneamente como documento histórico dentro de la diégesis y como artefacto literario autorreferencial.

Ahora bien, el manuscrito encontrado está dividido en dos fragmentos numerados; sin embargo, en el segundo apartado se presentan asteriscos que marcan los cambios de sección. La estructura deliberada trasciende la supuesta espontaneidad epistolar. Tal organización formal revela inmediatamente la relación problemática entre la primera parte y la segunda, pues esta última se configura como autorreferencial y se dispone en una *mise en abyme* que refleja la conciencia textual característica de la modernidad literaria. La naturaleza

metaficcional de la carta se arraiga precisamente en esta capacidad para oscilar entre la ilusión de autenticidad documental y la exposición deliberada de su artificio textual, convirtiendo la epístola no solo en vehículo narrativo sino en objeto de reflexión sobre los propios mecanismos de la escritura.

Esta autorreflexividad epistolar intensifica la desestabilización de la autoría textual al explotar lo que Bouvet identifica como la coexistencia inevitable de “fidelidad y traición” en todo acto de escritura (*id.*). El proceso de transcripción epistolar implica necesariamente una selección y transformación de la experiencia que altera su referente original, lo anterior implica una mediación que cuestiona la accesibilidad directa al texto. Reyes reconoce esta dimensión cuando enfatiza que la epístola, aunque anclada en un “asunto” concreto, alberga una conciencia de la ficcionalidad que interroga constantemente su propia veracidad. En el cuento, este fenómeno se manifiesta tanto en la estructura fragmentaria del mensaje como en el formato del “manuscrito encontrado”. Ambas estrategias apuntan la ambigüedad genérica propia de la epístola documento referencial y construcción literaria.

La carta se integra como parte del proyecto de escritura, donde lo conversacional se entrelaza con la representación, y donde la ilusión de inmediatez comunicativa —tan valorada en los géneros autobiográficos— choca sistemáticamente con su inevitable mediación textual. Esta tensión confirma la intuición de Reyes respecto a la naturaleza dual del género epistolar: la carta literaria no sólo comunica un contenido específico, sino que reflexiona sobre las condiciones mismas de su producción y recepción, convirtiendo el acto de escritura en objeto de representación.

La dimensión metaficcional emerge entonces como propiedad estructural que define la especificidad del género epistolar dentro del ámbito literario, estableciendo las bases para comprender la compleja estrategia de *mise en abyme* narrativa. Así, sabemos que estamos

ante una autobiografía ficcional porque el narrador en un segundo nivel manifiesta sus intenciones de forma explícita:

Y ante la certeza de que mi nombre acaba de desaparecer con mis libros, y ya que, por ventura, el rumbo del viento parece asegurarme que el incendio no ha de llegar hasta mi casa, me propongo escribirte una larga carta donde perdure mi memoria, aunque sea contrariando el voto de los antiguos, según los cuales el rollo de una epístola no debe llenar nunca el hueco de la mano izquierda (pp. 109-110).

La autobiografía ficcional se compone de elementos humorísticos que manifiestan la artificialidad del relato y contrastan con la autobiografía tradicional. Por ejemplo, la cantidad de detalles catalíticos que el narrador se encarga de describir, por no mencionar la anómala situación de El Calvo, quien en medio de la catástrofe tiene la urgencia de escribir su vida.⁷³

Al respecto, Reyes insiste en que el pacto ficcional debe de ser mantenido en este relato: “no acontece en ningún país ni en ninguna época determinados, sino en un imaginario cuadro humanístico” (*ibid.* p. 167). Sin embargo, el cuadro humanístico no descuida las múltiples alusiones humorísticas a la erudición y los académicos: “Yo no he estudiado, sino practicado, mis humanidades y mis clásicos. Y he venido a ser para mis amigos literatos algo como una peste inevitable y divina. Sin embargo, todos convienen en que mis comedias podrían ser leídas en las escuelas, *propter elegantiam sermonis*” (p. 112).

Si establecemos la plausible relación de Malio Teodoro con Alfonso Reyes, el narratorio sería la representación autoficcional del autor. Con este movimiento se introduce

⁷³ La apremiante situación de El Calvo recuerda la conocida biografía de Arquímedes de Siracusa. Es sugerente que Plutarco en sus *Vidas paralelas* destaque el papel del matemático en la defensa de Siracusa, haciendo eco de algunos elementos catastróficos en la propia narración del autor griego. Llama la atención que la muerte de Arquímedes sucedió, según una de las versiones de Plutarco, porque el matemático estaba “enfrascado en un diagrama; y entregados a la reflexión su mente y sus ojos, no se percató de la irrupción de los romanos ni de la toma de la ciudad...” (2006, p. 423).

un indicio del cortocircuito metaficcional: el autor de la carta, El Calvo, se dirige a Malio Teodoro, *alter ego* de Reyes. Por lo que no sorprende las palabras que le dirige: “A ti, que moras en el bullicio de las Academias y que fabricas en tus panales la mejor miel —la acre miel de la erudición— para que mañana, registrando entre tus papeles, la juventud estudiosa encuentre noticia de mi vida” (p. 110).

En cuanto a la estructura narrativa, la autobiografía ficcional presenta características deliberadamente opacas, lo cual recuerda a la composición de “En las repúblicas del Soconusco”. El narrador, El Calvo, subvierte las convenciones tradicionales del género al emplear elipsis narrativas precisamente en secuencias en donde se espera la presencia de elementos biográficos. La narración modifica las expectativas del género pues, en lugar de las funciones cardinales del relato, se configuran excursos y digresiones como elementos centrales.

La estrategia digresiva se evidencia en fragmentos con preguntas retóricas, centrales tanto en el relato tradicional como en los géneros biográficos. Por ejemplo: “Mi infancia... ¿Mi infancia? ¿He sido yo niño alguna vez?” (p. 112). Inmediatamente después relata un episodio circunstancial en la biblioteca familiar con su padre y su madre, “el astrónomo” y “la buena mujer”, respectivamente. El narrador acude a una frase recursiva para no desarrollar más esa etapa: “Y así un día, y otro, y otro. Y yo, en la silla del rincón, oyendo sin oír, mirando sin ver, agitando los pies en el aire...” (pp. 112-113). Con el enunciado anterior se marca una distancia y una discontinuidad con la biografía tradicional al cuestionar la posibilidad de reconstruir o acceder al pasado de El Calvo. La estructura se intensifica en el apartado sobre la juventud. Incluso, las elipsis son más pronunciadas: “Mi juventud...: ¿fue juventud la mía? Tal vez has leído el *Wilhelm Meister*. Recuerda, y verás mi juventud. Alguna casa abandonada en algún bosque” (p. 113). En el fragmento, el narrador evita también

enunciar sus relaciones amorosas con claridad: “Manón ríe... [...] Y Filina no ha vuelto más. —Era muy ingrata esta Adelaida. Yo lo dije siempre: —Para ingratas, Elisa” (pp. 113-114). Al omitir la información biográfica clara, El Calvo parece insistir en la imposibilidad de narrar su propia vida.

Mientras los componentes esenciales de la narrativa autobiográfica son deliberadamente eludidos, el narrador desarrolla extensamente meditaciones eruditas y tangenciales. De forma semejante al discurso digresivo que estructura “En las repúblicas del Soconusco”, El Calvo transcribe un poema sobre la calvicie, al cual glosa con referencias eruditas que incluyen “la cabellera de la Reina Estratónica” y la mención de Synesius y Ubaldo Enonense, “que escribió sobre esta materia ciento treinta y seis versos en que todas las palabras comienzan por *c*” (p. 111).

En consecuencia, se revelan dos elementos significantes en todo el relato. En primer lugar, la jerarquización no lineal ni cronológica de los contenidos narrativos. En continuidad con la mayoría de los relatos de *El plano oblicuo*, tal forma de organizar la narración establece una correspondencia con las vidas imaginarias propuestas por Schwob, en especial con el interés de representar aspectos únicos de los personajes biografiados. Además de la innovación en el discurso ensayístico que menciona Barrera Enderle, la aportación de Reyes fue insistir en una nueva manera de organizar la secuencia narrativa del relato que antepone a cualquier otro principio estructurador la suspensión narrativa, elemento que será retomado por las prosas vanguardistas de los años veinte.

El segundo elemento que ejemplifica “Los restos del incendio” establece una intertextualidad dominante que genera un efecto de extrañamiento. A diferencia del uso tradicional de la documentación en la biografía, la intertextualidad no aporta verosimilitud al relato de El Calvo; por el contrario, la yuxtaposición del poema suscita interrogantes sobre

la veracidad de lo narrado, especialmente cuando se mencionan la Reina Estratónica, Synesius y Ubaldo Elnonense (p. 111). Éste último nombre parece introducir elementos del “non-sense” y el absurdo, como se evidencia en la referencia a “la cabellera de la reina calva”. No obstante, resulta significativo que las referencias aparentemente absurdas corresponden a fuentes extratextuales.

Sinesio de Cirene, filósofo de la segunda sofística, efectivamente escribió el *Encomio Calvitii* (*Elogio de la calvicie*, ca. 396), donde debate con Dión de Prusa, autor de un tratado titulado “Elogio de la cabellera” (Sánchez Castro 2011). De igual manera, Hucbaldo de Saint-Amand, también conocido como Elnonensis, fue un monje benedictino que compuso la *Ecloga de Calvis* hacia el año 887, un poema de 146 versos que, efectivamente, comienzan todos con la letra *c* (Klein 1995). Por último, la Reina Estratónica aparece mencionada en el libro de viajes de Miguel de Montreal, *Engaños de mujeres y desengaños de hombres* de 1698 (2019). El texto incorpora tres tradiciones narrativas fundamentales para *El plano oblicuo*: la facecia, las patrañas y el relato de viajes renacentista, formas narrativas de corte popular y humorístico. Dichas referencias sitúan la obra de Reyes en una tradición clásica distinta a la rigurosa filosofía ateniense; más bien, recuperan una vertiente lúdica e imaginativa que el autor parece privilegiar tanto en sus libros de la etapa madrileña.

Como mencioné en “Estrella de Oriente” y como se percibe en “La entrevista”, “La primera confesión” y “Chamisso”, el final abierto es una estrategia común en la mayoría de los textos que componen *El plano oblicuo* que suele acompañarse de cambios en elementos narrativos, como la voz o la estructura. Es llamativo que la mayoría cambien alguna instancia narrativa o elementos de la narración, como ocurre en “Estrella de Oriente”. Una hipótesis sobre tales modulaciones, aunque imposible de verificar por la falta de elementos ecdóticos, sugiere la reescritura que emprendió Reyes de los cuentos.

Si bien, como he señalado al referirme a la génesis del volumen, no hay manuscritos para cotejar versiones, quizá el cambio abrupto en los finales de los cuentos testifique un impulso apresurado, y algunas veces incompleto, del libro. Tal conjetura cobra relevancia si consideramos que las profusas referencias presentes en *El plano oblicuo* —de índole medieval, renacentista y áurea— están relacionados con la labor filológica que Reyes desarrolló en el Centro de Estudios Históricos de Madrid entre 1914 y 1919.⁷⁴

Al respecto, el final de “Los restos del incendio” es ilustrativo. La intertextualidad en el relato adopta la forma de plagio, definido por Genette como “una copia no declarada pero literal” (1989, p. 10). Si bien el uso del plagio involucra la tradición literaria misma, Genette expone que son frecuentes los fines expansivos, expositivos o meramente lúdicos (*ibid.*, p. 452). El funcionamiento del plagio en el cuento se relaciona con la alteración del discurso narrativo. En el último fragmento, el discurso apostrofa a un narratario, no sabemos si es el mismo Malio Teodoro, y parece dar continuidad a otro texto, uno perdido, aludiendo así al subtítulo “manuscrito encontrado”:

Aquella noche (porque yo necesito justificarme ante alguien) se dijeron palabras muy descompuestas Ya sabes que yo nunca he tolerado a los blasfemos, y desde la muerte de mi tercera mujer me he vuelto algo travieso: se me van las manos. Que si un día las narices del capitán de la guardia; que si otro día las muelas del ventero del *Parador del Caballo Blanco*... ¡qué sé yo! (Reyes 1920, p. 115).

Después de esa línea se introduce directamente un fragmento que se extiende hasta el final del relato. Se trata del octavo apartado, “De la jactancia”, del *Galateo español* (1582),

⁷⁴ Para entender la importancia que tuvo el CEH y la *Revista de Filología Hispánica* en la formación intelectual y personal de Alfonso Reyes, es posible acudir al libro de Sergio Ugalde, *Filología, creación y vida* (2024), en particular, el quinto capítulo.

una adaptación de Lucas Gracián Dantisco del *Galateo* italiano de Giovanni Della Casa. Este libro fue un importante manual cortesano que recopilaba normas sociales de la España del siglo XVI y, a diferencia del conocido *El cortesano* de Castiglione, estaba dirigido a la clase popular (Egoscozábal 2015, s. p.). Además de su valor como documento de las costumbres del Siglo de Oro, Egoscozábal destaca la importancia de la sección vigesimotercera del libro, “De las novelas y cuentos”, donde el autor desarrolla un breve apartado sobre la narración, de carácter predominantemente moral y didáctico. Resulta relevante subrayar la densa cantidad intertextual que Reyes pone en funcionamiento: no solo se encuentran alusiones y plagio, sino también citas ficticias a *La Celestina* y referencias a Marcelino Menéndez y Pelayo.

El fragmento insertado trata de Castromocho, un sacamuelas que, para la época, representaba un tipo folclórico asociado al charlatán por experiencia (Chavalier 1982, pp. 18-40). En un juego de adivinanzas, habitual en el diálogo renacentista, Castromocho hace alarde de su supuesta sabiduría al responder diversas preguntas: “Dime, Castromocho, y los demás que me escuchan, ¿cuál es la yerba más limpia del mundo? [...] —Castromocho, extendiendo el brazo, pidió silencio: Sabed que la yerba más limpia que hay en el mundo es la ortiga...” (Gracián Dantisco 2015, s. p.).

Aparentemente, Reyes fragmenta el texto recopilado. Después de que le preguntan a Castromocho sobre el lugar del alma después de la muerte, el sacamuelas responde: “No; que el alma, en saliendo del cuerpo, se va derecha a Santiago de Galicia, salvo cuando el muerto era dispensero. —¿Por qué?... (*Se interrumpe el manuscrito, y es lástima*)”. (Reyes 1920, p. 116, énfasis en el original). Sin embargo, el texto original de Gracián Dantisco también concluye de forma similar:

Habéis de saber que el alma, en saliendo de las carnes, va a Sanctiago de Galicia derecha, salvantes si el tal no fuese despensero; que estos tales no van por este camino, sino por otro peor. Y con esto que dijo y otra ruciada que se echó, se quedó dormido desgastando el humor, y así se acabó aquella ilustre y honrada conversación. Pero dejemos este durmiendo, que él despertará si quisiere, quizá con diferente y contrario parecer del primero (Gracián Dantisco 2015, s. p.).

El palimpsesto que construye Reyes es denso en referencias, e implica un grado bajo de accesibilidad textual, ya no por el diseño de mundo ni por la configuración del narrador, sino por el particular empleo de la intertextualidad. Asimismo, destaca la importancia del collage y del fragmento que, en este caso, descoloca al lector. El fragmento en “Los restos del incendio” culmina con una interrupción manuscrita ficticia: “(*Se interrumpe el manuscrito, y es lástima*)”. Sin embargo, en el texto original de Dantisco (2015, s. p.), el diálogo concluye, parcialmente, con una reflexión irónica. La diferencia subraya la autorreferencialidad: Reyes no sólo fragmenta su relato, sino que también parodia la estética del manuscrito incompleto. Lo anterior resulta sugerente porque remite a un fragmento dentro del fragmento e invita a pensar en la autorreferencialidad y metaficción.

Los conceptos de intertextualidad autárquica y autotextualidad adquieren especial importancia en el análisis de Reyes. Según Lucien Dällenbach, la autotextualidad constituye una forma de intertextualidad interna, definida como la “relación de un texto *consigo mismo*” (1997, p. 87, énfasis en el original). Dällenbach identifica dos modalidades principales dentro de la autotextualidad: la dimensión literal, manifestada como autocita, y la dimensión referencial, representada como *mise en abyme* (*ibid.*, p. 88). A través de la retórica de la autorreferencialidad, un texto establece un diálogo interno que fortalece su coherencia y potencia los significados que la obra moviliza.

La relación autorreferencial conduce a los conceptos fundamentales de autorreferencialidad y metaficción, términos esenciales para comprender tanto la literatura moderna como la posmoderna. Si bien el debate sobre sus diferencias es extenso, es pertinente remitirnos a la distinción básica establecida por Antonio Gil González. En sentido amplio, la autorreferencialidad “se suele vincular con la autoconsciencia y la exhibición de los artificios formales o de la ficcionalidad del universo representado en la obra, la intertextualidad en sentido amplio, e incluso la experimentación o el antirrealismo...” (Gil González 2005, p. 19). Por otra parte, el término metaficción opera en un sentido más específico cuando “la *obra* representa —y a veces manipula— las conflictivas relaciones, pero, sobre todo, la convenida autonomía y estanqueidad de las esferas de la *lengua* en que se funda, y la del universo representado a través de la misma” (*ibid.*, p. 11). En consecuencia, la metaficción genera un “bucle paradójico que conecta las dimensiones de lo enunciado y el acto de su enunciación” (*ibid.*, p. 16).

Ródenas de Moya profundiza en las implicaciones textuales de la metaficción. En principio, el crítico español señala la estructura tradicional del relato: “la irreductible estructura binaria de la narración: el plano de lo narrado (la *fábula*, la *histoire*, el *plot*) y el plano desde el que se narra (el *siuzhet*, el *discours*, el *discourse*), soldados por una malla de palabras, el texto, que es la única realidad objetiva que produce el autor y que aprehende el lector” (Ródenas de Moya 2005, p. 48). Ródenas explica que habitualmente el lector busca “entrar sin transiciones en la historia, encerrarse en el universo distinto al suyo (en el heterocosmos) que le propone la ficción”, participando así en el juego de “*make-believe*” (Walton, 1991) y alienando la función hermenéutica de la interpretación. Sin embargo, “el funcionamiento de la metaficción fuerza el restablecimiento de dicha función, porque rompe la ilusión de verdad creada por el relato”, y conduce al lector a pensar que el universo

narrativo es fundamentalmente “una sutil urdimbre lingüística, producto de las decisiones técnicas y la enunciación artificiosa de un escritor” (*id.*).

Ahora bien, la dominante textual de “Los restos del incendio” es la distancia crítica de la autobiografía ficcional. Sin embargo, no dejan de ser llamativos su carácter autorreferencial y metaficcional, derivados del uso de la autotextualidad. Como mencioné, el texto está dividido en dos partes señaladas por números romanos. La segunda parte contiene la carta de El Calvo que analicé líneas atrás. En esta parte se concentran los elementos metaficcionales del relato. El narrador insinúa que es un personaje de ficción: “Mi vida parece un engendro de mi fantasía: es como un acertijo, a veces; otras, como una pesadilla, y siempre, como la invención de un mal novelista, que procediera a calambres y a brincos en el discurso de sus obras” (Reyes 1920 p. 110).

La autoconciencia del personaje delata el carácter ficticio y construido de sí mismo. Asimismo, la autobiografía como medio de enunciación apunta algunos elementos que denotan el bucle paradójico característico de la metaficción. Por ejemplo, “me propongo escribirte una larga carta donde perdure mi memoria, aunque sea contrariando el voto de los antiguos, según los cuales el rollo de una epístola no debe llenar nunca el hueco de la mano izquierda” (p. 110). Los rasgos metaficcionales, además, están acentuados por la densa referencialidad intertextual que ya he analizado. Por último, lo que nos remite al mundo factual es la nota con la que cierra el relato: “*Se interrumpe el manuscrito, y es lástima*” (p. 116, énfasis en el original). Este rasgo insinúa ese bucle paradójico en donde el discurso narrativo entra en contacto con el mundo al que remite. Si bien, los rasgos aludidos no llegan a producir el “efecto metaficcional”, sí apuntan a una exploración de sus elementos.

La autorreferencialidad es un fenómeno mejor representado y se concentra en la autocita que relaciona al primer con el segundo apartado. El primer apartado está relatado

por un narrador omnisciente. El texto está marcado por cursivas, lo cual implica un funcionamiento distinto a la narración tradicional. El narrador tiene las marcas de erudición propias de los narradores de Reyes. El fragmento termina con la explicación del origen de la carta a cuyo contenido accedemos en el segundo apartado: “Días más tarde, un extranjero, con grandes señales de fatiga, deteníase ante una puerta de la ciudad vecina, tomaba aliento unos instantes, preguntaba por el señor, y entregaba un rollo que traía oculto cuidadosamente bajo la capa” (p. 118). El narrador del apartado es anónimo y, según las convenciones tradicionales del relato, entera al lector de las situaciones experimentadas.

Ahora bien, la autorreferencialidad se manifiesta a través de un elaborado sistema de duplicaciones textuales que opera en diversos niveles narrativos. Dicha autorreferencialidad inicial se despliega plenamente en la contraposición entre el discurso del narrador y el discurso de El Calvo, personaje-narrador. Lo anterior produce una especie de juego de espejos donde las mismas escenas aparecen duplicadas, con variaciones mínimas pero significativas.

El mecanismo autorreferencial se introduce en el segundo párrafo del primer apartado. El narrador describe la catástrofe: “*Y en tanto que las casas, los palacios y los graneros se derrumbaban en cenizas y se exhalaban en humo, tan rudo viento sopló sobre la catástrofe que los despojos incendiados volaron hasta el mar*” (p. 107, énfasis en el original) La descripción se duplica, posteriormente, cuando El Calvo escribe: “Te escribo esto a la hora del incendio, en tanto que las casas, los palacios y los graneros se derrumban en cenizas y se exhalan en humo” (p. 108). Es así como se configura una *mise en abyme* que desestabiliza la jerarquía narrativa convencional.

Es posible advertir que la autotextualidad genera una paradoja temporal y enunciativa. Mientras el narrador relata los acontecimientos en tiempo pasado, como hechos ya concluidos,

El Calvo afirma escribir “a la hora del incendio”, en presente, durante el desarrollo mismo de la catástrofe. El anacronismo autorreferencial implica una posible interrogante metaficcional implícita: ¿cómo pudo sobrevivir un manuscrito redactado precisamente durante el momento de la destrucción? El texto, sin explicitar su artificialidad mediante comentarios metaficcionales directos, cuestiona sus propias condiciones de posibilidad a través de esta contradicción interna.

Las sutiles variaciones entre ambos discursos refuerzan el efecto autorreferencial. Donde el narrador dice “*Y toda cosa leve [el viento] la robaba sobre sus alas para dejarla caer más tarde en el mar*” (p. 108), El Calvo escribe: “El viento carga sobre sus alas toda cosa leve y la descarga en el mar” (108). Tales transformaciones —que incluyen cambios de tiempo verbal, inversiones sintácticas y modificaciones léxicas menores— sugieren un complejo proceso de reciclaje textual que cuestiona la originalidad y procedencia de cada enunciado. La autorreferencialidad aquí no solo señala la artificialidad del texto, sino que problematiza la distinción entre narrador y personaje, entre cita y original. Así, se refuerza de forma significativa al tomar en cuenta el complejo entramado intertextual ya analizado.

Lo que emerge del entramado autorreferencial es una estructura circular donde resulta imposible determinar quién cita a quién y deriva en un mundo ficcional inestable. ¿Es el narrador quien incorpora fragmentos de la carta de El Calvo, o es este último quien reelabora el discurso del narrador? Tal ambigüedad establece una “doble referencialidad entrecruzada”: el texto señala simultáneamente hacia su propia construcción (autotexto) y hacia la realidad que intenta representar (la catástrofe). El mundo ficcional representado trasciende las convenciones narrativas tradicionales basadas en la referencialidad unívoca: un solo objeto de referencia para un solo objeto de representación.

En última instancia, el procedimiento autorreferencial ilustra perfectamente el funcionamiento del bucle paradójico que compromete los mecanismos de ilusión realista. Sin necesidad de romper explícitamente el pacto ficcional, “Los restos del incendio” logra, a través de su estructura especular interna, cuestionar los límites entre realidad y ficción, entre el documento que supuestamente sobrevive y el evento que amenaza con destruirlo. Si consideramos los términos propuestos, la metaficción opera como ese bucle paradójico que revela los mecanismos de ilusión y desafía el funcionamiento convencional del relato para establecer una doble referencialidad: el texto señala simultáneamente hacia su propia construcción (autotexto) y hacia la realidad extratextual en un movimiento que trasciende las convenciones literarias tradicionales. Borges, adelantado siempre a las inquietudes teóricas, quizá sea el más elocuente para explicar los fenómenos autorreferenciales inspeccionados: “¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (1994, p. 47). La cita ejemplifica perfectamente cómo la *mise en abyme*, como recurso metafictional, no solo evidencia la artificialidad de la narración, sino que también cuestiona los límites entre realidad y ficción.

CONCLUSIONES

Para entender el funcionamiento de *El plano oblicuo* he propuesto tres ejes fundamentales:

a) la configuración de un modo de leer que surge de las inquietudes esteticistas del Ateneo de la Juventud; b) la confección de *El plano oblicuo* y su recepción en la cultura hispanoamericana y c) las características esenciales del realismo como modo de representación, la integración de sus convenciones en la narrativa mexicana y su discusión desde el modo de leer ateneísta. Los tres núcleos convergen en el tema central que he desarrollado a lo largo del presente trabajo: el diálogo conflictivo que establece *El plano oblicuo* con la tradición realista.

La influencia del esteticismo en el Ateneo de la Juventud permite entender dos movimientos: la distancia crítica de una generación con la tradición literaria y artística anterior, por una parte, y, por otra, una perspectiva sobre la representación que se deslinda de esquemas morales y pedagógicos para apuntalar las posibilidades ficcionales centradas en el juego y la imaginación. Asimismo, la génesis de *El plano oblicuo* como proyecto de escritura y la discusión a su alrededor subraya la radicalidad del modo de leer ateneísta. La separación con la tradición modernista se ubica, por lo menos, en dos rubros: el tratamiento convencional de los géneros y las formas narrativas del cuento. Por último, estudiar los códigos realistas propició el contraste con estrategias narrativas específicas y la construcción de una matriz conceptual que orienta el análisis del volumen. Cada uno de los ejes —esteticismo ateneísta, historia textual y convenciones de representación— pone de relieve la complejidad de *El plano oblicuo* como un sistema particular de ficciones.

De las reflexiones surge una cuestión elemental planteada desde el inicio de la investigación: ¿cómo estudiar una obra que evade las categorías establecidas sin segmentar el *corpus* que lo integra? Tal desafío orientó el análisis de los textos ficcionales, en el cual se ponen de relieve las modificaciones, los desvíos y la problematización de las convenciones realistas. El análisis ilumina también el interés por técnicas narrativas que Reyes recupera de la tradición hispánica y occidental para organizar un proyecto que es, al mismo tiempo, estético y narrativo. Debido a la dificultad inherente de su naturaleza heterogénea, se analizaron las estrategias que se desarrollan en los textos para representar el desplazamiento de la función constructiva “ficción” en *El plano oblicuo*. Para ello, fue necesario retomar los presupuestos de las convenciones ficcionales elementales que configuran el modo realista de representación. Como propuse en el capítulo tercero, la delimitación del realismo narrativo se establece mediante tres ejes conceptuales interrelacionados y previamente definidos en el marco de esta investigación: el paradigma de realidad, la accesibilidad y los mecanismos de ilusión.

Los tres conceptos constituyen una matriz analítica que permite examinar el funcionamiento de la verosimilitud, la construcción del mundo ficcional y la organización de elementos narrativos que median la relación del lector con el texto. En el panorama tanto histórico como literario, el análisis de los discursos críticos y filológicos estratégicos de la época —el pragmatismo, el vitalismo y las filosofías de la intuición— reveló cómo las inquietudes del Ateneo de la Juventud movilizaron la tradición literaria al interrogar el modo de representación realista; como una consecuencia de lo anterior, surge un interés en algunos de los narradores de la generación ateneísta por investigar los límites de los códigos realistas y cuestionar las relaciones entre narración y ficción. En los textos de la década del diez al veinte del siglo pasado, Julio Torri, Alfonso Reyes, Mariano Silva y Aceves, Genaro

Fernández Macgregor, José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán mantienen un diálogo conflictivo con el realismo narrativo. Diversos cuentos marcan desplazamientos genéricos hacia el ensayo e innovaciones ficcionales que derivan la representación de la realidad a la prevalencia de la imaginación.

El marco conceptual, además, proporciona las herramientas interpretativas necesarias para comprender la evolución de la tradición realista mexicana entre finales del siglo XIX y principios del XX desde el interés por los discursos no realistas en México. Acaso el lugar de las conclusiones permita sintetizar la información con una metáfora. No es inusual entender que la tradición realista se organiza según una función representativa especular: el espejo es la figura simbólica que guía la reflexión convencional en el campo literario y que apunala conceptos como representación, referencialidad, mimesis, crítica social y realidad. El espejo se hace de múltiples ecos a lo largo de la historia, pero para la narrativa realista, la figuración se encuentra cifrada en la estética de Stendhal, quien la retoma del abad de Saint-Réal: “Una novela es como un espejo que uno carga a lo largo de un camino”.

Es posible concluir que *El plano oblicuo* se interesa por el espejo y no por el camino. Reyes, a través de las estrategias revisadas, provoca tres movimientos relacionados con los ejes conceptuales: rompe el espejo para anular la verosimilitud absoluta del relato y, con ello, fragmentar el paradigma de realidad representado; empaña la pulida superficie del material con fórmulas de representación extrañas y opacas; interesado por la referencialidad literaria, orienta el espejo hacia sí mismo para producir una reproducción incesante y desmontar los mecanismos de ilusión. En consecuencia, Reyes pareciera aproximarse a la literatura en *El plano oblicuo* no de manera directa; su incursión es, precisamente, oblicua: mediada por múltiples fenómenos que en el discurso crítico integran los conceptos de verosimilitud, referencialidad e intertextualidad, pero que para el propio sistema conceptual del autor

podrían aludir a formas de la tradición, modos de leer y provocaciones lúdicas; en suma, la composición simbólica del libro asume la forma de una conversación entre amigos eruditos. *El plano oblicuo*, en esta línea de correspondencias, tiende similitudes no tanto con los textos programáticos y estratégicos que organizan la tradición literaria, sino con los textos que complementan y alimentan la conformación humanística de la historia cultural.

Es posible sugerir otra orientación, paralela, que emprende Reyes: el archivo, el registro filológico de procesos de lecturas; por distintos momentos, *El plano oblicuo* funciona como un cuaderno de notas, como una poliantea o un almanaque. No obstante, el autor regiomontano decidió eludir la monografía sistemática y convertir el proceso de leer en un proyecto de escritura ficcional y fragmentario, con el riesgo que implica: sin un manual de referencias, la pérdida de materiales, de alusiones y de interlocutores es inevitable. Los límites de tal escritura se encuentran sitiados por varios frentes que le dan silueta a lo irregular: las convenciones de representación realista, la temporalidad histórica y las relaciones intelectuales del autor.

Después de la investigación, es posible delinear de mejor forma estos márgenes. Como expuse en el capítulo dedicado a la recepción de la obra, *El plano oblicuo* ocupó un lugar liminar dentro del sistema literario mexicano de principios del siglo xx. A pesar de que distintos críticos, y el propio Reyes, propusieron su reinscripción en la tradición narrativa, la estructura heterogénea propia de los once textos que componen el libro problematiza el diálogo directo con una tradición específica y una interpretación unívoca. La heterogeneidad, lejos de facilitar la integración en categorías establecidas para su análisis, genera una tensión hermenéutica con los sistemas narrativos dominantes de finales del siglo XIX y principios del XX. Por una parte, las estéticas narrativas consolidadas; es decir, la prosa modernista y el

realismo naturalista. Por otra parte, los discursos emergentes y radicales de la narrativa de la Revolución y las vanguardias históricas.

A pesar de las profundas diferencias entre ambas vertientes señaladas es posible ubicar un punto coincidente. La metáfora del espejo también es iluminadora: la preocupación por el camino, la realidad extratextual, es la que se encuentra en el centro de la discusión. De esta manera, el realismo naturalista y la narrativa de la Revolución comparten la urgencia de representar ese “afuera” del texto y convertirse en modos de representación documentales, intempestivos y críticos. Asimismo, la prosa modernista, con su interés por la crónica, en la configuración lingüística y temática, por la descomposición social en su vertiente decadentista, pareciera ornamentar el espejo, más que cuestionar su función representativa. En la intersección con el simbolismo y la herencia esteticista, dentro del modernismo se generó una idea que la prosa vanguardista pone en movimiento: al anular la diferencia entre arte y mundo, se diluye la función del espejo, se anula la opción de representar el camino.

Al comenzar el proyecto de tesis me interesó entender la función de *El plano oblicuo* en el desarrollo de las literaturas no realistas en México bajo la perspectiva de una categoría en el discurso crítico: “la irrealidad”. Como mencioné, el término “irrealidad” generó una serie de inquietudes con respecto a dicha tradición en México. En el discurso crítico, la categoría “discursos de irrealidad” o “literaturas de irrealidad” se propone, especialmente, como una herramienta para distinguir entre el relato fantástico y otros géneros limítrofes. Para la incipiente tradición crítica, la noción indaga en el análisis del paradigma de realidad operativo en el relato y cómo, en función de éste, se organizan las secuencias narrativas para producir un mundo ficcional inestable. Con ello, se avanzan elementos para entender, primero, cómo funciona el paradigma de realidad en la literatura fantástica (Amatto 2021) y, después, deslindar los objetos de estudio en diversas categorías, las cuales podrían derivar en una

tipología ficcional, tal como la anuncia Susana Reisz (1979) o tal como la propone, recientemente, Guadalupe Campos (2014).

El punto de vista me llevó a analizar el paradigma de realidad en los textos con la intención de establecer una tipología ficcional con base en los diversos órdenes de “irrealidad” presentes. Tras el estudio de los relatos, no obstante, observé que *El plano oblicuo* está conformado por textos de diversa naturaleza genérica y discursiva, transformándose el atributo heterogéneo en su primer rasgo distintivo. En consecuencia, rastrear una sola manifestación de lo “irreal”, entendido como una forma de lo no-mimético, de lo maravilloso todoroviano o aún de lo fantástico, puede derivar en conclusiones que no representan los rasgos distintivos del total de las narraciones.

Si se toman en cuenta los presupuestos teóricos trazados anteriormente, “La cena” es el único cuento fantástico de *El plano oblicuo*. En el espacio narrativo que se configura coexisten problemáticamente dos paradigmas de realidad irreconciliables; a saber, el sueño, la vigilia; el yo, el otro. Es posible advertir también que “La cena” tiene en el fondo la estructura más clásica del cuento fantástico: construir un paradigma completamente referencial y realista para después desorganizarlo con la introducción del elemento insólito. De ahí que se destaque una de las características más importantes que continúan siendo un rasgo distintivo del género: la construcción de un paradigma de realidad vinculado al mundo extratextual (Olea Franco 2004, Amatto 2021).

Dado que “La cena” es el único cuento fantástico, ¿qué nos muestra el paradigma de realidad en los diez textos restantes? Tras el análisis de los textos, es posible advertir que no hay un cuestionamiento textual del paradigma de realidad al nivel de lo fantástico: todos los relatos tienen marcas que remiten a un único sistema de posibilidades operando en el texto, el cual es asumido tanto por los personajes como por el narrador. El discurso sin

problematización interna se establece aun cuando se desafía el régimen de verosimilitud que enlaza elementos extratextuales con elementos propios de la ficción. Por ejemplo, en “Lucha de patronos”, Quevedo y Fenelón aparecen para mediar (y terminar) la discusión entre Odiseo y Eneas; es decir, se elaboran versiones ficcionales de personajes históricos para relacionarlos con los personajes dentro del relato. Otro ejemplo de los entrecruces ficcionales puede encontrarse en “El fraile converso”, relato en donde Shakespeare aparece al final de la narración para observar las acciones de sus personajes. A pesar de tales transgresiones en el plano ficcional, los personajes y el narrador no dan signos de alteración o problematización con respecto de la perspectiva narrada.

El paradigma de realidad en la mayoría de los cuentos de *El plano oblicuo*, en suma, no se corresponde con el relato fantástico. Sin embargo, y ese es el punto más interesante de la propuesta narrativa del libro, tampoco se corresponde con la narrativa realista. Es decir, no hay un conflicto entre el discurso de los personajes y el discurso del narrador a nivel del paradigma de realidad; empero, ambos discursos entran en conflictos de otra índole, los cuales se proponen como rasgo distintivo en los relatos. En otras palabras, tanto el narrador como los personajes se mueven en un mundo ficcional con un sistema de posibilidades que asumen, pero el mundo ficcional dista mucho de ser homogéneo o de tener una perspectiva unilateral, monológica, que se relaciona con los códigos realistas.

La cuestión anterior es evidente en aquellos relatos en los que el paradigma de realidad mantiene una relación con el orden de lo “normal, natural o real” que postula Ana María Barrenechea (1972, p. 392). Al proponer un encuadre distinto al planteamiento todoroviano, la crítica argentina anota: “La práctica de la literatura y la crítica no han acuñado un nombre genérico para lo que no es a-normal: el término “realista” no abarcaría buena parte de la narrativa que cae dentro de los cuadros de “lo posible” (término que nosotros sugerimos).

No comprendería la novela idealista, la naturalista, la de acontecimientos extraordinarios pero no irreales, etc.” (1972, p. 393, nota 2). El realismo forma parte de una categoría más amplia, “lo posible”, y sus rasgos distintivos son asimilados por una estructura narrativa en la que no hay ningún cuestionamiento del orden de las cosas; en términos de Barrenechea, el paradigma del realismo basa su eficacia en narrar “sólo lo no a-normal”, es decir, lo conocido (1972, p. 393).

En el proyecto narrativo de Reyes lo anterior ya implica un estudio sobre las formas más sutiles de cuestionar el sistema de posibilidades que sólo incluir la presencia de un elemento insólito. Un ejemplo se encuentra en “En las Repúblicas del Soconusco”. Aparentemente, en el relato no hay ningún evento “a-normal” o “irreal”: un narrador en primera persona se limita a contar la historia de su peculiar vida que transita de Alemania a México y de regreso a Alemania. Si bien el paradigma de realidad no presenta ninguna disrupción, la narración no se encuentra en el orden del realismo operativo en las primeras décadas del siglo xx. El punto de partida, a saber, establece que el paradigma realista decimonónico se preocupaba por la representación de las estructuras cotidianas, el costumbrismo, o de organizar el relato con una finalidad moral (Olea Franco 2019, pp. 135-138); las secuencias narrativas de “En las Repúblicas del Soconusco” proponen otros recursos: la historia remite a la subjetividad del individuo frente a lo histórico; la fragmentación de la narración causa una sospecha entre lo que acontece en el mundo ficcional y la perspectiva que decide tomar el narrador para relatar su historia; hay un interés particular por “lo inútil”, es decir, aquello que no es productivo en un sistema mercantilizado (Ordine 2013): la filología, la poesía, la edición crítica. De ahí que el proyecto narrativo de Reyes plantee un contraste con los presupuestos realistas.

Otro tanto sucede en el cuento “La entrevista”, pues no hay nada próximo a lo “a-normal o irreal”. Se trata de la narración del encuentro entre tres personajes en un salón y después en una biblioteca. La técnica narrativa desarrolla “una novela sin asunto pero interesante”, como menciona Henríquez Ureña sobre los textos de *El plano oblicuo* (Reyes 1986, p. 379). En el relato se yuxtaponen dos tiempos: uno subjetivo introducido por la conciencia de la voz narrativa y uno actualizado dentro del mundo ficcional, el tiempo de los personajes. En contraste con las técnicas realistas empleadas en el XIX, “La entrevista” se encuentra más próxima a la narración mimética de la modernidad anglosajona que estudia Auerbach en relación con Virginia Woolf: hay una configuración fragmentada del yo, pues el hilo narrativo se sostiene en la discusión de la voz consigo misma (1950, pp. 500-501); además, se presentan interrogaciones sobre los acontecimientos realmente acaecidos, las cuales están intercaladas por digresiones que no se ocupan de relatar lo que está sucediendo en el tiempo de los demás personajes. Sin llegar a una narración no lineal postulada por los relatos vanguardistas (Hadatty 2003, pp. 32-34), ya están presentes indicios de un cambio en la estética narrativa que se preocupa más por el discurso interior del sujeto que por los acontecimientos en el “afuera”, que incluye aquellos hechos dentro del mundo ficcional como en el referente extratextual.

Después de la sintética exposición sobre los resultados del análisis es posible extraer dos conclusiones importantes. En primer lugar, el paradigma de realidad en los textos no se limita a una configuración estrictamente relacionada con lo que Barrenechea determina “a-normal, a-natural o irreal” (1972, p. 393). Es decir, la presencia de la irrealidad no se extiende al análisis funcional genérico de lo fantástico o lo maravilloso. No obstante, sí existe un contraste entre las estéticas narrativas de *El plano oblicuo* y la estética narrativa realista que se encuentra operativa en los primeros años del siglo xx. Las particularidades de las “estéticas

narrativas no realistas” podrían derivar hacia la definición de la irrealidad como un conjunto de técnicas narrativas y no sólo como una categoría genérica. Por tanto, el interés sobre la irrealidad como categoría crítica se deriva de una función meramente tipológica a las inquietudes sobre una función referencial.

Es posible proponer que la naturaleza de *El plano oblicuo* es heterogénea y heterocósmica. Heterogénea porque su composición no es uniforme, los elementos desiguales que la componen abrevan de múltiples fuentes y se anidan unos con otros; conforman de esa manera un sistema de correspondencias, manifestas o latentes, característico de la modernidad literaria. Heterocósmica porque participan de una estética que busca una alternativa a la representación estrictamente mimética; el interés que manifiesta Reyes en el volumen se concentra en la “segunda naturaleza” de la representación; en específico, la tradición que ha promovido una forma de entender la estética en la periferia de las convenciones literarias. Me interesa destacar que en el núcleo de ambas definiciones se alberga la raíz griega “heteros”: otro, diferente, múltiple. A través de la noción de lo múltiple podemos entender la otredad y complejidad de la obra literaria y concluir que su organización remite a un proyecto de escritura, más o menos estratégico, pero sí reflexivo de su particular naturaleza distintiva.

Antes de ser un libro que impone una estética particular, *El plano oblicuo* es “crepuscular”. “Crepuscular” porque, acaso, es el adjetivo que describe con mayor acierto las primeras décadas del siglo XX. Determinado por innovaciones y rupturas, el periodo constituye un umbral histórico que permea todas las esferas de la experiencia humana. Su complejidad se revela desde el desencanto y el escepticismo heredados del *fin de siècle* hasta la visión iconoclasta, renovadora, de las vanguardias artísticas; desde las inusitadas concepciones del tiempo y el espacio —que transformaron la literatura, la filosofía y la

ciencia— hasta el ascenso de los regímenes totalitarios —que transformaron la geografía, la política y lo cotidiano—. Así, el siglo pasado interpela el concepto mismo de “lo nuevo” y se manifiesta, en efecto, como una época crepuscular definida por la radical dialéctica entre desintegración y construcción.

En consideración de lo anterior, es posible desplazar el foco de las relaciones intertextuales a la tensión entre función y forma del sistema literario y cómo se sugiere un cambio funcional en el papel de las citas textuales dentro del sistema y las series culturales. Se sugiere así el problema de la evolución literaria y cómo entender un producto cultural tan complejo como *El plano oblicuo* fuera de las consideraciones meramente productivas. Después del análisis, de la configuración contextual del libro y su relación con movimientos literarios podemos sugerir un último cauce, que se pregunta sobre la propia naturaleza de la literatura.

Al discutir tanto la tradición establecida como la ruptura programática, *El plano oblicuo* sugiere una tercera vía que refleja la incomodidad intelectual de Reyes en la década de los veinte. Eco de las exploraciones que surgen en la etapa madrileña, del contacto con las vanguardias históricas, la generación del 98 y la influencia de las lecturas de los Siglos de Oro, el autor propone con el volumen de ficciones una búsqueda que generó un doble movimiento: un modo de leer crítico con las tradiciones literarias establecidas y una práctica de escritura que prioriza la exploración narrativa sobre los efectos estéticos específicos.

Así, la paradoja que entraña *El plano oblicuo* radica en que su heterogeneidad modifica las posibilidades de integrarlo plenamente en el sistema literario al cual pertenece y desde el cual opera; pero, al estudiar de forma aislada los elementos que lo componen, se diluye la propuesta innovadora del conjunto de ficciones. Es posible afirmar, en consecuencia, que *El plano oblicuo* se inscribe en aquellas “zonas genéricamente conflictivas” que marcan

la transición entre el modernismo y las vanguardias históricas (Le Corre 2001, p. 283). Al situarse en las zonas conflictivas del sistema literario, Reyes emprende una exploración que redefine el concepto de narración. Su propuesta se desplaza por los límites del realismo y de la literatura fantástica y maravillosa, al mismo tiempo que se distancia de las restricciones del cuento moderno y de las exigencias programáticas de los ejercicios estilísticos de la prosa poética o de la narrativa lírica practicada hasta entonces.

El plano oblicuo sobresale por las tensiones, contradicciones y aperturas estratégicas que se manifiestan en formas híbridas. No son los aspectos temáticos o simbólicos los más sugerentes al aproximarse a la obra, sino las formas narrativas que oscilan entre géneros establecidos: la novela corta, entre el cuento y la novela; el poema en prosa, entre el verso y el ensayo; la biografía ficcional, entre la autoficción y la narrativa; la estampa, entre el cuento y la imagen, por mencionar algunas formas híbridas que constituyen el volumen.

Las coordenadas contextuales y conceptuales conducen a la tesis principal de esta investigación: *El plano oblicuo*, pese a la heterogeneidad de sus componentes, mantiene una unidad conceptual centrada en problematizar las convenciones de representación narrativa de su tiempo. Tal principio constructivo genera un desplazamiento de la función tradicional de la ficción hacia una forma lúdica que desafía tanto parámetros genéricos como tradiciones de lectura. Las once ficciones narrativas que integran el volumen, lejos de ser un conjunto misceláneo, constituyen un proyecto de escritura coherente, un sistema. Al operar desde los márgenes de la narrativa mexicana, su experimentación reconfigura tanto la representación realista dominante como las estéticas narrativas de las vanguardias históricas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Marcos Daniel 2013. *Un informante en el olvido: Alfonso Reyes*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Alberca, Manuel 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Alcoriza Javier y Antonio Lastra 2007. “Introducción”, en Walter Savage Landor, *Conversaciones imaginarias*, eds. y trads. Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Cátedra, Madrid, pp. 9-43.
- Alomar, Gabriel 1921. “*El plano oblicuo*”, “Los Lunes” (suplemento literario de *El Imparcial*), s. p.
- Alone [Hernán Díaz Arrieta] 1996 [1948]. “Alfonso Reyes, *El plano oblicuo*”, en Alfonso Rangel Guerra (ed.), *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 2, primera parte, pp. 71-75.
- Amatto Cuña, Alejandra 2020. “Transculturar el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”, *Valenciana*, vol. 13, núm. 26, pp. 207-230.
- Amatto Cuña, Alejandra 2021. “Apuntes para una nueva construcción de lo fantástico mexicano: un enfoque hermenéutico”, en *Narrativa mexicana de inicio del siglo XXI*, eds. Héctor Fernando Vizcarra y Armando Octavio Velázquez. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 165-189.

- Anderson Imbert, Enrique 1996 [1972]. “‘La mano del comandante Aranda’ de Alfonso Reyes”, en James Willis Robb (comp. y bibliografía), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 3, segunda parte, pp. 808-819.
- Anónimo, 3 de febrero de 1921. “*El plano oblicuo: cuentos y diálogos*”, *The Times Literary Supplement*, núm. 994, p. 77.
- Arán, Pampa Olga 2000. “La rigurosa magia del fantástico borgeano”, *Espéculo*, núm. 15, s. p.
- Asensi Pérez, Manuel 1998. *Historia de la teoría de la literatura*, vol. 1: desde los inicios hasta el siglo XIX). Tirant lo Blanch, Valencia.
- Asensi Pérez, Manuel 2003. *Historia de la teoría de la literatura*, vol. 2: el siglo XX hasta los años setenta). Tirant lo Blanch, Valencia.
- Auerbach, Erich 1950. *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, trads. J. Villanueva y E. Ímaz. Fondo de Cultura Económica, México.
- Barrenechea, Ana María 1972. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, pp. 391-403.
- Barrenechea, Ana María 1984 [1957], *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Barrenechea, Ana María 2002 [1982]. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, *Iberoamericana*, vol. 48, núm. 200, pp. 765-768.
- Barrera Enderle, Víctor 2018. “Modernidad literaria y discurso ensayístico en los *Retratos reales e imaginarios*, de Alfonso Reyes”, *Artes del Ensayo*, núm. 2, pp. 140-156.
- Barthes, Roland 1970. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes *et. al. Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 9-45.

- Bautista Avallé-Arce (ed.) 1973. *Narradores hispanoamericanos de hoy: simposio*, The University of North Carolina, Chapel Hill.
- Bell-Villada, Gene H. 1996. *Art for Art's Sake and Literary Life: How Politics and Markets Helped Shape the Ideology & Culture of Aestheticism, 1870-1990*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Benítez Pezzolano, Herbert (coord.) 2018. *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)*. Universidad de la República, Montevideo.
- Bergson, Henri 2011 [1900]. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Godot, Buenos Aires.
- Bermúdez, María Elvira 1996 [1955]. "Alfonso Reyes y su obra de ficción", en Alfonso Rangel Guerra (ed.), *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 2, segunda parte, pp. 577-595.
- Bessière, Irène 2001. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Teorías de lo fantástico*. Ed. cit., pp. 83-106.
- Bioy Casares, Adolfo 2005 [1940], *La invención de Morel y El gran Serafín*, ed. Trinidad Barrera. Cátedra, Madrid.
- Bloom, Harold 2001. "The Necessity of Misreading", *The Georgia Review*, núm. 55/56, pp. 69-87.
- Bockus Aponte, Barbara 1972. *Alfonso Reyes and Spain. His dialogue with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez, and Gómez de la Serna*. University of Texas Press, Austin.

- Borges, Jorge Luis 1957. “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión*. Emecé, Buenos Aires, pp. 81-91.
- Borges, Jorge Luis 2005 [1940], “Prólogo”, en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. Ed. cit., pp. 89-91.
- Borges, Jorge Luis 2010 [1952]. “Kafka y sus precursores”, en *Obras completas II (1952-1972): edición crítica*, notas de Rolando Costa Picazo. Emecé, Buenos Aires, pp. 80-81.
- Borges, Jorge Luis 2010a [1952]. “Nathaniel Hawthorne”, en *Obras completas II (1952-1972)*. Ed. cit., pp. 45-58.
- Bouvet, Nora 2006. *La escritura epistolar*. Eudeba, Buenos Aires.
- Brushwood, John Stubbs 1998. “Lo que los mexicanos entienden por realismo y naturalismo”, en *Una especial elegancia: narrativa mexicana del porfiriato*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 51–66.
- Campos, Guadalupe 2014. “Modalidad mimética y mundos posibles”, en Gustavo Riva (ed.), *Entender, destruir y crear: Un recorrido por los tres primeros años de la revista Luthor*. Editorial de Estudiantes de Filosofía y Letras, Buenos Aires, pp. 29-46.
- Campos, Marco Antonio y Luz América Viveros 2022. “Estudio preliminar”, en *Antología del cuento modernista y decadentista (1877-1912)*, estudio introductorio, selección y edición Marco Antonio Campos, Luz América Viveros. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 7-59.
- Campra, Rosalba 2019. *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas*. Eolas, León.

- Carballo, Emanuel 2013. “El cuento mexicano del siglo XX”, en Alfredo Pavón (comp.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Universidad Veracruzana, Xalapa, t. 2, pp. 191-327.
- Carballo, Emmanuel 2005. “Julio Torri, 1889-1970”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*. Alfaguara, México, pp. 183-197.
- Caso, Antonio 1914. “La filosofía de la intuición”, *Nosotros*, núm. 8, pp. 150-158.
- Caso, Antonio, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, et al. 2000. *Conferencias del Ateneo de la Juventud. Anejo documental*, prólogo, notas y recopilación de apéndices Juan Hernández Luna, anejo documental Fernando Curiel. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, México.
- Cassou, Jean 1996 [1924], “Alfonso Reyes”, en Alfonso Rangel Guerra (comp.), *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 1, primera parte, pp. 44-48.
- Castañón, Adolfo, 2012. *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*. Academia Mexicana de la Lengua, Juan Pablos Editor, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- Castro Leal, Antonio 1996a [1922]. “Alfonso Reyes”, en Alfonso Rangel Guerra (comp.), *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 1, primera parte, pp. 15-20.
- Castro Leal, Antonio 1996b [1939]. “Alfonso Reyes y una fantasía a dos voces”, en Alfonso Rangel Guerra (comp.), *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 1, segunda parte, pp. 432-442.
- Ceserani, Remo 1999. *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri. Visor, Madrid.
- Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé 2000. *El modernismo en México a través de cinco revistas*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Compagnon, Antoine 2015. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, trad. Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona.
- Conn, Robert 2002. *The politics of philology: Alfonso Reyes and the intervention of the Latin American Literary Tradition*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- Cordero, Salvador 1918. “A Guisa de proemio”, en Julio Jiménez Rueda (comp.), *Cuentos y diálogos*. Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México, pp. 5-7.
- Corral Rodríguez, Fortino 2011. *Senderos ocultos de la literatura mexicana: la narrativa fantástica del siglo XIX*. Pliegos, Madrid.
- Corral, Rose 2020. “Los ‘chicos escritores argentinos’ y el precursor Alfonso Reyes”, *Otros diálogos*, núm. 10, s. p.
- Crusat, Cristian 2014. *La construcción de la biografía imaginaria: Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana*. Tesis de doctorado, Universiteit van Amsterdam, Ámsterdam.
- Cuesta Abad, José Manuel 1997. *Las formas del sentido: estudios de poética y hermenéutica*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Curiel Defossé, Fernando 1999. *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Curiel Defossé, Fernando 2001. *Ateneo de la Juventud (A-Z)*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Curiel Defossé, Fernando 2016. “Primer ingreso. Iniciación al Ateneo de la Juventud”, en *Prosa atenea. Antología del Ateneo de la Juventud*, introducción, selección y notas Fernando Curiel Defossé. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. IX-XLIV.

- Curtius, Ernst Robert 1955 [1948]. *Literatura europea y Edad Media latina*, t. 1, trads. Margit Frenk y Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México.
- Delden, Maarten van 2018. “El romanticismo de Alfonso Reyes”, en Rangel Guerra *et. al.*, *Una lectura crítica de El plano oblicuo de Alfonso Reyes*. Ed. cit., pp. 69-80.
- Díaz Quiñones, Arcadio 2006. *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- Doležel, Lubomír 1999. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, trad. Félix Rodríguez. Arco/Libros, Madrid.
- Doležel, Lubomír, 1987. “Mimesis y mundos posibles”, en *Teorías de la ficción literaria*. Ed. cit., pp. 69-94.
- Domínguez Caparrós José 2009. *Introducción a la teoría literaria*. Centro de Estudios Ramón Areces-Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- Domínguez Michael, Christopher (ed.), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Durand, José 1973. “La irrealidad mágica de Asturias: ‘Los brujos de la tormenta primaveral’”, en *Narradores hispanoamericanos de hoy: simposio*. Ed. cit., pp. 11-20.
- Eco, Umberto 1992, *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Lumen, Madrid.
- Eco, Umberto 1993. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar. Lumen, Barcelona.
- Eichenbaum Boris 1978, “La teoría del ‘método formal’”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. cit., pp. 21-54.

- Eichenbaum, Boris 1992. “El ambiente social en literatura”, en Emil Volek (ed. y trad.), *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtín*, vol. 1: Polémica, historia y teoría literaria. Fundamentos, Madrid, pp. 239-249.
- Escalante, Evodio 2015. “El concepto de crítica en Alfonso Reyes”, en *Las metáforas de la crítica*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 43-58.
- Escalante, Evodio 2021. “Alfonso Reyes, vanguardista”, en Daniar Chávez, Vicente Quirarte y Fernando Curiel (coords.), *Vanguardias*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 39-68.
- Espejo, Beatriz 2004. “Alfonso Reyes y las maravillas de la prosa breve”, en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Alfonso Reyes: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Tecnológico de Monterrey, Plaza y Valdés, México, pp. 231-244.
- Espina, Antonio 1920. “*El plano oblicuo. Alfonso Reyes*”, *España*, núm. 289, pp. 16-17.
- Fernández MacGregor, Genaro 1996 [1944]. “Dos o tres mundos”, en Alfonso Rangel Guerra (comp.), *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 1, segunda parte, pp. 600-602.
- Fernández MacGregor, Genaro 2000 [1908]. “D’Annunzio”, en Caso, Antonio, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, et al., *Conferencias del Ateneo de la Juventud. Anejo documental*. Ed. cit., pp. 293-304.
- Gaos, José, “Alfonso Reyes o el escritor”, en James Willis Robb (comp. y bibliografía), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 3, primera parte, pp. 309-332.
- García Morales, Alfonso 1992. *El Ateneo de México (1906-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla.
- García Morales, Alfonso 2019. “El Ateneo de México. Crónica e interpretación de un proyecto intelectual”, en Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero Vega y Rafael

- Mondragón Velázquez (coords.), *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, México.
- Garciadiego Dantán, Javier 2022. *Sólo puede sernos ajeno lo que ignoramos: Ensayo biográfico sobre Alfonso Reyes*. El Colegio Nacional, Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- Garrido Domínguez, Antonio (coord.) 1997. *Teorías de la ficción literaria*. Arcos/Libros, Madrid.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.) 1988. *Teoría de los géneros literarios*. Arcos/Libros, Madrid,
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel 1988. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en *Teoría de los géneros literarios*. Ed. cit., pp. 9-27.
- Gracián Dantisco, Lucas 2015 [1582]. *Galateo Español*, edición de Pilar Egoscóabal. Clásicos Hispánicos, Madrid. Libro digital.
- Gramuglio, María Teresa 2002. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé, Buenos Aires, 2002, vol. 6, pp. 15-38.
- Grupo Luthor 2020. *Multiversos. Una introducción crítica a la teoría de los mundos ficcionales*. Santiago Arcos, Buenos Aires.
- Guerra, Rangel et. al. 2018. *Una lectura crítica de El plano oblicuo de Alfonso Reyes*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- Gullón, Ricardo 1967. “Esteticismo y modernismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 212-213, pp. 373-387.
- Guzmán, Martín Luis 1920. *A orillas del Hudson*. Botas, México.

- Hadatty Mora, Yanna 2003. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- Hadatty Mora, Yanna 2009. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Hamon, Philippe 1982. “Un discours contraint”, en Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*. Seuil, París, pp. 119-181.
- Henríquez Ureña, Pedro y Alfonso Reyes 1981. *Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 1. Prólogo de Juan Jacobo de Lara. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo.
- Henríquez Ureña, Pedro y Alfonso Reyes 1983. *Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 3, recopilación de Juan Jacobo de Lara. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo.
- Hernadi, Paul 1988. “Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa”, en *Teoría de los géneros literarios*. Ed. cit., pp. 73-94.
- Hernández Luna, Juan 2000 [1962]. “Prólogo”, en Caso, Antonio, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña *et. al.*, *Conferencias del Ateneo de la Juventud. Anejo documental*. Ed. cit., pp. 7-23.
- Hernández Roura, Sergio 2020. *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)*. Bonilla Artigas, México.
- Hernández Roura, Sergio 2023. “Formas de lo fantástico en México (1840-1940)” en David Roas (coord.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp. 267-293.

- Hernández Suárez, Diana 2021. *Fin de siglo Porfirista: arte y política en la Revista Moderna (1898-1911)*. Verbum, Madrid.
- Hernández Suárez, Diana Marisol 2023. “El nacionalismo inmaterial e incorpóreo: hacia una historia de las ideas estéticas en el México del XIX”, *Connotas*, núm. 26, pp. 7-48.
- Hiriart, Hugo 2010. *El arte de perdurar*. Almadía, Oaxaca.
- Houvenaghel, Eugenia 2003. “Alfonso Reyes y el ensayo inglés”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 80, núm. 1, pp. 105-144.
- Hutcheon, Linda 1992, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, trad. Pilar Hernández Cobos. Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 173-193.
- Ibieta, Gabriela 1996 [1981]. “Alfonso Reyes como precursor de las vanguardias en Hispanoamérica”, en James Willis Robb (comp. y bibliografía), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 4, primera parte, pp. 67-76.
- Jackson, Rosemary 2009 [1981]. *Fantasy, the Literature of Subversion*. Routledge, Londres.
- Jakobson, Roman 1978 [1921]. “Sobre el realismo artístico”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. cit., pp. 71-79.
- Jameson, Fredric 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*, trad. de Tomás Segovia. Visor, Madrid.
- Jauss, Hans-Robert 2013. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*, trads. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Gredos, Madrid, pp. 151-207.
- Jiménez Martínez, Gerardo Daniel 2021. *El concepto de ficción en El deslinde de Alfonso Reyes*. Tesis Doctoral, Universidad Veracruzana.

- Klein, Thomas 1995. "In Praise of Bald Men: A Translation of Hucbald's *Ecloga de Calvis*", *Comitatus*, vol. 26, núm. 1, pp. 1-9.
- Kristeva, Julia 1972. "La productividad llamada texto", en *Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 63-94.
- Kurz, Andreas 2010. "La 'Carta abierta a Alfonso Reyes sobre Goethe' de María Zambrano: ¿un caso de irracionalismo poético?", *Iberoamericana*, vol. 10, núm. 37, pp. 59-66.
- Lara Covarrubias, Arcelia 2012. "El Ateneo de la Juventud: una *episteme* barroquizante", *Eutopía*, núm. 17, pp. 44-55.
- Lara Covarrubias, Arcelia 2013. *El concepto de ficción en la teoría literaria de Alfonso Reyes*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Le Corre, Hervé 2001. *Poesía hispanoamericana posmodernista: historia, teoría y prácticas*. Gredos, Madrid.
- Leal, Luis 1956. "Teoría y práctica del cuento en Alfonso Reyes", *Iberoamericana*, vol. 31, núm. 59, pp. 101-108.
- Leal, Luis 1996 [1954]. "La generación del Centenario", en Alfonso Rangel Guerra (comp.), *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 2, segunda parte, pp. 481-489.
- López Pellisa Teresa y Fernando Ángel Moreno (eds.) 2008. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III, Madrid.
- López Velarde, Ramón 1920. "Alfonso Reyes. *El plano oblicuo*", *México Moderno*, núm. 5, pp. 322-323.
- Ludmer, Josefina 2015. *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, ed. Annick Louis. Paidós, Buenos Aires.
- Lumbreras, Ernesto 2018. "Biblioteca con fantasmas", en Rangel Guerra et. al., *Una lectura crítica de El plano oblicuo de Alfonso Reyes*. Ed. cit., pp. 125-133.

- Madrigal Rodríguez, Elena, Tomás Bernal Alanís, Fernando Martínez Ramírez 2009. “Introducción [al *dossier* ‘A cien años del Ateneo de la Juventud’]”, *Temas y Variaciones de Literatura*, núm. 33, pp. 9-20.
- Madrigal Rodríguez, María Elena 2007. “Espejismos y una sombra: ‘La cena’ de Alfonso Reyes”, *Literatura Mexicana*, vol. 18, núm. 2, pp. 179-193.
- Madrigal Rodríguez, María Elena 2011. *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Mainer, José Carlos 2010. *Historia de la literatura española*, t. 6: modernidad y nacionalismo (1900-1939). Crítica, Madrid.
- March, Kathleen N. 1997 [1989]. “Alfonso Reyes y el cuento fantástico”, en James Willis Robb (ed.), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. 4, segunda parte, ed. cit., pp. 611-627.
- Martínez Bonati, Félix 1995. “El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 47, pp. 5-26.
- Martínez Bonati, Félix 2001. *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Lom, Santiago de Chile.
- Martínez, José Luis 1989. “Introducción”, en Alfonso Reyes, *Obras completas: Ficciones*, t. 23. Ed. cit., pp. 7-20.
- Martínez, José Luis 1992. *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Martínez, Matías y Michael Scheffel 2011. *Introducción a la narratología, hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*, trad. de Martín Koval. Los cuarenta, Buenos Aires.

- Mastrangelo, Stella 2012. "Introducción", en Alfonso Reyes, *La "X" en la frente. Textos sobre México*. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. v-xxxvii.
- Matute, Álvaro 1999. *El Ateneo de México*. Fondo de Cultura Económica, México.
- McHale, Brian 2008. "Revisiting Realisms; Or, WWJD (What Would Jakobson Do?)", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 41, núm. 2, pp. 6-17.
- Meléndez, Concha 1956. "Ficciones de Alfonso Reyes", en *Libro Jubilar de Alfonso Reyes*, introd. Jaime García Terrés. Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 265-286.
- Millares, Selena (ed.) 2013. *Prosas hispánicas de vanguardia. Antología*. Cátedra, Madrid.
- Monsiváis, Carlos 2010. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, ed. Eugenia Huerta. El Colegio de México, México.
- Montreal, Miguel de 2019 [1698]. *Engaños de mujeres y desengaños de los hombres*, edición de Enrique Suárez Figaredo, en *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, núm. 15, pp. 1-235.
- Morales, Ana María (comp.) 2008. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, Oro de la Noche, México.
- Morales, Ana María 2013. "El cuento fantástico en México", en Pavón, Alfredo (ed.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX, tomo 1*. Universidad Veracruzana, Xalapa, vol. 1, pp. 375-407.
- Morales, Ana María y Sardiñas, José Miguel (eds.) 2003. *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*. Casa de las Américas, La Habana.
- Moreno, Fernando Ángel 2010. *Teoría de la literatura de ciencia ficción, poética y retórica de lo prospectivo*. Portal, Vitoria-Gasteiz.

- Munguía Zatarain 2012. *La risa en la literatura mexicana: apuntes de una poética*. Iberoamericana-Vervuert, Bonilla Artigas, México.
- Munguía, Martha Elena 2011. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. Bonilla Artigas, México.
- Navarro, Joaquina 1992. *La novela realista mexicana*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala.
- Nervo, Amado 2018 [1899]. *El donador de almas*. Presentación Juan Villoro, eds. Gustavo Jiménez Aguirre, Jorge Pérez Martínez y Salvador Tovar Mendoza, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Olea Franco, Rafael 2001. “Estéticas narrativas de la década de 1920: Azuela y Valle-Arizpe”, *Literatura Mexicana*, núm. 33, vol. 2, pp. 67-96.
- Olea Franco, Rafael 2002. “Un lujo mexicano: Julio Torri”, *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, núm. 78, pp. 143-161.
- Olea Franco, Rafael 2004. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México.
- Olea Franco, Rafael 2016. “Lectura crítica entre amigos: Alfonso Reyes y Julio Torri”, en Sergio Ugalde Quintana y Ottmar Ette (eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp. 271-289.
- Olea Franco, Rafael 2019a. *La lengua literaria mexicana: de la Independencia a la Revolución (1816-1920)*. El Colegio de México, México.
- Olea Franco, Rafael 2019b. “Borges en la constitución del canon fantástico”, en Alejandra Amatto (ed.), *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la*

- literatura fantástica* hispanoamericana. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 23-81.
- Olea Franco, Rafael 2024. “Ficción y política de la Revolución Mexicana: *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán”, *Artelogie*, núm. 21, s. p., DOI: <https://doi.org/10.4000/12gif>
- Olguín, Manuel 1956. *Alfonso Reyes, ensayista: vida y pensamiento*. Ediciones de Andrea, México.
- Ordine, Nuccio 2013. *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, trad. Jordi Bayod, Acantilado, Barcelona.
- Oviedo, José Miguel 1989. “Introducción”, en José Miguel Oviedo (selección, introducción, comentarios, bibliografía y notas), *Antología crítica del cuento hispanoamericano (1830-1920)*. Alianza, Madrid, pp. 7-30.
- Oviedo, José Miguel 1992. “Introducción”, en José Miguel Oviedo (selección, introducción, comentarios, bibliografía y notas), *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. Alianza, Madrid, pp. 11–32.
- Ozuna Castañeda, Mariana 2007. “La teoría de los géneros literarios en la literatura mexicana decimonónica, apuntes”, *Decires*, vol. 10, núm. 10-11, pp. 197-207.
- Pacheco, José Emilio 1972. “Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde”, *Texto Crítico*, núm. 2, pp. 153-159.
- Pacheco, José Emilio 2010 [1979]. “Diálogo de los muertos: Alfonso Reyes y José Vasconcelos”, en *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, ed. Christopher Domínguez Michael. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 574-577.
- Pacheco, José Emilio 2015 [1989]. “Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)”, en *Inventario*, vol. 5. El Colegio de México, México, 17 de abril de 1989, pp. 678-683.

- Pacheco, José Emilio 2015a [2011]. “El Diario de Alfonso Reyes”, en *Inventario*, vol. 8. El Colegio de México, México, 24 de abril de 2011, pp. 459-464.
- Pacheco, José Emilio 2017 [1981], “Julio Torri o la humildad premiada”, en *Inventario. Antología*, selección de Héctor Manjarrez, Eduardo Antonio Parra, José Ramón Ruisánchez y Paloma Villegas. Era, México, t. 1, pp. 509-515.
- Parra, Eduardo Antonio 2018. “Germen y gérmenes en *El plano oblicuo*”. Alfonso Rangel Guerra et. al., *Una lectura de El plano oblicuo*. Ed. cit., pp. 117-125.
- Patout, Paulette (ed.) 1972. *Valery Larbaud-Alfonso Reyes. Correspondance (1923-1952)*, pról. Marcel Bataillon. Libraire Marcel Didier, París.
- Pavón, Alfredo 2013, “Itinerario inicial”, en Alfredo Pavón (comp., ed. y pról.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Universidad Veracruzana, Xalapa, t.1, pp. 17-118.
- Pavón, Alfredo 2019. “Itinerario inicial (La otra ruta)”, en Alfredo Pavón (comp., ed. y prol.) *Historia crítica del cuento mexicano del Siglo XX*. Xalapa. Universidad Veracruzana, tomo 1, pp. 119-190.
- Pedraza Salinas, Jorge 2012. *Alfonso Reyes en la generación del Ateneo de la Juventud*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- Penn, Sheldon 2015. “*Visión de Anáhuac (1519)* as virtual image: Alfonso Reyes’s Bergsonian aesthetic of creative evolution”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 21, núm. 2, pp. 127-146.
- Perea, Héctor (comp.) 1990. *España en la obra de Alfonso Reyes*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Perea, Héctor 2015. “La tradición en el cambio: raíz del cuento mexicano del siglo XX”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, núm. 81, pp. 287-300.

- Phillips, Allen W. 1961. "Reproducción y comentarios de algunas prosas olvidadas de Ramón López Velarde", *Iberoamericana*, vol. 26, núm. 51, pp. 155-180.
- Piglia, Ricardo 2001. *Crítica y ficción*. Anagrama, Barcelona.
- Pineda Buitrago, Sebastián 2015. *El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en España (1914-1924)*. Tesis de doctorado, El Colegio de México, México.
- Pineda Buitrago, Sebastián 2021. *Reyes vanguardista. Técnica y fantasía*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- Pitol, Sergio 1996. *El arte de la fuga*. Era, México.
- Plutarco 2006. *Vidas paralelas III*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Paloma Ortiz. Gredos, Madrid.
- Popper, Karl R 1983 [1964]. "Nota histórica sobre la verosimilitud", en *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*, trad. Néstor Míguez. Paidós, Barcelona, pp. 475-478.
- Pozuelo Yvancos, José María 1993. *Poética de la ficción*. Síntesis, Madrid.
- Pozuelos Yvancos, José María 2006. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, Barcelona.
- Puccini, Mario 2013 [1922]. "Notas de literatura española. Alfonso Reyes", en *Alfonso Reyes y sus corresponsales italianos (1918-1959): Guido Mazzoni, Achille Pellizari, Mario Puccini, Dario Puccini, Elena Croce y Alda Croce*, compilación, presentación y notas de Gabriel Rosenzweig. México, El Colegio de México, pp. 146-149.
- Quintanilla, Susana 1993. "Los libros del Ateneo", *Historias*, núm. 29, pp. 89-106.
- Quintanilla, Susana 2008. *Nosotros. La juventud del Ateneo de México*. Tusquets, México.
- Rama, Ángel 1985. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, Montevideo.

- Rangel Guerra, Alfonso (comp.) 1996. *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. 1 y 2. El Colegio Nacional, México.
- Rangel Guerra, Alfonso 1989. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México.
- Redondo, Agustín 2004. “El Persiles, ‘libro de entretenimiento’ peregrino”, en Alicia Villar (coord.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de Cervantistas*. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, vol. 1, pp. 67-102.
- Reisz de Rivarola, Susana 1979. “Ficción, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, vol. 3, núm. 2, pp. 99-170.
- Reisz, Susana 2016. “Formas de la autoficción y su lectura”, *Lexis*, vol. 40, núm. 1, pp. 73-98.
- Reyes, Alfonso 1909. “Una aventura de Ulises”, *Revista Moderna de México*, núm. 2, pp. 98-104.
- Reyes, Alfonso 1911. *Cuestiones estéticas*. Ollendorff, París.
- Reyes, Alfonso 1920. *El plano oblicuo. Cuentos y diálogos*. Tipográfica Europa, Madrid.
- Reyes, Alfonso 1920a. *El plano oblicuo* [mecanuscrito AR-MAN-05030]. Capilla Alfonsina de la Ciudad de México.
- Reyes, Alfonso 1921. *El cazador. Ensayos y divagaciones (1911-1920)*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Reyes, Alfonso 1944. *El deslinde*. El Colegio de México, México.
- Reyes, Alfonso 1955 [1911]. “Una aventura de Ulises”, en *Varia, Obras completas*, t. 1. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 325-334.
- Reyes, Alfonso 1955. *Obras completas*, t. 3. Fondo de Cultura Económica, México.

- Reyes, Alfonso 1956. “Prólogo”, en *Las vísperas de España, Obras completas*, t. 2. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 41-43.
- Reyes, Alfonso 1956. *Obras completas: El plano oblicuo, El cazador, El suicida, Aquellos días, Retrato reales e imaginarios*, t. 3. Fondo de Cultura Económica, México.
- Reyes, Alfonso 1960 [1936]. “Notas sobre la inteligencia americana”, en *Última Tule, Obras completas*, t. 9. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 82-90.
- Reyes, Alfonso 1960 [1939]. “Pasado inmediato”, en *Pasado inmediato, Obras completas*, t. 12. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 182-216.
- Reyes, Alfonso 1961. *La crítica en la edad ateniense, Obras completas*, t. 13. Fondo de Cultura Económica, México.
- Reyes, Alfonso 1989. *Obras completas: Ficciones*, t. 23. Fondo de Cultura Económica, México.
- Reyes, Alfonso 1991. “Literatura epistolar”, en *Varia, Obras completas*, t. 25. Fondo de Cultura Económica, México.
- Reyes, Alfonso 2010. *Diario*, ed. crítica, introducción, notas, fichas bibliográficas, cronología e índice de Alfonso Rangel Guerra. Academia Mexicana de la Lengua, El Colegio de México, El Colegio Nacional, FCE, INBA, Capilla Alfonsina, UAM, UNANL, UNAM, México.
- Reyes, Alfonso 2018. *El plano oblicuo*. Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- Reyes, Alfonso 2019 [1955]. *Historia documental de mis libros*, ed. Fernando Curiel Defossé. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Reyes, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña 1986. *Correspondencia I: 1907-1914*, ed. José Luis Martínez. Fondo de Cultura Económica, México.

- Reyes, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña 2021. *Correspondencia II, 1914-1924*, ed. Adolfo Castañón. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México [edición digital].
- Reyes, Alicia 2016. “Estudio preliminar”, en Alfonso Reyes, *Cuentos*. Océano, México, pp. 9-24.
- Roas, David (coord.) 2011. *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid.
- Roas, David (ed.) 2017. *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- Roas, David 2011. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid.
- Robb, James Willis (comp. y bibliografía) 1996. *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. 3 y vol. 4. El Colegio Nacional, México.
- Robb, James Willis 1996 [1981]. “‘La cena’ de Alfonso Reyes, cuento onírico ¿surrealismo o realismo mágico?, en James Willis Robb (ed.), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 4, primera parte, pp. 77-89.
- Ródenas de Moya, Rodrigo 2007. “La modernidad estética”, en *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad literaria*, coords. Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 57-66.
- Rodríguez de la Flor, Fernando 2002. *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Cátedra, Madrid.
- Rodríguez González, Yliana 2015. *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí.
- Rodríguez Monegal, Emir 1976. “Borges: una teoría de la literatura fantástica”, *Iberoamericana*, núm. 42, vol. 95, pp. 177-189.

- Rojas Garcidueñas, José 1979. *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México.
- Román, Claudia 2021. “Modernidad literaria latinoamericana”, en Beatriz Colombi (coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, pp. 329-342.
- Ryan, Marie-Laure 1987. “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción”, en *Teorías de la ficción literaria*. Ed. cit., pp. 181-205.
- Ryan, Marie-Laure 2020. “El enfoque de los mundos posibles frente a otras teorías sobre la ficción”, en Javier García (ed.), *Intersecciones: relaciones de la literatura y la teoría*. Universidad de Oviedo, Oviedo, pp. 29-66.
- Sánchez Castro, Liliana Carolina 2011. “El *Elogio de la cabellera* y el *Elogio de la calvicie*: una disputa en el seno de la segunda sofística”, en *Studia Philologica Columbiana 1*, Ronald Forero y Ligia Ochoa (eds.). Universidad de la Sabana, Universidad de los Andes, Grupo Editorial Ibañez, Bogotá, pp. 295- 306.
- Sánchez Prado, Ignacio 2020. “1915-1920: la literatura mexicana y sus nuevos contratos sociales”, en Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez (eds.), *México 1915-1920: una literatura en la encrucijada*. Renacimiento, Sevilla, pp. 25-41.
- Sardiñas, José Miguel 2019. “Presentación”, *Cuadernos de literaturas de irrealidad*, 1, s. p., <http://www.cuadirr.org> [consultado el 23 de febrero de 2022].
- Schaeffer, Jean-Marie 2002. *¿Por qué la ficción?*, trad. de José Luis Sánchez-Silva. Lengua de Trapo, Madrid.
- Schwob, Marcel 2012. “El arte de la biografía”, en *El deseo de lo único. Teoría de la ficción*, edición de Cristian Crusat, traducción de Cristian Crusat y Rocía Rosa. Páginas de espuma, Madrid, pp. 83-91.

- Shklovski, Victor 1978 [1917]. “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. cit., pp. 55-70.
- Sierra, Justo 1896. *Cuentos románticos*. Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México.
- Sierra, Justo 2018 [1871]. *Incógnita*, presentación, ed. y notas Karla Ximena Salinas Gallegos. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Sims, Herbert A. 1972. *El arte narrativo de Alfonso Reyes*. Tesis de Doctorado, George Washington University.
- Sorrentino, Fernando 1973. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Casa Pardo, Buenos Aires.
- Sorrentino, Fernando 1992. *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Sudamericana Buenos Aires.
- Spang, Kurt 1984, “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”, *Anuario Filosófico*, núm. 17, vol. 2, pp. 153-159.
- Svensson, Anna 2008. “Borges en Gotemburgo: sobre su conferencia ‘La literatura fantástica’ y sus contactos con el Instituto Iberoamericano”, *Anales del Instituto Iberoamericano*, Nueva Época, núm. 11, pp. 25-47.
- Tiniánov, Yuri 1978 [1927]. “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. cit., pp. 89-101.
- Tiniánov, Yuri 2019. *Permanent Evolution. Selected Essays on Literature, Theory and Film*, ed. y trad. de Ainsley Morse y Philip Redko. Academic Studies Press: Boston.
- Todorov, Tzvetan (ed.) 1978. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 3.^a ed., trad. Ana María Nethol. Siglo XXI, México.

- Todorov, Tzvetan 1994 [1970]. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México.
- Torre, Guillermo de 1920. “Alfonso Reyes: *El plano oblicuo*”, *Reflector*, núm. 1, p. 19.
- Torres Bodet, Jaime 1996 [1927]. “Alfonso Reyes”, en Alfonso Rangel Guerra (comp.), *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Ed. cit., vol. 1, primera parte, pp. 138-141.
- Torri, Julio 1913. “El Epígrafe”, *Nosotros*, núm. 4, p. 83.
- Torri, Julio 1917. *Ensayos y poemas*, Porrúa, México.
- Torri, Julio 1940. *De fusilamientos*, La Casa de España en México, México.
- Torri, Julio 1948. “Estudio preliminar”, en Julio Torri (selección y estudio) y José Manuel Conde (notas bibliográficas), *Grandes cuentistas*. Jackson, Buenos Aires, pp. IX-XIX.
- Torri, Julio 1995. *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaïtzeff. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Ugalde, Sergio 2016. “Entre el ensayo y la filología: Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas y el Ateneo de la Juventud*”, en Sergio Ugalde y Ottmar Ette (eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Iberoamericana-Vervuert, México, pp. 155-173.
- Ugalde, Sergio 2018. “Escritura y modernidad del libro amorfo: *El suicida* de Alfonso Reyes y *Motivos de Proteo* de José Enrique Rodó”, *Latinoamérica*, núm. 66, pp. 91-113.
- Ugalde, Sergio 2024. *Filología, creación y vida: Alfonso Reyes y los estudios literarios*. El Colegio de México, México.
- Valera, Juan 1887. *Cuentos, diálogos y fantasías*. Manuel Tello, Madrid.
- Valles Calatrava, José R. 2008. *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistémica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- Vasconcelos, José 1933. *La sonata mágica*. Juan Pueyo, Madrid.

- Vasconcelos, José 1935. *Ulises criollo*, 3.^a edición. Botas, México.
- Vasconcelos, José 2000 [1916]. “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud. Anejo documental*. Ed. cit., pp. 113-129.
- Vasconcelos, José 2000 [1946]. “El secreto del Ateneo”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud. Anejo documental*. Ed. cit., pp. 497-499.
- Villanueva, Darío 2004. *Teorías del realismo literario*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Villanueva, Darío 2011. “Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós, James”, *1616: Anuario de Literatura Comparada*, vol. 1, pp. 267-291.
- Viveros Anaya, Luz América 2015. *El surgimiento del espacio autobiográfico en México: Impresiones y recuerdos (1893), de Federico Gamboa*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Viveros Anaya, Luz América 2023. “*Cuentos Mexicanos* (1897): hacia el triunfo del modernismo decadentista”, *Bibliographica*, vol. 6, núm. 1, pp. 185-220.
- Wilde, Oscar 2014 [1891]. *La decadencia de la mentira. Un comentario*, tr. Javier Fernández de Castro. Acantilado, Barcelona.
- Wilde, Oscar 2016 [1891]. *El retrato de Dorian Gray*, tr. Alejandro Palomas. Penguin Random House, Barcelona.
- Willis Robb, James (coord.) 1997. *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. 4, segunda parte, El Colegio Nacional, México.
- Willis Robb, James 1981. “‘La cena’ de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿surrealismo o realismo mágico?”. *Thesaurus*, núm. 36, vol. 2, pp. 272-283.
- Willis Robb, James 1997. “Alfonso Reyes. Una bibliografía selecta (1907-1990)”, en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. 4, segunda parte. Ed. cit., pp. 653-735.

- Wolfson, Gabriel 2020. “El imperio discreto del poema en prosa en el México de la Revolución (I. 1915-1917)”, en Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez (eds.), *México 1915-1920: una literatura en la encrucijada*. Iluminaciones. Sevilla, 337–380.
- Wolfson, Gabriel 2023. “Torri lee a los cuentistas del XIX: el abordaje agonístico del cuento en el primer Ateneo”, en Rosa García Gutiérrez (ed.), *Todos los caminos conducen a Rulfo. Itinerarios del cuento mexicano desde el modernismo a El Llano en llamas*. Peter Lang, Berlin, 2023, pp. 109–142.
- Yurkievich, Saúl 2010. “El espacio en reconocimiento”, en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, México, vol. 2, pp. 175–177.
- Zaïtzeff, Serge I. 2011. “El arte de Julio Torri”, en Julio Torri, *Obra completa*, ed. Serge I. Zaïtzeff. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-92.
- Zamora Vicente, Alonso 1958. “Una novela de 1902 (notas a una lectura apresurada)”, en *Voz de la letra*. Espasa-Calpe, Madrid, pp. 27-45.
- Zavala Medina, Daniel 2012. *Borges en la conformación de la* Antología de la literatura fantástica, Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de San Luis Potosí-Miguel Ángel Porrúa, México.
- Zavala, Oswaldo 2014. “Los planos oblicuos de la modernidad: actualidad de la cuentística de Alfonso Reyes”, *Romance Notes*, vol. 54, núm. 3, pp. 369-380.