



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Promoción 2020-2024

**Alfonso Reyes y el ensayo dialogado: entre la crítica y la
creación literaria**

Tesis que para obtener el grado de
Doctora en Literatura Hispánica

Presenta

LAURA SOFÍA RIVERO

Director de tesis: Sergio Ugalde Quintana
Ciudad de México, julio de 2025

Comité tutorial:

Dr. Rafael Olea Franco (El Colegio de México)

Dr. Víctor Barrera Enderle (Universidad Autónoma de Nuevo León)

Dr. Ignacio Sánchez Prado (Washington University, St. Louis)

AGRADECIMIENTOS

En una tesis ajena, toda página de agradecimientos parece cursi, excesiva y prescindible. Pero cuando es uno mismo quien se sabe al término de un proceso que fue iluminador a ratos y agónico en otros, una cuartilla, de pronto, resulta insuficiente. Más si el inicio del posgrado coincidió con un tiempo insólito en donde el planeta se encontraba en pausa. Aferrarse a la idea de estudiar literatura –cuando en el mundo se necesitaban médicos, las bibliotecas estaban cerradas y un abrazo parecía mortífero– fue más sencillo gracias a ciertas personas cómplices. Aquí, un agradecimiento a algunas de ellas:

A mi tutor, Sergio Ugalde Quintana, cuyas clases fueron tan estimulantes que me convencieron de dar el volantazo que me trajo hasta este proyecto. A mi comité tutorial, por su lectura y sugerencias. Al Dr. Víctor Barrera Enderle, por la calidez con la que me mostró la biblioteca personal de Reyes en Monterrey; al Dr. Ignacio Sánchez Prado, por sus recomendaciones bibliográficas. Muy especialmente a mi profesor el Dr. Rafael Olea Franco, por la paciencia ante mis constantes dudas sobre cómo navegar la vida académica, por la generosidad con la que –mediante Micrós o García Márquez o Pacheco– ha Enriquecido mi predilección por la prosa breve, y por disculparme, de antemano, cualquier desliz especificativo o explicativo que se haya colado en estas páginas.

A todos mis maestros del CELL. Con mención especial a la Dra. Paola Encarnación, por reavivar en sus alumnos el amor por las preguntas; a la Dra. Martha Lilia Tenorio, por alfabetizarme en la lengua gongorina y recordarme que “toda buena poesía es actual”; a la Dra. Luz América Viveros, por su compromiso docente capaz de convertir incipientes trabajos finales en cuidadosos materiales de divulgación.

A mis compañeros de generación, por consolidar un grupo de estudio con domicilio en Zompantitla número 7. Y también al seminario interpersonal ateneísta.

A mis padres, José Antonio y Anita, por no perder la fe. A Didí, por el aliento. A Eduardo, por mostrarme que existe una vida después de la beca de Conahcyt.

A todos, gracias, pues me recuerdan que una tesis también está hecha por aquellas personas que te preparan la cena mientras relees un párrafo por décima vez y, en ese gesto, te hacen saber el valor de querer entender qué es lo que dicen las palabras más allá de lo que, aparentemente, dicen.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	2
I. INTRODUCCIÓN	5
REYES, ESCRITOR DE ENSAYOS DIALOGADOS	5
DIÁLOGO Y ENSAYO	14
ESTRUCTURA CAPITULAR.....	20
II. SIMPATÍAS DEL ENSAYO DIALOGADO	23
II.I WALTER PATER: UNA LECTURA DE PLATÓN COMO ENSAYISTA	24
EL ATENEO DE LA JUVENTUD Y LA LECTURA DE PLATÓN	24
<i>PLATÓN Y EL PLATONISMO</i> DE WALTER PATER	31
PLATÓN COMO POETA.....	42
PLATÓN EN LOS ENSAYOS EN FORMA DE DIÁLOGO ALFONSINOS	44
II.II OSCAR WILDE: LA CRÍTICA COMO CREACIÓN LITERARIA	51
OSCAR WILDE Y EL ALFONSO REYES ATENEÍSTA.....	51
II.III LUCIANO DE SAMOSATA: SOFÍSTICA Y EL VALOR DE LAS MENTIRAS	58
REYES Y LUCIANO, DE LA CRÍTICA A LA ERUDICIÓN.....	58
LUCIANO Y EL GÉNERO DIÁLOGO	65
RETÓRICA Y SOFÍSTICA: BELLEZA POR ENCIMA DE LA VERDAD	69
II.IV JUAN DE VALDÉS: LA ORALIDAD PEDAGÓGICA RENACENTISTA	76
REYES Y VALDÉS: HEREDEROS DE LA TRADICIÓN ERASMISTA Y LUCIANESCA	76
EL DIÁLOGO RENACENTISTA: MODELOS Y TRADICIONES	85
DIÁLOGO Y DIVULGACIÓN: DIDACTISMO, LENGUAS VULGARES Y ESTILO COLOQUIAL	88
III. EL ENSAYO DIALOGADO EN ALFONSO REYES	93
III.I EL TRÍPTICO DE <i>CUESTIONES ESTÉTICAS</i>: RELATIVIZACIÓN E IMAGINACIÓN	93
<i>CUESTIONES ESTÉTICAS</i> : MÁS ALLÁ DE LA CRÍTICA LITERARIA	93
EL TRÍPTICO DE ENSAYOS DIALOGADOS.....	95
EL DIÁLOGO COMO APUESTA ENSAYÍSTICA	101
LA IMAGINACIÓN EN <i>CUESTIONES ESTÉTICAS</i> : UN PRELUDIO DE “LA CENA”.....	105
JUEGOS DE LA LUZ	109
OPOSICIÓN DE ESPACIOS	112
SONIDOS ESTREPITOSOS	114
EL SUEÑO.....	116
TEMA DEL DOBLE	119

III.II “DE LA LENGUA VULGAR” EN <i>EL CAZADOR</i>: DIVULGACIÓN Y OTROS SABERES	121
CONTEXTO DE PUBLICACIÓN.....	121
TEMAS PRINCIPALES: UNA EXPLORACIÓN LINGÜÍSTICA	124
ASPECTOS FORMALES.....	127
INFLUENCIAS E INTERTEXTOS	131
IV. UNA POÉTICA DE LA RELATIVIZACIÓN	137
IV.I HACIA OTRA CLASE DE ERUDICIÓN	137
CONTRA LOS “LITERATOS” Y FILISTEOS.....	137
INTERSTICIOS ENTRE LA CULTURA POPULAR Y LETRADA	146
MIRADAS POSITIVAS DEL VULGO	150
VALORACIÓN DE LA PALABRA HABLADA.....	155
IV.II HACIA UNA LÓGICA MÁS ALLÁ DE LA RACIONAL.....	164
CAPTAR EL PENSAMIENTO.....	165
CONTRA LA RACIONALIDAD.....	171
VITALISMO	179
IV.III LIBERTAD INTELECTUAL, LIBERTAD CREATIVA.....	183
LIBERTAD INTELECTUAL: EN BUSCA DE LA COMPLEJIDAD HUMANA.....	183
LIBERTAD CREATIVA: LA CRÍTICA COMO ARTE.....	195
V. CONCLUSIONES.....	203
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	212
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	213

I. INTRODUCCIÓN

REYES, ESCRITOR DE ENSAYOS DIALOGADOS

En 1911 Alfonso Reyes, con apenas 22 años, publica su primer libro: *Cuestiones estéticas*, un volumen de ensayos de crítica literaria. Si bien muchos de los lectores e incluso el propio autor coinciden en que en este volumen se encuentran las primeras pistas de los caminos que recorrería más adelante,¹ se suele considerar que su estilo dista mucho de su vivacidad característica en trabajos posteriores.

Sin embargo, sería un error pensar que *Cuestiones estéticas* es simplemente un compendio de ensayos argumentativos sobre temas filológicos, pues hay huellas estilísticas importantes que evidencian un incipiente interés por concebir la prosa de ideas como una escritura versátil e imaginativa. Es cierto que aún no nos encontramos con el ensayo ágil y contundente de los años madrileños, pero resulta excesivo tildar a estos textos de acartonados dado que también se halla en ellos un ánimo provocador e inquieto, así como el deseo por concebir al ensayo como una forma de creación artística.

El ejemplo más radical de estos intereses se localiza en tres ensayos escritos en forma de diálogo: “El demonio de la biblioteca”, “El duende de la casa” y “Las cigarras del jardín”, todos fechados en 1909. La decisión de pensar por escrito de forma dialogada parecería bastante singular para un libro de crítica literaria, pues, si como dice Liliana Weinberg, el ensayo es una “forma en prosa no ficcional que representa la perspectiva particular de un

¹ En su *Historia documental de mis libros* Reyes afirmó que “hay conceptos, temas, de *Cuestiones estéticas* derramados por todas mis obras posteriores” (1991a, p. 158). El libro ha sido leído con este carácter indicial de su trayectoria, pues a decir de José Luis Martínez allí “se encuentran los gérmenes de las grandes direcciones de su monumental obra posterior. La cultura clásica, la investigación teórica de la literatura, las letras españolas, francesas, inglesas y mexicanas, la obra de Goethe, aficiones que conservará y desarrollará en sus libros siguientes, tienen en aquél de su juventud un afortunado nacimiento. Como entonces se anunciaba, ensayista habrá de ser primordialmente” (1996, p. 96).

autor-intérprete dedicado al examen de las más diversas clases de asuntos” (2007, p. 125), resulta atípico que esa “perspectiva particular” de un autor se ponga en voz de dos personajes inscritos en un lugar y espacio determinados, algo aparentemente propio, más bien, de la ficción narrativa o dramática.

En *El Cazador*, compendio misceláneo de prosas publicado en 1921 diez años después de *Cuestiones estéticas*, también se incorpora un ensayo en forma de diálogo: “De la lengua vulgar”, el cual está fechado en 1910 en la primera edición. La crítica ha mostrado una peculiar falta de entusiasmo al respecto de este libro por tratarse de un volumen heterogéneo que compila textos escritos entre 1910 y 1920. Javier Garciadiego se refiere a *El Cazador* como un libro con “artículos, ‘divagaciones’ y poemas en prosa” (2022, p. 154) y no señala que es, sobre todo, un libro de ensayos cortos. Probablemente esta idea se sustente en el comentario que el propio Alfonso Reyes hizo a Genaro Estrada, recuperado por Garciadiego, al respecto de que su emoción por la publicación del libro “era menor por tratarse “de trabajos pasados” (*id.*). Marcos Daniel Aguilar, por el contrario, difiere con ambas posturas al asegurar que

el artículo periodístico y el ensayo literario son géneros hermanos, tienen aire de familia, su estructura es similar, el análisis y la subjetividad están presentes en cada uno de ellos, así como las conclusiones y los juicios de valor. El Reyes ensayista es el mismo que el Reyes articulista. Un ensayo es muy similar a un artículo de opinión, sólo cambia ligeramente la intención del escrito y el lugar donde se publica (2013, p. 74).

Si bien transcurre una década entre la publicación de *Cuestiones estéticas* (1911) y *El Cazador* (1921), dos volúmenes de ensayos breves, ambos presentan una serie de concomitancias que nos invitan a realizar una lectura conjunta de ellos. Los dos son libros heterogéneos en sus temáticas, aunque abundan los intereses literarios y filológicos; ambos incluyen ensayos

dialogados que nos permiten poner en la mira los límites y entrecruces entre la creación y la crítica en la ensayística alfonsina. Asimismo, las fechas de escritura de los textos incluidos en uno y otro encadenan los intereses de Reyes de 1908 a 1910 y de 1913 a 1920. Esto nos permite reconocer, casi año por año, el transcurso de una trayectoria intelectual en esos momentos formativos: desde su pertenencia al Ateneo de la Juventud hasta su estancia en París y, posteriormente, Madrid.

Resulta curioso que la escritura del ensayo dialogado no haya suscitado mucho interés en la crítica alfonsina,² más interesada en recalcar los temas explorados y el contexto de escritura de ambos libros. Es cierto que *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* nos permiten comprender mejor la situación de escritura de Reyes marcada por algunos hitos de su biografía y también reconocer cuáles son aquellos temas que no abandonará con el paso de los años, pero eso no exime de poner a examen la presencia de textos escritos con una forma tan peculiar como lo es el ensayo dialogado, una elección que no se debería obviar.

¿Por qué decide expresar de ese modo sus ideas filológicas y no con un estilo argumentativo, lineal y silogístico? ¿Los conceptos relativos a la escritura de prosa de ideas puestos en valor en esos textos repercuten también en otros ensayos compendiados en *Cuestiones estéticas* y *El Cazador*? Las páginas que conforman esta tesis se guían por una hipótesis de lectura originada en estas interrogantes: nuestro interés radica en indagar si es que la elección formal del ensayo dialogado en la primera ensayística de Reyes se asocia con una tradición de la prosa de ideas que radicaliza la tensión entre crítica y creación

² A salvedad, claro, de algunos comentarios de Pura López Colomé, quien considera los ensayos dialogados de *Cuestiones estéticas* como “obras menores” (1996, p. 872) y Guillermo de la Torre quien afirma que “del conversador agudo, del imaginador original que brillaría después en Alfonso Reyes hay también un pregusto en tres diálogos discursivos a mitad de camino entre lo wildeano y lo platónico, si es que no derivan de Erasmo o Juan de Valdés” (1996, pp. 71-12)

literaria, tensión que confeccionará las directrices de su poética escritural del género en esta primera etapa.

Los ensayos en forma de diálogo que nos proponemos analizar, en primera instancia, mantienen algunos rasgos comunes: tratan asuntos sobre el lenguaje y la escritura literaria, se entablan mediante una conversación entre dos personajes, acontecen en bibliotecas y en ellos predomina la intención ensayística de reflexionar mediante la confrontación de argumentos y conjeturas. *Cuestiones estéticas* es un libro dividido en dos partes: “Opiniones” e “Intenciones”. El tríptico de ensayos en diálogo que he mencionado (“El demonio de la biblioteca”, “El duende de la casa” y “Las cigarras del jardín”) aparece en el inicio de este segundo apartado (cuyo nombre, como veremos más adelante, alude a un libro de Wilde) y en los tres textos discuten los personajes Valdés y Castro.

El Cazador está dividido en cuatro apartados (“Divagaciones”, “Comentarios”, “Ensayos” y “Unos manuscritos olvidados”), el texto “De la lengua vulgar” también inaugura la tercera sección del volumen. Comenzar los “Ensayos” con un diálogo confirma el deseo de Reyes de escribir una reflexión con esta estructura un tanto inusual para la definición más canónica que se tiene sobre el género. Si bien en los cuatro diálogos que analizaremos predomina la función ensayística, esta voluntad de desarrollar una idea se realiza a partir de la controversia y la configuración de distintas voces.

La tensión entre la esfera intelectual y la artística es particularmente palpable en estos ensayos en forma de diálogo que versan sobre lengua y lenguaje poético: si bien su contenido reflexiona sobre la literatura, el tratamiento también resulta literario al adoptar personajes que manifiestan dos voces y posturas distintas, así como un escenario ficcional donde acontece la conversación. Estos ensayos manifiestan la importancia de no sólo escribir una

reflexión desnuda y directa, sino de convertir a la forma misma, el vehículo de las ideas, en una apuesta ensayística: no importa sólo el *qué*, sino el *cómo*.

Nuestro propósito consiste en tomar como base el análisis de los ensayos escritos en forma de diálogo para preguntarnos acerca de la incipiente poética ensayística del joven Alfonso Reyes: estudiar los textos dialogados y los libros donde éstos se encuentran como una caja negra que, de manera explícita e implícita, permite conocer los códigos que estructuran el rumbo de su escritura de prosa de ideas en esos primeros diez años. Consideramos que los ensayos dialogados nos permiten comprender algunas directrices de la ensayística breve de Reyes que, por encontrarse dispuesta en libros misceláneos, manifiesta de manera soterrada algunos nodos recurrentes de inquietudes relacionadas con la problematización de los límites entre la erudición y la literatura.

La falta de cohesión de los libros misceláneos, principalmente de la etapa madrileña, hace que se les considere obras menores: apenas una serie de artículos periodísticos reunidos. No obstante, como bien apunta Víctor Barrera Enderle, resulta interesante cuestionar “esa congregación de textos de diversa índole que de pronto son reordenados y reconfigurados en una supuesta unidad, la del libro, adquiriendo así una significación diferente a la que tuvieron cuando fueron escritos en primera instancia” (2021, p. 14) porque nos hacen preguntarnos por “los criterios utilizados” en su conformación.

El desdén que la crítica tiene hacia los libros misceláneos parece haber sido heredado por el propio Reyes y sus coetáneos. A principios del siglo XX el libro misceláneo es mal visto por editores y escritores, varios ateneístas recalcan la dificultad de publicarlo y dejan ver su aspiración por confeccionar, alguna vez, “verdaderos libros”. En 1914, instalado en París, Reyes le comenta a Torri:

Yo, en vista de que en Ollendorff me dicen que sólo me publicarán mis ensayos después de dos o tres verdaderos libros —libros inarticulados o sea, no meros conjuntos de artículos—, me propongo saciar la necesidad de publicación de mi tinta (¿entiendes Fabio?) desperdiando en revistas mis ya incontables notas y artículos. La colaboración de *Revista de Revistas* será nuevamente publicada, quizá, dándola por cosa inédita. Habrás visto, sin duda, dos notas que mandé a Castro: una sobre... ¿sobre qué, Dioses? ¡ah! Sobre Rémy de Gourmont, y otra sobre Renan. Esta última también la mandé a La Habana: me he hecho medianamente sinvergüenza. [...] ¿Qué haga yo novelas? ¡Ay, Julio! Yo no sé escribir lejos de mis amigos. Aquí estudiare, veré oiré, ¿pero escribir algo serio? Lo dudo” (Torri 1995, pp. 55-56).

Torri también enfrentará esas dificultades como bien lo confirma una cita ya rescatada por la crítica en donde enjuicia su primera obra: “Mi libro [*Ensayos y poemas*] te alcanzará uno de estos días. Es libro de pedacería, casi de cascajo” (*ibid.*, p. 79). Ambos, por las condiciones vitales que los obligaron a dividir su tiempo entre trabajo y escritura, confeccionaron libros misceláneos que, por esa falta de unidad, les producían cierto resquemor. De hecho, la palabra “pedacería” como una manera de referir a las colecciones de textos se puede rastrear en el epistolario de Reyes y Henríquez Ureña. En 1915 este último declara: “*On second thought*, creo que el libro de cosas americanas (pedacería) para enviar a Rufino podría formarse así (no te dejes impresionar por la idea *gibbsica*; sí se venden libros de pedacería)” (2021, carta 169, p. 283). En la nota a la edición se aclara que la “idea *gibbsica*” alude “a un editor contrario a la recolección miscelánea”. Un año después, en 1916, regresa el tema a la discusión:

Tengo muchas cosas de qué quejarme, como siempre. Te dije le preguntaras a Rufino si quería libro mío de pedazos: no le pregunes; yo copiaré los pedazos cuando tenga tiempo (creo que nunca) y se los enviaré a Rufino, quien los publicará sin discutir. Está publicando muchos libros de pedacería. Tu miedo no es más que hijo de frases de Francisco García Calderón, hijas a su vez de frases de Gibbes. No tienen valor real.

Siempre habrá libros enteros y libros de pedazos, y el público comprará lo que le parezca, y los editores nunca sabrán lo que le va a gustar (*ibid.*, carta 181, p. 332).

Esa preocupación por los libros misceláneos ataña a los comentarios que Henríquez Ureña hace a propósito de un libro de Schopenhauer: “No existe *such a book as El amor, las mujeres y la muerte*, de Schopenhauer. En efecto, es una colección de recortes mal hechos *ad usum stultorum*” (*ibid.*, carta 172, p. 295). Sería oportuno ahondar en la posibilidad de que estas discusiones editoriales hayan influido en la idea que Reyes tenía sobre el ensayo corto y el artículo como escrituras anciliares, pues, en hechura, la mayoría de los textos de *El Cazador* son mucho más que meros artículos periodísticos.

Más allá de la historia literaria o textual, resulta interesante que este resquemor sobre el libro misceláneo sea, desde la óptica de Warren Bouthcer, un problema intrínseco a la teoría del ensayo literario, pues “el ensayo tiene una identidad doblemente paradójica. Es a la vez un género y algo difícil de definir como género. Es tanto una forma escolarizada de argumentación sobre un tema determinado, como una forma no escolarizada de rumiación sobre diversos temas” (2021, p. 55) y la explicación histórica que ofrece a esta contradicción se relaciona con la naturaleza de estos libros misceláneos. Me permito citar en extenso su reflexión al respecto:

lo que quizá se ha perdido en la crítica contemporánea es el sentido de cómo el ensayo seguía incrustado en la época de Hazlitt en una tradición europea mucho más amplia de escritos diversos y misceláneos que precedieron largamente a Montaigne, que le incluían, y que continuaron mucho después de él. Se definía como tradición por el hecho de que no contenía nada que pudiera clasificarse según las normas genéricas y profesionales definidas por la poética, la retórica y la filosofía clásicas, normas que, en formas cambiantes, persistieron hasta mediados del siglo XIX. Así pues, la tradición comprendía todos los géneros y escritos que no eran del orden de la poesía épica o de la

oratoria filosófica, como la miscelánea, el comentario, la rapsodia, la silva, el farrago, otros tipos de obras de referencia como las encyclopedias y escritos *sui generis*.

Esta tradición, definida negativamente, daba cabida a una serie de tipos de escritos más y menos estructurados, desde ejercicios eruditos y tratados de diversa índole hasta poesía lírica y satírica, cartas familiares, diálogos socráticos, comentarios anticuarios y notas o registros personales. Antes de la época de Hazlitt, se hablaba más de miscelánea, o literatura miscelánea, que de ensayo, aunque debemos recordar siempre que tanto “miscelánea” como términos afines como “comentario” conservaban la capacidad de denotar colecciones o exposiciones bastante estructuradas del saber. Después de la época de Hazlitt, “miscelánea” pasó a significar más habitualmente una antología de textos dispares, mientras que “ensayo” pasó a denotar más regularmente una composición literaria no ficticia de tipo deliberadamente libre y mixto (2021, p. 56).

Partiendo de esta idea, nuestra intención es leer los textos de *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* como ensayos breves y no como meros artículos al iluminar esta tradición miscelánea y lúdica que subyace a su escritura y también al subrayar su condición de textos literarios. Resulta contradictorio que, como teórico, Reyes haya enfatizado el carácter ancilar de la escritura ensayística³ al mismo tiempo que, como autor, hizo de ella un territorio de la más libre experimentación formal: un texto de creación literaria. Por eso, nos parece importante no leer a Reyes bajo su óptica teórica que desarrollaría más de treinta años después, sino entender los impulsos creativos detrás de los ensayos cortos de su primera década de escritura. Como menciona Evodio Escalante:

Se tiene la tendencia a pensar en la obra de Reyes como en una totalidad homogénea. Su historia sería la de una continuidad y de una coherencia que no conoce alteraciones ni sorpresas. Para esta visión que peca de sintética, el helenista que asoma en las páginas

³ Al hablar de los “tipos anciliares”, Reyes advierte en *El deslinde* (1944) que el “préstamo poético-total” es la “literatura aplicada”: “Mientras la antigua Retórica (género deliberativo) conservó su utilidad política, es decir, en la Atenas democrática o en la Roma republicana, fue literatura aplicada. Cuando las dictaduras segaron el cuello a la elocuencia, predominó el género epidíctico, exacerbado en declamaciones sin utilidad que eran ya juegos de ingenio. (Ejemplo: las Suasorias de Séneca.) Esta exacerbación conduce a la figuración del ‘ensayo literario’” (1997c, p. 49).

de *El plano oblicuo* (1920) sería en esencia el mismo que campea en las de *La crítica en la edad ateniense* (1941)” (1998, pp. 40-41).

Nuestro trabajo se inscribe, pues, en un intento de leer al joven Reyes en sus propios códigos y tratar de reconstruir su poética del ensayo corto atendiendo a la preocupaciones y decisiones estilísticas que fueron sustanciales en su primera escritura. También Escalante menciona que existe una distancia entre su vocación ensayística crítica de juventud y de madurez:

El último Reyes, como se ha visto, pasa de la crítica-creación a lo que podríamos llamar crítica-opinión. Por matizado que se quiera, este cambio implica de algún modo retractarse de la original idea romántica que le otorgaba una gran dignidad a la crítica impresionista, y pasar a una idea menos radical, en el que la crítica se convierte en opinión ilustrada” (*ibid.*, p. 54).

En las siguientes páginas nos proponemos ahondar en esta “crítica-creación” de los primeros años. Nos interesa comprender a ese Reyes que, germinalmente, comienza a concebir el ensayo como un texto literario no por su tema, sino por su forma. Leer, por tanto, sus ensayos en términos de creación tanto artística como intelectual. A su muerte, muchos autores recalcaron la dicotomía erudición-creación que notaban en su obra. José Gaos destacó esa dualidad de facultades:

La obra de Reyes es literatura de erudición y de ideas, esto último no sólo en el sentido corriente, exclusivamente el de la bella literatura que da expresión a ideas, ya como temas, ya como incidentes o accidentes, sino también en el que puede darse al término para que abarque la ciencia y filosofía de la literatura. [...] Ello basta, sobra, para denotar en Reyes mismo, sin necesidad de conocimiento de la persona, una dualidad de facultades que pasan tradicionalmente por poco compatibles, si no por incompatibles del todo: la de la ideación conceptual, que puede ir hasta la científica en el sentido más estricto, y la de la creación artística, que puede llegar a la de la más pura poesía (1996, p. 318).

Nos parece que estos señalamientos que sus lectores hicieron de la doble naturaleza de su obra constituyen una poética subterránea en sus primeros años de escritura ensayística. También el propio Reyes recuerda que en 1949, cuando cumplió sesenta años, Antonio Castro Leal le escribió un soneto donde le reclamaba sutilmente “el haber consagrado lo mejor de mis días a la labor crítica, dejando un poco de lado la creación” a lo que apunta: “Reconozco que su reclamación revela su estima, y en tal sentido me commueve. Aunque está todavía por averiguar si no hay creación, y de la más auténtica, en cierto tipo de crítica, comentario o ensayo” (1994, p. 325). Valgan, pues, las páginas de este trabajo para adentrarnos en el origen de esta tensión conceptual que acompañaría a Reyes a lo largo de su trayectoria.

DIÁLOGO Y ENSAYO

Además de los cuatro ensayos que nos proponemos analizar (“El demonio de la biblioteca”, “El duende de la casa” y “Las cigarras del jardín” de *Cuestiones estéticas* y “De la lengua vulgar” de *El Cazador*), es posible encontrar la forma literaria del diálogo en otros textos de Alfonso Reyes en la misma época. Sin embargo, en ellos se cumple un propósito distinto al del ensayo. También en *El Cazador* está el “Diálogo entre mi ingenio y mi conciencia”, el cual comentaremos brevemente en el último capítulo, en donde Reyes cavila mediante una prosa lírica que le permite desdoblarse en dos entidades. En *El plano oblicuo* (1920) aparecen: “Diálogo entre Aquiles y Elena”, “El fraile converso” (que entre paréntesis señala “diálogo mudo” como subtítulo) y “Lucha de patronos” (diálogo entre los héroes Odisseo y Eneas). El subtítulo de esa edición de *El plano oblicuo* dictaba, precisamente, “Cuentos y diálogos”.

No obstante, se debe advertir que ninguno de estos textos subraya la intención ensayística por encima de la dramática o narrativa.⁴ Cabe recordar que *El plano oblicuo* es un libro que primordialmente compendia textos narrativos ficcionales (inaugurados por el magnífico relato “La cena”), por lo cual no resulta extraño que en estos diálogos predomine el interés por caracterizar un personaje y no el discurrir en torno a una idea, como sí sucede en los cuatro textos que he destacado como parte de mi *corpus* de investigación y análisis. La presencia del diálogo también puede notarse en obras posteriores a este periodo, pero siempre como una forma discursiva auxiliar presente en ciertos fragmentos dentro de otros textos, tal como sucede en la parte final de “Los filósofos de las islas” en *Junta de sombras* (1949).⁵

Es cierto que “en un sentido general el diálogo se puede definir como ‘el discurso alterno de dos o más personas entre sí’” (Wyss Morigi 2006, p. 12), pero en los estudios literarios resulta imprescindible discernir entre el diálogo como “técnica de expresión formal de una primera persona que se dirige a una segunda persona gramatical, o [...] el diálogo en tanto género literario” (Gómez 2000, p. 13), pues

el diálogo aparece no sólo en la literatura didáctica, como vehículo para exponer ideas, sino en los tres grandes géneros: narrativo, lírico y dramático. No se debe confundir el género del diálogo (Platón, Cicerón, Luciano) con el modo dialógico, o técnica de expresión literaria, que el gramático Diomedes (s. IV) asimila al *genus imitativum* o dramático (*ibid.*, p. 16).

⁴ Con esto nos distanciamos de otras lecturas como la que realiza Marcela del Río Reyes en su capítulo dedicado al “drama-ensayo”, donde estudia tres textos, entre los que incluye “Lucha de patronos” de *El plano oblicuo*, el cual cataloga primeramente como “un texto dramático anfibio” en tanto que “si por las didascalías, la ficción conflictiva y la introducción del recurso del teatro dentro del teatro, pertenece al género dramático, en cambio, el discurso filosófico-exegético corresponde al género del ensayo literario” (2013, pp. 35-36). La autora opta por caracterizarlo después como un “drama-ensayo-poético-exégesis mítica” y “texto anfibio de triple hibridez” (*ibid.*, p. 36), lo cual nos parece que no resuelve el problema taxonómico planteado por su lectura, la cual confunde “géneros literarios” con “formas discursivas”.

⁵ Al respecto de este uso del diálogo puede consultarse el estudio “Teatro filosófico en Luciano y Alfonso Reyes: dos diálogos de ‘Pitágoras’” realizado por Omar Álvarez Salas (2008), así como el texto de 2019 de este mismo investigador.

Es importante recordar que la historia del diálogo como forma de expresión del pensamiento es sumamente amplia. No sólo se ha practicado en el entorno literario y humanístico: por una parte, existen ejemplos de filósofos que lo emplearon, como Giordano Bruno, Berkley o Leibnitz; pero también las ciencias lo adoptaron debido a sus posibilidades didácticas, las cuales pueden notarse en la obra de Comenius, Miguel Servet y Galileo Galilei (Martínez Torres 1999, p. 334). En el terreno de la literatura mexicana resulta fundamental el sencillo, pero iluminador panorama sobre la vigencia del diálogo en el siglo XIX y XX que realiza Martha Elena Murguía Zatarain (2019) y donde se incluyen a autores que lo practicaron como José Joaquín Fernández de Lizardi, Amado Nervo, Victoriano Salado Álvarez, Julio Torri, Salvador Novo o José Emilio Pacheco.

Si bien los orígenes históricos del diálogo como género de la prosa de ideas son “oscuros y controvertidos, nos queda constancia escrita del inicio del género en nuestro ámbito cultural en la treintena de diálogos compuesta por Platón” (*íbid.*, p. 13), figura central para comprender las directrices de esta forma del pensar por escrito. De allí que la propia etimología muestre cierta relación entre el diálogo y la dialéctica:

En griego está demostrada la derivación de διάλογος a partir de διαλέσσαι = ‘examinar a un sujeto, analizarlo y escrutarlo por medio del discurso’. De tal propósito se deduce la estrecha conexión que en la concepción de los antiguos existía entre diálogo y dialéctica; de hecho, el ejercicio de la actividad lógica fue puesto en práctica en la Grecia antigua en forma de coloquio. El diálogo, viene a ser, pues, la expresión del συνφίλοσοφεῖν. Lo mismo se puede decir de la expresión latina *disputatio* (= ‘investigación, búsqueda, consideración equilibrada del pro y del contra’) y del *terminus technicus* italiano ‘ragionamiento’, en los cuales se destaca únicamente el aspecto lógico-científico (Wyss Morigi 2006, p. 13).

Lo interesante de esta puesta por escrito del pensamiento es que parece cercana a la dramaturgia en tanto “se subrayan en él determinados recursos dramáticos que están asimilados a la ficción conversacional, como son las acotaciones, el aparte y el monólogo” (Gómez 2000, p. 120). Elementos de los que se suele prescindir de forma habitual en un ensayo argumentativo. Por ello, el diálogo como género conforma una escritura que se encuentra a caballo entre la filosofía y la poesía desde sus raíces:

En la literatura clásica, el diálogo nace como un género a medio camino entre la filosofía y la poética, o entre la poética y la oratoria. Dirigido fundamentalmente hacia la argumentación y hacia la expresión de ideas, sin embargo, el diálogo hace uso de toda una serie de procedimientos poéticos tales como el retrato de los interlocutores y el marco espaciotemporal de la disputa, relacionada con la teoría de la imitación o mimesis, definida por Aristóteles en su *Poética* (*ibid.*, pp. 13-14).

Por esta mimesis de lugares, personajes y formas lingüísticas propias de un intercambio comunicativo oral es que el diálogo suele presentar muchas semejanzas con la conversación espontánea, a la cual muchos tienden a equipararlo. Sin embargo, en tanto género literario obedece a una intención expresiva distinta:

El diálogo, entendido literariamente, debe presentar una unidad y ser distinguido orgánicamente. Considerando estas exigencias, resulta aceptable en líneas generales la definición de Hirzel: ‘discusión en forma de coloquio’. Tal definición establece la diferenciación entre diálogo y la simple conversación: ésta última consiste en un intercambio de impresiones, consideraciones, etc., y viene determinada en su transcurso por la asociación de las ideas, sin tender a un objetivo determinado y sin profundizar en un argumento (Wyss Morigi 2006, p. 13).

Conviene reparar que las consideraciones de Jesús Gómez y de Giovanna Wyss Morigi referidas en los párrafos anteriores están centradas principalmente en el diálogo de cuño clásico y renacentista. Como todo género literario, las convenciones y características del

diálogo son historiables, es decir, presentan cambios a lo largo del tiempo. Aunque lejanas del contexto de escritura de Alfonso Reyes, estas apreciaciones resultan importantes para comenzar a trazar vínculos con el ensayo, pues

Como género, el diálogo pertenece a la literatura didáctica, que también se denomina ensayística en un sentido amplio. El género dialógico se relaciona así no sólo con el ensayo, sino también con otros géneros como la diatriba, la epístola, el discurso y la miscelánea. Sin embargo, el reconocimiento de la condición literaria del diálogo ha sido tardío, y no es unánime todavía en la actualidad (Gómez 2000, p. 16).

De hecho, sobre esta relación histórica entre el diálogo y el ensayo Ciriaco Morón Arroyo afirma contundentemente que existe una continuidad entre ambos géneros:

el diálogo como género muere con el siglo XVI. Sus temas adquirieron expresión directa en el ensayo. La forma dialogada se usó ya menos en el siglo XVII, y desde luego, ya como pura forma heredada, sin vigencia histórica. El ensayo permite una expresión más sobria, y no está sujeto a las exigencias retóricas de la forma dialogada; puede ser más lento y matizado; aunque siempre el ensayo conservará la vitalidad y personalismo de su antecesor; el ensayo moderno refleja su origen dialógico y dialéctico; basta comparar al ensayo con cualquier tratado de ciencia o humanidades. El diálogo dialéctico de Platón se hace ya en Cicerón diálogo retórico y renace en el siglo XVI para morir en el ensayo (2006, p. 78).

Por esta trayectoria histórica nos interesa reconocer algunas de las huellas que se trazan entre el diálogo y el ensayo en la lectura y escritura del joven Alfonso Reyes. Comprender qué tradición de la prosa de ideas alimentó su deseo por poner en práctica una forma ensayística donde se suele retomar la oralidad con fines estéticos y didácticos. Dilucidar también cómo se recupera esa tensión entre filosofía y literatura, inherente a la escritura del diálogo como género del pensar por escrito en la tradición clásica, y cuál es el lugar que ocupa en la primera ensayística de Reyes. A diferencia de Murguía Zatarain que revisa el diálogo como un

“género menor” con finalidades festivas y humorísticas que lo mantienen en el umbral de los cómico-serio (2019, pp. 8-9), nuestro interés está en leerlo desde la óptica de una forma que puede adoptar un ensayo literario.

Esa tensión entre filosofía y literatura le da un carácter híbrido al diálogo y al ensayo, que “queda sintetizado en la formulación acuñada por Torcuato Tasso sobre el diálogo como ‘imitazione di ragionamento’. La imitación o la mimesis pertenece a la literatura propiamente dicha y a la poética, mientras que el razonamiento pertenecería a la dialéctica y a la retórica” (Gómez 2000, p. 19). Problema medular también para la teoría de los géneros literarios enfocada en el ensayo. Cabe recordar que Lukács sintetizó la naturaleza doble de esta escritura al definirla como “poema intelectual” (2015, p. 125).

Esa vacilación entre el polo de la escritura y el polo del pensamiento se hace evidente en definiciones mexicanas como la de “literatura de ideas” recogida por José Luis Martínez (2016, p. 9) o el mismísimo “centauro de los géneros” escrito por “un poeta contemporáneo preocupado de filosofía” (1996, p. 403) de Alfonso Reyes en el multicitado texto “Las nuevas artes” de 1944.⁶ Si bien en este trabajo resulta imposible determinar si esa vacilación entre arte y ciencia es algo intrínseco al ensayo de creación literaria, sí nos interesa mostrar qué lugar ocupa en las lecturas del joven Reyes y cómo se radicaliza particularmente en el ensayo en forma de diálogo.

De algún modo esta tensión muestra que, por lo menos, existe cierta veta ensayística interesada en la forma del pensamiento y no únicamente en el contenido de nuestras ideas. En sintonía con esta idea, José Gaos señala que en Alfonso Reyes la heterogeneidad de

⁶ Definición que Kara Wittmann considera muy cercana a las ideas de Lukács, pues sugiere que “Alfonso Reyes, contemporáneo de Lukács” fue “igualmente influido por el idealismo alemán que animó *El alma y las formas*” (2023, p. 89)

muchos de sus libros ensayísticos obedece no sólo a ciertas circunstancias coyunturales, sino a una vocación de “escribir por escribir” y no de reflexionar exhaustivamente en un puñado de temas específicos:

Quien tiene interés en escribir sobre un *tema* determinado, recurre, más o menos deliberada y acertadamente, al género, a la forma más adecuada al tema. Pero ¿y quien tenga interés en escribir-*por escribir*? ¿no le serán indiferentes los temas- o no le interesarán indiferentemente todos? ¿y no incurrirá, consecuentemente, en todos los géneros y formas? ¿en la fusión y hasta confusión de ellos correspondiente a su interés ante todo por el *escribirlo* todo; antes que por el escribir *sobre lo uno o lo otro*?...

Quien tiene interés en escribir sobre un tema determinado, necesita mayor o menor información previa sobre el tema. Quien tenga interés en escribir *por escribir*, sobre lo que sea, sobre todo, ¿no habrá de ser un lector omnívoro? ¿y entre lo todo de que escribirá, no habrá de entrar especialmente lo leído? ¿No habrá de volvérsele *tema* de que también escriba, aquello que es mera *información acerca del tema* del qué escribir el interesado por escribir sobre un tema? (1996, p. 321).

ESTRUCTURA CAPITULAR

Partiendo de estas reflexiones, el presente trabajo se estructura en una triada de capítulos centrales que siguen a esta breve introducción. El segundo apartado, “Simpatías del ensayo dialogado”, rastrea algunos autores de los que abrevó Reyes como lector de ensayos dialogados, lo que nos permite trazar una historia del género basándonos en la biblioteca personal alfonsina y en las referencias que hace en su ensayística breve de la primera década de escritura. Este repaso de figuras como Platón, Walter Pater, Oscar Wilde, Luciano de Samosata y Juan de Valdés nos permite, asimismo, comprender al diálogo como género literario y retomar algunas categorías de análisis que la crítica ha elaborado para interpretar y comprender sus obras, las cuales nos resultarán de utilidad en la lectura de los cuatro ensayos dialogados con los que partirá nuestra reflexión.

Es importante advertir que, dado los límites de nuestro trabajo ceñido primordialmente a la figura de Alfonso Reyes, nos resultará imposible realizar una revisión exhaustiva de la obra y los contextos de cada autor en este capítulo, los cuales, cada uno, merecerían una tesis aparte. Nuestra lectura estará enfocada principalmente en su relación con la obra alfonsina y en las claves que puedan aportar para la comprensión del diálogo como género de la prosa de ideas. Por otra parte, nos parece relevante señalar que este capítulo se ha convertido también en la indagación de una tradición de escritura ensayística que privilegia la forma por encima del contenido.

El tercer capítulo se centrará en el análisis de los ensayos dialogados de Alfonso Reyes ya mencionados con anterioridad: “El demonio de la biblioteca” (1909), “El duende de la casa” (1909) y “Las cigarras del jardín” (1909) de *Cuestiones estéticas* (1911) y “De la lengua vulgar” (fechado en 1910 en la primera edición) de *El Cazador* (1921). Nos interesa realizar una descripción minuciosa de los elementos estructurales y compositivos de cada uno de los textos, esclarecer algunas de sus alusiones eruditas soterradas, mostrar las coincidencias y distinciones con la tradición de ensayo dialogado leída por Reyes, así como advertir cómo las ideas argumentales sostenidas en el texto mantienen una relación estrecha con la forma elegida. Al considerar que estos textos son apuestas radicales de una voluntad alfonsina por poner en tensión los límites entre crítica y creación, el análisis nos permitirá hacer un primer sondeo al respecto de este asunto.

El cuarto capítulo se destinará al estudio de los vínculos entre los intereses radicalizados en los ensayos en forma de diálogos y los otros textos de los libros donde éstos se encuentran. Nos adentraremos en una lectura de *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* subrayando los aspectos relativos a la tensión entre ciencia y literatura diseminada a lo largo

de ambos volúmenes. Nuestro propósito final, será bocetar una poética ensayística del joven Reyes que nos permita leerlo en sus propios términos.

Por “poética” entendemos tanto los comentarios sobre estética de la prosa, como su traducción en recursos formales, pues la lectura de *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* nos hace posible notar cierta reiteración de preocupaciones estéticas de Reyes palpables a nivel del contenido y a nivel del plano de la expresión. Inquietudes visibles en las reflexiones explícitas y también en las decisiones estilísticas tomadas por el autor que evidencian cómo en el ensayo corto Reyes se interesa por los entrecruces entre la erudición y la oralidad. Nuestra aspiración es que el lector, al concluir este trabajo, se encuentre con una serie de consideraciones que le permitan comprender cuál es el papel que el diálogo tiene dentro de la primera ensayística de Reyes, el ensayo como género y la tradición que lo ha sostenido hasta nuestros días.

II. SIMPATÍAS DEL ENSAYO DIALOGADO

Para comprender qué tan inusual resulta la elección alfonsina de escribir ensayo dialogado y también con el propósito de entender qué textos alimentaron su interés por esta forma de la prosa de ideas, emprenderemos una revisión de algunos autores y obras que hicieron del diálogo un vehículo del pensamiento escrito y un motivo de reflexión. Autores que, además, se encuentran referidos en las obras del joven Reyes o que forman parte del catálogo de su biblioteca personal.

En dos textos de 1917 incluidos en *El Cazador* podemos encontrar referencias aisladas a dos textos dialogados: el inicio de la obra *Diálogos de la conquista del reino de Dios* de Fray Juan de los Ángeles, autor español del siglo XVI, es utilizado como epígrafe para el “Diario de un joven desconocido; además, el “Diálogo del bronce y mármol” de José Enrique Rodó⁷ es citado en el ensayo dedicado a este autor uruguayo. Este texto de Rodó fechado en 1916, durante la estancia del autor en varias ciudades de Europa, tiene como personajes a dos obras escultóricas del Renacimiento sumamente reconocidas: el *David* de Miguel Ángel Buonarroti y el *Perseo* de Benvenuto Cellini. La locación de esta conversación transcurre en la Piazza della Signoria en Florencia, ciudad que aparece al calce de la fecha del texto y donde Rodó pasaría un mes entero. Con un lirismo a ratos exacerbado se dedica a reflexionar con melancolía sobre la edad de oro que vio nacer a esas dos esculturas y reflexiona sobre la relación del hombre contemporáneo con el arte.

Aunque la importancia de estas dos referencias explícitas de finales de la segunda década del siglo XX es incuestionable en nuestro propósito por desentrañar la relevancia del

⁷ Un autor que, como la crítica ha reconocido, es fundamental dentro de la ensayística de Reyes. A propósito, pueden revisarse los artículos de Sergio Ugalde Quintana (2018) y Raffaele Cesana (2021).

diálogo en la ensayística alfonsina, podemos encontrar otras lecturas que Reyes hizo en su juventud y que pudieron marcarle el camino en su deseo por escribir ensayos dialogados. En las siguientes páginas revisaremos la presencia de Walter Pater como lector de Platón, Oscar Wilde, Luciano de Samosata, Erasmo de Rotterdam y Juan de Valdés en la trayectoria lectora y escritural de Reyes. Como veremos, todos estos autores marcan la pauta de una tradición ensayística que pone en tensión los límites entre la crítica y la creación al interesarse por resaltar el valor de la forma de las ideas y comprometerse por ejercer la erudición y la intelectualidad desde la libertad del pensamiento.

II.I WALTER PATER: UNA LECTURA DE PLATÓN COMO ENSAYISTA

EL ATENEO DE LA JUVENTUD Y LA LECTURA DE PLATÓN

Al hablar del entrecruce entre el género del diálogo y la prosa de ideas la figura de Platón se vuelve un lugar de estudio ineludible. Como ha sido remarcado por distintos autores, la generación ateneísta fue una gran lectora del discípulo de Sócrates y de otros autores griegos. Muchos factores pudieron intervenir en este gozo compartido: la relación sumamente ambivalente de asimilación y rechazo que mantuvieron con el modernismo cosmopolita; la interacción entre los distintos miembros del grupo; y, también, la refutación de las doctrinas positivistas que regían a la Escuela Nacional Preparatoria. A este respecto, Susana Quintanilla comenta:

Por lo menos cuatro de los integrantes de la Sociedad de Conferencias y Conciertos, Caso, Gómez Robelo, Reyes y Acevedo, eran lectores asiduos de los autores griegos y latinos. Ninguno de ellos había recibido una educación clásica ni dominaba el griego y el latín. Habían crecido al tiempo que los clásicos perdían su primacía, hasta entonces indiscutible, en la educación. Las reformas educativas liberales y positivistas dieron prioridad a las ciencias físicas e introdujeron en los planes de estudio otras disciplinas, como la psicología y la

sociología, que desbancaron de su trono a las humanidades clásicas. Asimismo, se daba mayor importancia a la enseñanza de las lenguas modernas, sobre todo al francés y al inglés, que a las muertas. Nunca supusieron los reformadores que el dominio de las primeras, y a través de éstas el acceso a la literatura europea y norteamericana de la época, acercaría a las nuevas generaciones con la antigüedad (2008, pp. 68-69).

Quintanilla asegura que en el Segundo Congreso de Instrucción de 1892, Justo Sierra se inclinó a la supresión del latín en los programas de estudio debido a que el aprendizaje de esta lengua no se encontraba en sintonía con la visión moderna que se buscaba para la formación de los estudiantes; por ello no resulta extraño que “el nuevo programa de la institución suprimió la materia de latín y extendió los cursos de inglés a cuatro años, 10 años más tarde” (*ibid.*, p. 299). Si bien algunos ateneístas tuvieron, en alguna época de su vida, la intención de estudiar griego o latín, estos esfuerzos duraron muy poco.⁸ Por estas razones, suele comentarse que los críticos y traductores franceses e ingleses que leyeron fueron algunos de sus primordiales intermediarios. No obstante, también las traducciones españolas resultaron de suma importancia en su conocimiento de estos autores, principalmente en sus primeros acercamientos.

Así lo hace saber Reyes en su artículo “Un paseo entre libros”, fechado en 1923, donde señala la práctica de buscar libros de viejo en Madrid, preferiblemente antes de que Azorín o Enrique Díez Cañedo caigan sobre la feria porque son “los dos más diestros cazadores de libros que hay en España” (1995, p. 368). Al respecto de uno de sus mejores hallazgos habla de “algunos números de aquella ‘Biblioteca Económica Filosófica’ que publicaba Antonio Zozaya, allá por los comienzos del siglo” que “reunía y popularizaba la

⁸ Julio Torri tomó clases de latín; antes de partir a Durango en 1907, José Vasconcelos “se hizo el propósito de estudiar latín” (Quintanilla 2008, p. 160), Alfonso Reyes también tomó algunos cursos de griego antiguo muchos años más tarde.

filosofía de todos los tiempos y países” y “la hacía accesible a los estudiantes y a los pobres” (*ibid.*, p. 369). Añade que estas ediciones lo acompañaron en sus estudios en la ENP:

En la Sociedad de Alumnos de la Escuela Preparatoria —¿te acuerdas, Luis Mac Gregor Cevallos? ¿Te acuerdas, Antonio Astiazarán? ¿Se acuerdan ustedes, Simón Anduaga, Martín Luis Guzmán? — solía yo leer los diálogos de Platón en estos librillos manuales. Comienzan a desaparecer y hay que buscarlos con ahínco (*id.*).

En el artículo añade que estos volúmenes se encontraban entre los libros de montón a pesar de ser excelentes ediciones y, por eso, comienza a que los lectores reúnan los que les sean posibles. Asegura “En otro tiempo, yo tuve una colección completa; pero entre viajes, descuidos y cambios por otras ediciones menos provisionales, los he ido dejando caer, y ya me quedan pocos números y hasta tengo obras incompletas” (*ibid.*, 370). Además, afirma que “están hechos para servir al pueblo; cuestan poco y rinden mucho. Y representan un simpático esfuerzo de cultura, que algunos asociamos ya a nuestros primeros estudios filosóficos. Era la hora de la buena fe intelectual: temblábamos todavía al abrir los libros” (*id.*).

Estas ediciones económicas fueron un verdadero revuelo en la difusión de la cultura decimonónica. La Biblioteca Económica Filosófica, en palabras de sus bisnietas Leonor y María —que se han dedicado al estudio y divulgación de la obra de Antonio—, era “una colección popular de obras de filósofos clásicos y contemporáneos que [Antonio Zozaya] editó desde el año 1879 hasta 1936” (Zozaya 2016, p. 533), y que “pretendía hacer más asequibles las obras filosóficas —que entonces eran muy caras— a los menos pudientes” (*ibid.*, p. 534), constó de 96 volúmenes vendidos a bajo precio.⁹

⁹ El anuncio de esta nueva colección editorial circuló por diversos periódicos y revistas de España. Como muestra de su interés divulgativo y de su bajo precio, puede consultarse el aviso que apareció en la *Guía del*

Quizá sea cierto, como afirma Susana Quintanilla, que Reyes y Henríquez Ureña “desconocían las muy cuidadas y doctas traducciones al castellano realizadas por los letrados religiosos hispanoamericanos” de las obras grecolatinas (2008, p. 154). No obstante, sí tenían contacto con otras traducciones hispánicas. En el catálogo de la Biblioteca Alfonsina pueden notarse cuatro ediciones españolas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX que seguramente acompañaron a Reyes en sus “días alcioneos”: *Cinco diálogos de Platón: el Convite, el Eutifrón, la Apología de Sócrates, el Critón, el Fedón* (M. Tello, 1880), *La República o Coloquios sobre la justicia* (L. Navarro, 1886), *Diálogos polémicos* (SGEL, 1900, 2 vols.) y *La República de Platón: coloquios sobre la justicia* (SGEL, 1900, 3 vols.). Aunadas a estas ediciones, destacan también los diez volúmenes de las *Oeuvres complètes de Platón* (Biblioteque Charpentier, 1869) en su traducción francesa y una edición inglesa: *The Apology, Phaedo and Crito* (P.F. Collier & Son, 1909).

El año de 1907 resulta clave para entender el colectivo ánimo burbujeante que se desarrollaba en torno a los clásicos, entre los cuales resulta destacable la figura de Platón. En este año es palpable la efusión compartida por los antiguos que perdurará con intensidad hasta 1909 y se prolongará en la trayectoria de cada uno de los ateneístas, notablemente en la obra posterior de Alfonso Reyes. En *La cuna de América* Henríquez Ureña recuerda que fue ese año cuando el filósofo ateniense se apoderó de su vida intelectual: “una noche a

peluquero y barbero, revista mensual: “Bajo el epígrafe de Biblioteca económica filosófica, ha comenzado á publicarse en Madrid una serie de libros al ínfimo precio de 2 rs., conteniendo las obras más notables de los antiguos filósofos. El tomo primero lo forman los *Diálogos Socráticos*, de Platón, y se halla en prensa el *Discurso del método*, de Descartes. El objeto de esta Biblioteca es poner al alcance de todos estas obras, hasta hoy difíciles de adquirir, por su elevado precio, y se propone de este modo llenar una necesidad, pues lo es verdadera para el espíritu la de beber la vida de la razón en las puras fuentes de la filosofía” (*Guía del peluquero y barbero* 1880, 105, p. 73). El precio de los dos reales de cada tomo puede compararse con otros anuncios que aparecen en la misma revista: se promociona un singularísimo libro, *Cuentos de Barberos*, que reúne relatos de *El Imparcial* y *El siglo futuro*; su precio es de 2 reales para los suscritos a dichos periódicos y de 4 reales para el público en general. Asimismo, se anuncia una edición lujosa del *Manual del artista en cabellos. Tratado elemental de capilología* ilustrada con láminas; su precio es de 30 reales para los suscritos por un año a la revista y de cuarenta reales para el público general.

mediados de 1907 (cuando ya el platonismo me había conquistado literaria y moralmente)” (*apud* Matute 1999, p. 46). En febrero de 1907, Reyes alude al *Fedro* en su “Alocución en el aniversario de la sociedad de alumnos de la ENP”.¹⁰ En las cartas del 16 y 17 de septiembre que recibió de Henríquez Ureña, éste declara que está trabajando en una “disertación platónica” a propósito de la producción poética del joven Alfonso y aprovecha la misiva para enviarle un soneto que ha escrito (“Imitación d’annunziana”) con claras alusiones al filósofo griego. Además, Henríquez Ureña agrega que ha leído varios cuadernos que Reyes le había compartido, pero, aclara: “Platón me ha ocupado la mayor parte de mis ocios” (Reyes 1986, p. 45).

Esa disertación platónica de la que habla es el texto “Genus platonis”, en el cual hace un balance de algunos escritores contemporáneos con espíritu platónico: principalmente de Oscar Wilde y Gabriele D’Annunzio en el ámbito europeo, y del joven Alfonso Reyes en el territorio mexicano. Según Susana Quintanilla, Henríquez Ureña “entregó la primera parte del texto a un periódico de Guadalajara, lo publicó íntegro en Santo Domingo y por último incorporó las primeras páginas en ‘La moda griega’,¹¹ que forma parte de *Horas de estudio*, colección de ensayos publicada en 1910” (2008, pp. 74-75). En sus *Memorias*, Henríquez Ureña señala que la publicación en Santo Domingo fue en el *Listín Diario*, el periódico más importante de ese país (2000, p. 122). El ensayo, bajo el nombre de “Genius platonis” fue publicado por José Emilio Pacheco en 1980 en la *Revista de la Universidad*. Los críticos no coinciden en la valoración de Henríquez Ureña: por una parte, José Luis Martínez señala que

¹⁰ “Así Platón, cuando en uno de sus diálogos, presenta a Sócrates paseando bajo los platanares, junto a la margen del Iliso, y discutiendo sobre el amor y la belleza, pone en boca del maestro estas palabras: ‘¡Oh Pan, y vosotras todas, divinidades de estas ondas! Dadme belleza interior del espíritu, y haced que mi exterior responda a esa belleza espiritual’” (1955, p. 317)

¹¹ José Luis Martínez afirma que lo refundió como “El espíritu platónico” en *Horas de estudio* y suprimió la parte dedicada a la poesía de Reyes.

se refiere a la poesía de Reyes “con gran elogio” (Reyes 1986, p. 45); mientras que Pacheco advierte que este ensayo “según todas las evidencias internas, decidió la vocación ensayística de Alfonso Reyes y lo hizo dejar en un relativo segundo plano su trabajo poético” (1980, p. 8). Quintanilla toma una postura intermedia: indica que Henríquez Ureña da una opinión alentadora, pero no sin falta de una serie de consejos para el joven poeta que manifiesta posteriormente (2008, p. 74).

Henríquez Ureña comenzará su ensayo crítico diciendo: “El temperamento platónico —define Walter Pater— se caracteriza por la fusión de elementos espirituales diversos y aun opuestos” (1980, p. 9). Además, mencionará que este temperamento

se ve reproducido en la edad moderna, no en los filósofos, sino principalmente en los poetas, porque, como dice Menéndez Pelayo, ‘Platón pertenece hoy más a la literatura que a la filosofía y los helenistas son quienes mejor lo entienden e interpretan’. La facultad poética descrita por Pater, hermanada con el amor a las ideas, son los elementos básicos de esta clase de temperamentos (*id.*).

El libro de Walter Pater, *Platón y el platonismo*, causó una gran impresión en el autor. Fue uno de los que solicitó a su padre para que le fuesen enviados, al igual que otros títulos de estudiosos grecolatinos, como recuerda en sus memorias, escritas un año más tarde:

En 1907 tomaron nuevos rumbos mis gustos intelectuales. La literatura moderna era la que yo prefería; la antigua la leía por deber, y rara vez llegué a saborearla. Pero, por la época de las conferencias, mi padre había ido a Europa, como delegado de Santo Domingo a la conferencia de La Haya; y le pedí me enviara una colección de obras clásicas fundamentales y algunas de crítica: los poemas homéricos, los hesiódicos, Esquilo, Sófocles, Eurípides, los poetas bucólicos, en las traducciones de Leconte de Lisle; Platón, en francés, la Historia de la literatura griega de Otfried Müller, los estudios de Walter Pater (en inglés). [...] La lectura de Platón y del libro de Walter Pater sobre la filosofía platónica me convirtieron definitivamente al helenismo. Como mis amigos (Gómez Robelo, Acevedo, Alfonso Reyes)

eran ya lectores asiduos de los griegos, mi helenismo encontró ambiente,¹² y pronto ideó Acevedo una serie de conferencias sobre temas griegos: serie que hasta ahora no se realiza, pero que nos dio ocasión de reunirnos con frecuencia a leer autores griegos y comentadores (2000, pp. 122-123).

Asimismo, entre 1907 y 1908 tradujo y publicó la serie ensayos de *Estudios griegos* de Walter Pater para la *Revista Moderna de México*, los cuales incluyeron el texto “Dionisos” que le sirvió como inspiración para su texto “El nacimiento de Dionisos”, que preparó para una reunión concertada el 25 de diciembre de 1907 en la casa de Ignacio Reyes (hermano del general Bernardo), ubicada en Santa María la Ribera (*ibid.*, p. 124). Esta celebración *sui generis* entre amigos consistió tal cual en el festejo del nacimiento del dios griego del vino; además del texto de Henríquez Ureña, fue leído un poema de Alfonso Reyes (Quintanilla 2002, p. 619). Puede considerarse el corolario de una serie de reuniones acontecidas en ese año, entre las que se encuentran las lecturas en voz alta de *El Banquete* en el domicilio de Antonio Caso.

El furor platónico y grecolatino no abandonará al grupo en los años siguientes. Es notable, por ejemplo, que la *Revista Moderna de México* publicara un ensayo en su edición de enero de 1908 sobre “La concepción social de Platón”, escrito por el intelectual español F. del Río Urruti, a la par de los textos dionisiacos de Reyes y Henríquez Ureña. En ese mismo mes, la correspondencia entre estos dos autores deja palpable su creciente interés en el filósofo: el 17 de enero, Henríquez Ureña le recomienda a Reyes leer “Los jóvenes de Platón” de Hipólito Taine y el 31 le escribe el programa de 40 lecturas para la Sociedad de Conferencias que incluirán nueve diálogos (*La República, las Leyes, Fedro, Fedón*,

¹² Esta declaración matizaría lo comentado por José Emilio Pacheco: “Además, el ensayo de Henríquez Ureña muestra cómo éste infundió en la generación ateneísta ‘la afición de Grecia’ en que aquellos jóvenes vieron un antídoto contra los aspectos culturalmente empobrecedores del positivismo” (1980, p. 8).

Protágoras, Gorgias, Parménides, Timeo, Teeteto, Critias), así como ciertos ensayos de Walter Pater. Asimismo, no se debe olvidar que Julio Torri incursionó en el género del diálogo con textos como “Diálogo de los libros” (1910), “Diálogo de los murmuradores” (1911) y “El embuste” (1911). Si bien estos textos tienen un carácter más ficcional que reflexivo, se encuentran en consonancia con la lectura compartida del filósofo realizada por los ateneístas.

PLATÓN Y EL PLATONISMO DE WALTER PATER

Vale la pena ahondar en una de las lecturas capitales que sirvió como mediadora entre los ateneístas y sus incipientes estudios griegos: *Platón y el platonismo* de Walter Pater, un libro que está incluido en el Fondo Julio Torri y la Capilla Alfonsina en su edición inglesa, así como también es referido en los apuntes de Pedro Henríquez Ureña, como señalé. Pater acompañó los “días alcióneos” de estos autores que se adentraron en la lectura de Platón a la luz de las reflexiones del maestro de Oscar Wilde e insigne autor del esteticismo inglés. Con esta y otras lecturas, Alfonso Reyes emprendió el estudio de la cultura griega y dio inicio a una fascinación que duraría toda su vida. Hay que recordar que, como señala Elena Madrigal, “temporal e ideológicamente, el movimiento esteticista alcanzó uno de sus momentos culminantes en México con los ateneístas” (2011, p. 34).

El catálogo de la biblioteca personal de Alfonso Reyes da cuenta de que éste poseía seis títulos impresos a inicios del siglo veinte, todos en su idioma original, de Pater.¹³ Entre ellos, consta *Platón y el platonismo*, volumen que reunió una serie de conferencias que el

¹³ *Appreciations, with an essay on style* (1906), *Greek studies* (1903), *Imaginary Portraits* (1905), *The Renaissance: Studies in art and poetry* (1907), *Plato and platonism: A series of lectures* (1905) y *Marius the epicurean, his sensations and ideas* sin fecha de edición (Olguín García 2011, p. 719).

autor dirigió a un grupo de estudiantes de filosofía y que constituyó el último de sus trabajos literarios. Por ser una recopilación de textos escritos expresamente para un curso, la crítica ha insistido en que no es uno de los libros en donde el estilo de Pater resulte tan notable. No, al menos, a la altura de su novela filosófica *Mario el epicúreo* o de su libro de ensayos *El renacimiento*. No obstante, el libro da significativas señales de sus ideas sobre el arte y la literatura que se ven cristalizadas en la peculiar forma como lee al fundador de la Academia, así como también los textos ofrecen un sólido panorama de su manera de hacer crítica literaria, siempre colindante con la creación. Hay que recordar que sus ideas centrales eran:

la naturaleza subjetiva de las reacciones del crítico de arte; el énfasis en el poder de la forma para provocar una impresión novedosa, placentera y exquisita independientemente del contenido; la inseparabilidad del elemento sensorio o material del arte, el pensamiento y el ideal de belleza; la tendencia constante al uso de símbolos, de imágenes y de un estilo figurativo; la vuelta a épocas pasadas (como el Renacimiento) para incitar la crítica y la creación artísticas (Madrigal 2011, p. 55).

Como apunta Ricardo Baeza en el prólogo a la edición argentina de *Platón y el platonismo*, Pater definió su crítica de arte como “crítica imaginativa” (Baeza 1946, p. 19), un concepto que tendrá eco en su discípulo Wilde y que puede observarse incluso en obras mucho más expositivas, como las conferencias sobre Platón. Por ello, Harold Bloom apunta que

Pater es un gran crítico de una especie que abundó bastante en el siglo XIX —Coleridge, Lamb, Hazlitt, De Quincey y, sobre todo, Ruskin— pero que apenas se encuentra en el XX. Difícil de definir, este tipo de crítico posee un rasgo destacado: su valor no reside ni en la precisión de su interpretación directa del significado de un texto ni en sus juicios, relativamente eminentes, de obras y autores. Sin embargo, a través de su sensibilidad inigualable, nos ofrece una visión especial del arte y sus propios escritos borran la supuesta separación entre crítica y creación (2010, pp. 221-222).

Desde el inicio, Walter Pater afirma que en los diez capítulos de *Platón y el platonismo* se propone entender las circunstancias en las cuales floreció el pensamiento del filósofo. Retoma el término hegeliano del *zeitgeist* para señalar su deseo de comprender el espíritu de la época en la que vivió, pensó y escribió. Además, es palpable su interés por destacar a Platón no únicamente como filósofo, sino también como un creador, pues en varios momentos resalta su genio como poeta. Por ello, en el primer apartado advierte que un buen lector de los diálogos no debe tomar partido en la controversia de los temas expuestos, sino “seguir inteligentemente, pero con estricta indiferencia, el proceso mental que se despliega ante él, como podría presenciar un juego de destreza” (Pater 1946, p. 50). La obra platónica es vista como “el espectáculo de una inteligencia” (*id.*) y como “un gran monumento literario” (*id.*). Posteriormente señalará que la tarea y el goce íntimo de quien estudia los diálogos platónicos es “seguir aquel hilo de color físico, entrelazado y a veces multiplicado hasta formar grandes figuras de tapicería” (*ibid.*, p. 165). Estas aseveraciones hacen notar que Pater se interesa particularmente por la técnica, el ingenio y la proeza verbal del filósofo, en quien ve a un orfebre del pensamiento y el lenguaje.

En los tres primeros capítulos (“Platón y la doctrina del movimiento”, “Platón y la doctrina del reposo”, “Platón y la doctrina del número”) explora la influencia que Heráclito, Parménides y Pitágoras tuvieron en sus ideas filosóficas. Más allá de constituir un estudio filosófico acucioso, Pater elabora una serie de ensayos literarios en los cuales constantemente se sirve de asociaciones entre el mundo grecolatino y referentes humanísticos de épocas posteriores, como los poetas metafísicos ingleses o Charles Darwin. El libro no es un simple trabajo descriptivo o de enumeración de datos, sino que en varios momentos puede leerse como un trabajo subjetivo donde el interés principal es presentar una óptica personal que traza ecos entre formas discursivas y materias disímiles. Esta primera revisión de las

influencias filosóficas de Platón constituye un primer núcleo del volumen, cuya finalidad es mostrar que ningún genio surge espontáneamente, sino que siempre refunde ideas de sus antecesores. Menciona Pater al respecto:

Apenas se exagera al decir que en Platón, no obstante la extraordinaria impresión de novedad literaria que produce, no hay nada absolutamente nuevo; o, más bien, como en muchos otros productos realmente originales del genio humano, lo que aparece como nuevo es también viejo: se diría un palimpsesto, un tapiz cuyos hilos se han usado antes, o un esqueleto animal cuyas partículas han vivido y muerto muchas veces (*ibid.*, p. 47).

Para él, la originalidad de Platón estriba particularmente en el tratamiento que ha dado a la escritura del pensamiento abstracto. En un probable guiño a la famosa frase de Francis Bacon sobre el ensayo,¹⁴ Pater afirma que las ideas de Platón son rastreables en otros autores, pero “la *forma* es nueva” (*id.*) y que “en las creaciones de la literatura filosófica, como en todos los demás productos del arte, la forma en la plena significación de esta palabra, es todo, y la simple materia, nada” (*ibid.*, pp. 47-48).

El interés en esta innovación formal será palpable a lo largo de todo el libro, pero particularmente en los capítulos “El genio de Platón” “La doctrina de Platón” y “La estética de Platón”. Éstos resultan muy iluminadores para comprender el atractivo que este libro tuvo para el Alfonso Reyes ateneísta escritor de ensayos en forma de diálogo. Por una parte, Pater se pregunta por la distinción entre Sócrates, actor principal de los diálogos, y Platón, quien los escribe. Afirma que

en sus diálogos, Platón sólo nos habla indirectamente, por la voz de Sócrates platónico, que es una figura muy ambigua, compuesta de Sócrates real y de Platón mismo, una invención puramente dramática, o por así decirlo, un *idolon theatri*: el propio Platón,

¹⁴ “The word is late, but the thing is ancient”, es decir, “La palabra es reciente pero lo que nombra es antiguo” (Martínez 2016, p. 7).

pero presentado, con la reserva de que conviene a su genio descontentadizo, bajo una especie de disfraz escénico (*ibid.*, p. 109).

Esta aseveración resulta útil para pensar, en términos mucho más globales, la posible distinción entre autor y personaje a la que obliga el ensayo dialogado. Por ello el escritor inglés subraya el matiz literario, incluso ficcional, que tienen los diálogos socráticos. Asimismo, Pater recalca la capacidad que el fundador de la Academia tuvo para mostrar el pensamiento abstracto en ambientes cotidianos muy bien dibujados, dado que hace una “presentación gráfica de todas las escenas de la vida real” (*ibid.*, p. 154), como sucede en el *Menón* cuando uno de los esclavos que habla muy bien el griego, pero no sabe nada de geometría, se acerca al pizarrón. Pater imagina el lugar, como si de una escenografía se tratara: “Lo introduce, podemos imaginarlo, en un aula de matemáticas, que exhibe en sus paredes unos diagramas y sobre la mesa varios cubos: objetos especiales, cuya simple visión despertará, una vez sometido al procedimiento dialéctico, a las verdades universales que se relacionan con ellos” (*ibid.*, p. 97).

Esa vitalidad espacial y escénica, la advierte también en la forma como son dibujados los caracteres de los personajes. Primero que nada, a partir de su habla, pues “el diálogo mismo, a pesar de ser una creación especial de su arte literario, parece convertirse en sus manos, y por la maestría con que lo mantiene, en una persona viva” (*ibid.*, p. 155). En segundo lugar, recalca la maestría con la cual caracteriza la personalidad de los interlocutores de Sócrates, siempre atento a las contingencias de la vida que van modelando nuestro temperamento:

Sus observaciones sobre los rasgos concretos de individuos, jóvenes o viejos, que presenta de paso, sobre la diferencia en la semejanza entre los padres y los hijos, sobre la influencia de los criados sobre sus amos; sus observaciones acerca de cómo se reflejan

en las maneras y el temperamento las ambigüedades más pequeñas de la posición social cuando una familia se empobrece, y acerca del juego de matices morales que produce la acción de simples circunstancias sobre lo que son realmente los hombres: la caracterización de todo esto se diría que tiene en Platón algo de la peculiar sutileza de Thackeray. Y él disfruta de esta caracterización por sí misma, y habría sido un excelente novelista (*ibid.*, p. 157).

No es irrelevante la comparación que hace Pater entre Platón y Thackeray, el novelista realista inglés. Además, es importante recordar que el remate de ese párrafo fue retomado por Alfonso Reyes en su texto “La cárcel de amor de Diego de San Pedro, novela perfecta”, fechado en abril de 1910 e incluido en *Cuestiones estéticas*:

Porque la novela es un monólogo. De esto, algunos diálogos platónicos nos dan como una alegoría explicativa. 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 1996, p. 52).

En *Platón y el platonismo*, Pater insistentemente observa a Platón como escritor. La extravagante hipótesis que plantea el autor inglés es que quizás la muerte de Sócrates dejó un ánimo tan sombrío en Platón que por ello se decantó a la filosofía y a no a la literatura. Para él, Platón “habría podido transformar sus diálogos en dramas, tragedias y quizás comedias, según quisiese, y cuya aptitud sensorial y de representación vívida habría podido convertirle en el poeta de una Odisea, en una Safo o en un Catulo” (Pater 1946, p. 163).

Otro de los rasgos poéticos que destaca en el filósofo es su capacidad por hacer visible el pensamiento abstracto. Comenta que Platón posee

el talento para sondar mediante palabras las profundidades del pensamiento, el poder literalmente plástico de vaciar en palabras y frases lo que podría parecer por su misma naturaleza, demasiado impalpable y abstruso para dejarse expresar por el lenguaje. Da nombres a los actos, procesos y creaciones del espíritu abstracto con tanta maestría y eficacia como la de Adán mismo cuando dio nombres a los seres vivos y visibles del mundo primitivo (*ibid.*, p. 165).

Además de la vivacidad de los espacios cotidianos, el realismo de los personajes en su forma de hablar y caracterización, así como la proeza de escribir el pensamiento de manera sumamente plástica, Pater compara el diálogo con el ensayo. En el capítulo séptimo, ofrece un panorama muy completo de la doctrina de Platón. Su postura es que esta doctrina se divide en dos vertientes: la teoría de las ideas y la dialéctica. La teoría de las ideas muestra que Platón es un filósofo preocupado por la verdad irrefutable y las formas primigenias, mientras que la dialéctica da cuenta de que su método es el del escepticismo y las tentativas, dado que da cabida a la controversia y la pluralidad de voces. Esta tensión entre verdad y duda hace que Platón presente a sus lectores “una paradoja o una reconciliación de tendencias opuestas” (*ibid.*, p. 207), ya que conjunta su vocación por “la mayor exigencia posible de una certidumbre infalible en el conocimiento” (*id.*) y “el mayor grado posible de imprecisión o de contingencia en el método por cuyo método se propone alcanzarlo” (*id.*) Si el ensayo le parece la forma literaria más moderna de todas es porque “encarna el escepticismo y el relativismo por su negativa a imponer rigidez y un sentido artificial de resolución donde debería haber variedad y formaciones provisionales. Representa una manera de pensar que privilegia sistemáticamente la parte sobre el todo (conjunto) y los medios sobre los fines (temas)” (Evangelista 2021, p. 242). Esto no sólo ataña al papel del escritor ensayista, sino también a los efectos de lectura buscados por él; en palabras de Kara Wittmann:

en *Platón y el platonismo*, Pater se interesó por la capacidad del ensayo no sólo para articular la duda, sino también para suspender a sus lectores, y a sus escritores, en el momento de la duda. [...] En un ensayo, esa duda se registra en su dialogismo interno, cuya esencia es el método de la dialéctica, la constante puesta en escena de respuestas que sólo conducen a más preguntas (2023, p. 83)

Partiendo de estos presupuestos, Pater manifiesta que hay tres formas literarias de la escritura de la filosofía: el *poema* (como en Pitágoras, Parménides, Empédocles, Lucrecio), el *tratado* (como en Aristóteles, Tomás de Aquino, Spinoza) y el *ensayo* que para él constituye “la actitud filosófica perfecta” (1946, p. 195), dado que se encuentra a caballo entre los dos extremos anteriores. Entre esas tres, considera que Platón se alinea en esta última pues “así como Aristóteles es el inventor del tratado, el diálogo platónico, en su concepción, en sus peculiares coyunturas, es esencialmente un ensayo que reviste a veces la forma más antigua de la poesía filosófica, del poema en prosa” (*ibid.*, p. 197).

Esta idea ayuda a comprender un poco más las razones por las cuales Alfonso Reyes, lector de Wilde, Pater y Platón, recopila sus diálogos en libros de ensayos y, particularmente, en secciones dedicadas a ese género. El Reyes interesado en la libertad humana y la personalidad plural pudo haber encontrado un eco de sus propias preocupaciones en ese ensayo dialogado que permite multiplicar los puntos de vista. Pues, como señala Pater en su libro, “el diálogo se adapta estructuralmente a una conciencia múltiple, pero vacilante, de la verdad” (*ibid.*, p. 197).

Para Pater el diálogo es una conversación en dos niveles: a un nivel íntimo y también en su dimensión social. Sirve como una reflexión personal y como una conversación con otras personas. El diálogo hace un singular énfasis en la socialización del conocimiento, por ello Pater afirma que vemos a Platón vagar por Atenas “como si buscarse la verdad en los

demás, buscándola, sin duda, en él mismo, aunque con ayuda y compañía de sus llamados alumnos” (*íbid.*, p. 197).

Hay que recordar, como señalamos en nuestra introducción, que la palabra *diálogo* tiene sus orígenes, precisamente, en la del término griego διάλογος que se entiende como “conversación de dos o de varios” y al vocablo *dialéctica* se suma el matiz de “discusión” (Corominas 1980, p. 688). Walter Pater apunta que “el diálogo platónico es, en una palabra, la transformación literaria del método íntimo y familiar de Sócrates, no sólo para comunicar la verdad a otros, sino para revelársela a sí mismo” (*íbid.*, p. 197). Por ello, “reflejan, idealizan, refinan” (*id.*) el método de enseñanza del maestro de Platón.

¿Qué caracteriza al pensamiento dialéctico y a la escritura de estas conversaciones del pensamiento compartido? Según Pater, este método es “un proceso (*processus*), un movimiento de pensamiento, que es todo lo contrario del razonamiento matemático o demostrativo y es, por tanto, incompatible con una forma convencional o escolástica, con la ‘exactitud’” (*ibid.* 199). Cualquier conocimiento, cualquier verdad no está completa ni acabada si no se muestra el camino por el que llegamos a ella, sus circunstancias o sus alcances. Por eso, Pater traza una diferencia entre la inmovilidad del tratado y la flexibilidad ensayística-dialógica:

El tratado, como instrumento de la filosofía dogmática, comienza con un axioma o una definición; a su vez el ensayo y el diálogo, instrumentos de la dialéctica, no concluyen necesariamente en un axioma o en una definición: son como ese largo diálogo con nosotros mismos, ese proceso dialéctico que puede ser coextensivo con la vida (*íbid.*, p. 206).

Este escepticismo común al ensayo y al diálogo hace que Pater los asocie con la voluntad creativa de Michel de Montaigne, con el humorismo de Sócrates y con su ironía transgresora

que era capaz de tambalear las certezas de sus interlocutores. Por ello dice que “ninguno de ellos suministra una proposición ni un sistema de proposiciones, sino que ambos forman un temperamento” del pensar (*ibid.*, p. 207). La importancia del contexto que da un ensayo o un diálogo y de su focalización en un sujeto interpretante del mundo es que permiten conocer “que la única clase de verdad asequible mediante su método efectivo tiene que ser la verdad de un tiempo y un lugar particulares, la verdad para uno y no para otro” (*ibid.*, p. 210). Por ello, Bloom señala que “el Platón de Walter Pater es el Platón de Montaigne (y probablemente también el de Shelley), el que se evade con escepticismo de los sistemas, incluso del que supuestamente era suyo, y cuya idea del orden es la dialéctica: ‘Justo ahí radica la validez del método, en un diálogo, un diálogo sin fin con uno mismo’” (2010, p. 252). Para Pater, el éxito de un ensayo –como lo declara en el prefacio a su libro *El Renacimiento*– consiste en “la falta de sistematización” (Evangelista 2021, p. 243).

Esta vacilación de la verdad explica también por qué Pater lee a Platón como un filósofo poeta, por qué enfatiza los prodigios verbales e imaginativos de sus diálogos o recalca su “habilidad literaria” y “su manera realmente dramática de dirigir una conversación” (*ibid.*, p. 248). Como pensador esteta, Pater ve en Platón al “primer crítico de arte” y a un filósofo que “anticipa la noción moderna de que el arte como tal no tiene otro fin que su propia perfección: ‘el arte por el arte’” (1946, p. 277). Según advierte Bloom:

Pater quería que recordáramos siempre lo que la mayoría de nosotros hemos olvidado: que ‘esteta’ viene del griego *aesthesia*, ‘el que percibe’. De modo que un ‘crítico estético’ es simplemente un crítico que percibe y la crítica literaria estética, al igual que la ‘poesía estética’, es la poesía contemporánea más perceptiva, es decir, la más auténtica a nuestro juicio (2010, p. 223).

Esta noción manida de “el arte por el arte” tan cara al esteticismo, será también un principio rector, aunque con ciertas variaciones y matices, para los ateneístas. Al respecto de las directrices y orígenes de este concepto, Elena Madrigal explica:

En el sentido más llano ‘el arte por el arte’ es el nombre de un movimiento europeo del siglo xix enraizado en las teorías estéticas de los alemanes Kant, Schelling, Schiller, Schopenhauer, Hegel y Schelegel y eslabonado por Nietzsche. 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 por 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 motivos para la creación (2011, p. 53)

Por todas estas reflexiones “Robert Lane Kauffmann atribuye a *Platón y el platonismo* (1893), de Walter Pater, la inauguración de la teoría del ensayo filosófico del siglo xx”, en tanto permite concebir el ensayo “como la ‘forma estrictamente apropiada de nuestra literatura filosófica moderna’” (Wittmann 2023, p. 82). Su relevancia no es menor, pues, además

el argumento de Pater a favor del ensayo como forma de arte, y del ensayista como crítico estético, también detona la apertura en los debates sobre si el ensayo pertenece al arte o a la ciencia, y cuál es el papel de esta ‘crítica estética’ con respecto a sus objetos. Debates similares emergen dondequiera en ese tiempo; Matthew Arnold, T. H. Huxley y Oscar Wilde toman la estafeta en Gran Bretaña, y Victoria Earle Matthews inicia este debate entre los intelectuales afroamericanos de Estados Unidos a finales de siglo (*id.*).

Resulta, pues, imprescindible comprender que “Pater entendía el ensayo como un espacio para la experimentación lingüística y formal, disolviendo la distinción entre crítica y

creación, prosa y poesía” (Evangelista 2021, p. 240) para reparar en la visión de Alfonso Reyes al respecto de la escritura del ensayo en forma de diálogo y, de manera más amplia, para comprender sobre qué bases se sustenta su reflexión en torno a la ensayística de sus primeros años. Críticos como Evangelista han señalado que “la dialéctica entre filosofía y poesía que Pater aborda en *Platón y el platonismo* ya está presente en *El Renacimiento* en forma de toda una serie de emparejamientos relacionados que ayudan a Pater a conceptualizar su misión como crítico y, sobre todo en este contexto, como ensayista: objetividad y subjetividad, ciencia y literatura, especialización y diletantismo” (2021, p. 244). Por ello, no nos resulta extraño que, tras la lectura de *Platón y el platonismo*, la escritura de Reyes también se encontrara dispuesta a poner en tensión estos mismos conceptos que desdibujan los límites entre la creación y la crítica.

PLATÓN COMO POETA

Curiosamente, una veta de los estudios contemporáneos de literatura clásica grecolatina (influidos notablemente por las corrientes estructuralistas de la teoría literaria) pone en práctica la tarea preconizada por Walter Pater en su *Platón y el platonismo* de 1893: leer los diálogos como piezas literarias. Entre estos trabajos, destaca el libro de Pedro Bádenas de la Peña, *La estructura del diálogo platónico*, donde emplea una serie de categorías de análisis del teatro griego para acercarse a la obra del filósofo. Categorías como el “agón”, que “tiene su prototipo más antiguo en la forma ritual de enfrentamiento entre un coro y un oponente, que puede traducirse en la persecución de uno a otro, y al revés” (Bádenas 1984, p. 8) y cuya tensión dramática se traduce en los diálogos platónicos como una tensión argumentativa.

Además, llama la atención la inclusión de Platón en manuales de literatura griega que proponen una lectura desde la teoría de los géneros literarios y la historia literaria. J. L. Calvo explica que los diálogos de Platón tienen precedentes en el teatro y en obras como los *Mimos* de Sofrón,¹⁵ pero también apunta que “Platón no es el único y con seguridad no fue el primero en escribir diálogos de contenido filosófico con Sócrates como protagonista” (Calvo 2015, p. 655). Ante la idea errónea de que fue Platón el inventor de la forma dialogada, Kahn dice que “en su *Poética*, Aristóteles se refiere a los *Sokratíkoì lógoi* (‘discursos socráticos’ o ‘conversaciones con Sócrates’) como si se tratase de un género literario establecido, y se dice que en su diálogo perdido *Sobre los poetas* se refirió a un tal Alexameno de Teos como el inventor del género. Por desgracia no sabemos nada más de este autor” (2010, p. 31). No obstante, las reflexiones de Calvo en torno a los diálogos pueden resultar muy útiles para pensar en categorías de análisis de otros ensayos en forma de diálogo, pues hay que recordar que aunque el diálogo de Platón se acerca al teatro,

se distingue sustancialmente de un drama en que no hay acción ni historia, no hay coro, y el enfrentamiento de caracteres y opiniones no se encamina a un hecho o una situación dolorosa o címica, como en la Tragedia y Comedia, sino al esclarecimiento de un concepto o al descubrimiento de una teoría. Ahora bien, dado que la base de este proceso de descubrimiento es la discusión o el enfrentamiento de opiniones es obvia la identidad con la base misma del desarrollo dramático (2015, p. 656).

Por eso, se puede concluir que hay tres elementos fundamentales para la comprensión de esta forma de escritura. Por una parte, el “escenario realista —un gimnasio, un *locus amoenus* junto al Iliso, la cárcel, etc.—” (*id.*); por otra, los personajes con los cuales “va a convertir

¹⁵ Pues el propio Aristóteles “compara los diálogos socráticos con los *Mimos* de Sofrón”, obra literaria dramático-lírica (Gómez 2000, p. 14).

sus tipos en caracteres, por su maestría de la etopeya” (*id.*); y, finalmente, el ya mencionado “agón” o contienda que puede adoptar dos formas: la de las respuestas simples de sí o no (*élenchos*) o el del pensamiento dialéctico en expansión de carácter expositivo. Quizá, un cuarto elemento de análisis podría ser el de las formas de presentación dramática entre el diálogo directo y el narrado (*ibid.*, p. 657).

Calvo parece concordar con Pater en que “por esta hábil manipulación estética de los elementos dialógicos, Platón merece un puesto entre los grandes creadores literarios. Pero no es sólo esto. Platón es también un poeta, o si se quiere, un gran creador del lenguaje” (*id.*) pues su talento poético estriba en “la capacidad de Platón para convertir el discurso filosófico en literatura haciéndolo accesible al gran público” (*ibid.*, p. 659). Nota también sus analogías, que permiten concretizar ideas abstractas, entre ellas la “comparación sistemática [...] de las operaciones mentales con los oficios artesanales” (*ibid.*, p. 660) o su “multitud de innumerables símiles, sobre todo en el terreno de la actividad dialéctica, con objetos y situaciones de la vida real más inmediata” (*id.*). Además de que “este acercamiento a la realidad inmediata y elemental se consigue también a veces con el empleo abundante de refranes; o de anécdotas” (*id.*).

Si bien estos elementos caracterizan la obra de Platón desde la óptica de Calvo, resultan un buen marco para comenzar a pensar en las herramientas de análisis para desentrañar la ensayística de Reyes, pues muchos de los recursos que la crítica alcanza a percibir en los diálogos platónicos son también empleados por él.

PLATÓN EN LOS ENSAYOS EN FORMA DE DIÁLOGO ALFONSINOS

Si bien en el tercer capítulo nos centraremos en el análisis de elementos compositivos que en la obra de Reyes trazan una estrecha relación con las enseñanzas esteticistas de Pater y su

lectura de Platón como poeta, resulta relevante mostrar que en los ensayos en forma de diálogo alfonsinos Platón aparece de manera palpable, ya sea mediante alusiones o mediante referencias explícitas.

Podemos comenzar este balance de la presencia del filósofo con el tríptico de *Cuestiones estéticas*. Los tres ensayos dialogados, donde conversan dos personajes: Valdés y Castro, versan sobre asuntos relativos a la literatura y al oficio de escribir. En ese sentido, se asemejan a los diálogos platónicos dedicados a asuntos de poética como, por ejemplo, el *Ión*. En “El duende de la casa”, tras una ponderación donde Valdés explicará cómo el pensamiento crítico no deja a las impresiones llegar al alma, Castro se refiere a él como un Sócrates¹⁶ en clara alusión a los diálogos platónicos y en evidente autoconciencia del papel que ambos están cumpliendo dentro de la discusión: se deja entrever sutilmente una relación jerárquica, que resultará más evidente en líneas posteriores, cuando Valdés se refiere a Castro como “catecúmeno” (1955, p. 129). Asimismo, la referencia al maestro de Platón se notará más adelante cuando Castro afirma que antes no había visto a Valdés tan “entregado, cínicamente, a la sensualidad socrática de meterte en el alma ajena” (*ibid.*, p. 131). Los tres guíños enfatizan que el texto apela a la tradición platónica del pensar por escrito y que la conversación entre los interlocutores recupera algunas estructuras e imágenes de inspiración platónica.

En “Las cigarras del jardín”, el tercer texto del tríptico, las referencias serán todavía más explícitas. Quizá las alusiones al método socrático del apartado anterior que hemos señalado podrían leerse simplemente como analogías de la conversación intelectual que mantienen ambos personajes y de los roles que cumplen, pero en este tercer diálogo las

¹⁶ “Oye, pues, mi Sócrates, que prefiero entregarte el alma a que me la tomes por violencia” (1955, p. 126).

referencias se convierten en puntos de partida para la disertación sobre el tema tratado. Valdés y Castro discuten el del valor estético o científico de la parábola, y la relación entre la literatura y la vida. Se aluden y refieren al menos tres diálogos platónicos: el *Fedro*, el *Banquete* y la *Apología*.

Valdés sostiene que el recurso de la parábola “tiene gran semejanza con el placer matemático de la demostración” y que, por eso, “es eficaz para la oratoria y para los sermones del púlpito y de la montaña: porque a los deleites matemáticos de la demostración, al desahogo casi fisiológico del problema resuelto, son accesibles todas las mentes populares” (*ibid.*, p. 135). Castro, por su parte, recuerda: “Me haces pensar, con tu fresca alegría y tu inspiración para los discursos, en aquellas cigarras que cantaban mientras Sócrates dialogaba con Fedro” (*ibid.*, p. 136). Cigarras sobre las cuales Valdés afirma: “las oigo cantar dentro de mi alma” (*id.*).

Las cigarras a las que se refieren son aquellas que escuchan Sócrates y Fedro mientras conversan bajo los plátanos en un caluroso día de verano y de las cuales Sócrates contará un mito relacionado a las musas y las artes:

Se cuenta que, en otros tiempos, las cigarras eran hombres de éhos que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer éstas y aparecer el canto, algunos de ellos quedaron embelesados de gozo hasta tal punto que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron. De ellos se originó, después, la raza de las cigarras, que recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren, y, después de esto, el de ir a las Musas a anunciarles quién de los de aquí abajo honra a casa una de ellas (Platón 2007, p. 368).

La cigarra es, entonces, el símbolo del artista que prefiere su oficio por encima de la vida.¹⁷

Castro le dice a Valdés que esas mismas cigarras le reprocharán sus palabras contra los parabolistas “como las divinidades del río reprocharon a Sócrates sus discursos contra el amor” (*ibid.*, p. 136), sobre todo porque le pide recordar que, de hecho, Platón hablaba en metáforas. Por ello, lo reprende con la pregunta: “¿O vas a decirme tú también, como hizo una vez cierto amigo, que Platón no es filósofo porque, para expresarse, usa *del procedimiento infantil de la metáfora?*” (*ibid.*, p. 137).

La réplica de Valdés inicia diciendo a Castro: “bien veo que te portas como Fedro y quieres sacar discursos de mi boca interminablemente” (*id.*). Además, reclama que sus reparos no eran contra los sabios como Platón, sino contra aquellos “libros de ciertos sociólogos ‘organicistas’” (*id.*). Esta parece ser una objeción principalmente contra Herbert Spencer, el autor del darwinismo social, quien era sumamente apreciado por el positivismo y del cual ya había comentado en el primer texto del tríptico: “debiera prohibirse en nuestros institutos de enseñanza la lectura de Spencer, que tan lamentables efectos produce en las mentes juveniles” (*ibid.*, pp. 121-122).

Por ello, es posible notar que las referencias a Platón tienen injerencia en las decisiones formales del texto, pero también apuntan hacia un ánimo crítico generalizado contra el positivismo. Se percibe un interés por retomar figuras humanistas, como Luis Vives, Baltasar Gracián o Ramon Llull, así como a otros lectores de los clásicos, como Oscar Wilde o Walter Pater, a quienes, de hecho, cita en el tríptico;¹⁸ estos personajes sirven para el trazado de una oposición entre positivismo y humanismo.

¹⁷ Cabe mencionar que en un ensayo de *El Cazador*, “Las hazañas de Mistral”, Reyes también alude a este mito: “La vida de Mistral ha acabado; su fábula comienza. ¿Luego las cigarras también mueren, a pesar de lo que nos cuenta Platón?” (1963, p. 111).

¹⁸ Valdés cita a Oscar Wilde en “El duende de la casa”: “Para mí, como para el Lord Henry de Oscar Wilde, nada hay más interesante que mi propia alma y las pasiones de los amigos” (1955, p. 127).

Valdés llega a mencionar que “Por paráboles, y usándolas incesantemente, es como Platón, según frase de Walter Pater, ha llegado a ser, en cierto modo, un testimonio vívido de lo indivisible y de lo trascendental” (*ibid.*, p. 138). Lo cual hace evidente la influencia de *Platón y el platonismo* en la escritura de estos textos, así como de otros ensayos incluidos en *Cuestiones estéticas*, como es el caso del ya mencionado “*La cárcel de amor* de Diego de San Pedro, novela perfecta”.¹⁹

A este respecto, es de destacar que esta idea pareció rondar en los pensamientos de Reyes hasta muchos años después. Basta con revisar el texto “La novela de Platón” incluido en *Junta de sombras* y redactado, según la nota preliminar de las *Obras completas* basada en los diarios, en noviembre de 1942. En este escrito Reyes insiste en la óptica de ver a Platón como novelista y creador literario:

Platón no era sólo un filósofo dotado del genio lírico. Poseía también el genio inventivo. A veces, para mejor explicarse, interpretaba la mitología griega a su modo, o aun forjaba por su cuenta fábulas nuevas. [...] se adelantó un día a un tiempo y escribió una novela, una de las grandes novelas de la humanidad: la Atlántida, historia de una tierra desaparecida bajo las aguas en un cataclismo geológico.

La gente no estaba todavía acostumbrada a la novela, y nadie se esperaba que un filósofo incrustara una novela como exemplificación viva de sus argumentos dialécticos (Reyes 2000, pp. 417-418).

La presencia de Platón es también muy significativa en el ensayo “De la lengua vulgar” incluido en *El Cazador*, donde el maestro Fulgencio Planciades dialoga con su alumno al respecto de la lengua culta y popular. Para definir a la filología, el profesor afirma que: “Para Platón la filología era el gusto por las conversaciones, y oponía la filología de los atenienses

¹⁹ Donde afirma, según hemos señalado: “los diálogos platónicos suelen ser novelas, y la excelente aptitud que Platón hubiera tenido para escribirlas ya la ha señalado Walter Pater” (1955, p. 52).

a la braquiología de los esparciatas” (1963, p. 145). Además de aludir brevemente al diálogo del *Cratilo*, el filósofo griego se simboliza mediante la presencia de las abejas que rondarán a los interlocutores durante un par de ocasiones, suspendiendo la discusión:

Como evocadas, escurriendo por los resquicios de las mal cerradas vidrieras, tres abejas habían subido a la biblioteca, desde el jardín.

—Hijo— continuó mi buen maestro—, cada vez que se nombra a Platón llegan las abejas (*ibid.*, p. 145).

Las razones detrás de esta asociación entre Platón y las abejas pueden ser varias. Es cierto que, como otros poetas y pensadores, existen distintas leyendas al respecto de que Platón recién nacido fue alimentado por las abejas con la mejor miel de Grecia, la cual le dio el don de la palabra.²⁰ Por otra parte en Grecia, “según los órficos, las almas eran simbolizadas por las abejas, no sólo a causa de la miel, sino por su individuación producida al salir en forma de enjambre: igual salen las almas de la unidad divina, según dicha tradición” (Cirlot 2013, pp. 63-64). En todo caso, en el ensayo dialogado de Reyes parecen cumplir, al menos estructuralmente, el papel de las cigarras en el *Fedro*: un elemento circunstancial con cualidades simbólicas que detiene la conversación o la incita.

Lo que subraya el ensayo en forma de diálogo, a diferencia de otras formas más convencionales de la escritura de la prosa de ideas, es el valor de la contingencia dentro de una reflexión. El temperamento de los personajes, así como el escenario y las circunstancias en las cuales se cavila, influye en el curso de las disertaciones de los interlocutores. Debido a ello, hay quien afirma que en los diálogos platónicos hay una equiparación entre el espacio mental y el espacio social: la puesta por escrito de la conversación funge como un espejo de

²⁰ Esta leyenda aparece en *De divinatione* de Cicerón, el libro XI de la *Historia natural* de Plinio, el libro X de la *Varia historia* de Claudio Eliano y en el libro IX de la *Facta et dicta memorabilia*.

la riqueza de la discusión pública. Con los diálogos, “Platón pretende superar lo que el diálogo ocasional pudiera tener de perecedero” (Lledo Íñigo 2007, p. 15). La captación de personajes, espacios, sucesos y controversias de la *polis* hace del diálogo escrito una apuesta por lo vital; inserta la filosofía en lo cotidiano.

Como añade Lledo Íñigo: “El encuentro con el pensamiento tenía que darse allí donde el pensamiento se ‘encontraba’: en el ágora, en las calles, en los gimnasios, en la absoluta publicidad de un pensamiento compartido, Tendrían que pasar siglos para que el pensamiento se hiciese subjetividad, monólogo” (*ibid.*, p. 37-38). Por ello, es significativo que todos los diálogos platónicos empiecen con un encuentro fortuito, “los personajes se encuentran casualmente; vienen de algún sitio y van a otro” (*ibid.*, p. 39). Esto se modificará en posteriores tradiciones del diálogo, sobre todo con Wilde y Reyes, quienes sitúan a los personajes en lugares cerrados o domésticos, como en las bibliotecas personales.

El diálogo y el ensayo dialogado recuperan formalmente la fascinación por el intercambio oral que, a su vez, se corresponde con las formas con las cuales se socializa el pensamiento. La filosofía platónica está cifrada en el retrato de los personajes de la Grecia antigua pues, “como la escritura apenas si era usual en la comunicación de las ideas, la única forma de contacto intelectual fue el encuentro entre los ciudadanos. Efectivamente, Atenas ofrecía la posibilidad de ese encuentro” (*ibid.*, p. 12). Resulta interesante pensar si acaso el interés de Reyes por ensayar de manera dialógica puede leerse también como una sublimación textual del ambiente de intensa discusión intelectual en el espacio público en el que se encontraron los miembros del Ateneo de la Juventud a inicios del siglo xx.

Por otra parte, la escritura del pensamiento de manera dialogada pone un énfasis en la diversidad de posturas y opiniones, así como en la importancia del proceso razonado por encima de las conclusiones a las que llega. Es importante recordar que la escritura de Platón

es “fruto de la democracia que se había iniciado en el siglo v a.C., el diálogo supuso la eliminación del lenguaje dogmático” (*ibid.*, p. 13) y, a la vez, el carácter conversado asume que “el pensamiento es un esfuerzo, una tensión, y, precisamente, en esta tensión se pone a prueba, se enriquece y se progres” (*ibid.*, p. 38) en la reflexión intelectual.

Si bien en los ensayos dialogados de Reyes (como también sucede en los diálogos platónicos y wildeanos) existe una “voz cantante”, la propia estructura de la controversia entre dos voces puede operar como una forma de relativizar el conocimiento. Una relativización que se encuentra completamente ligada a la tradición del esteticismo inglés de Walter Pater y Oscar Wilde, cuya mirada se centró en concebir a Platón como un filósofo creador que encarnaba la síntesis de la erudición y la poesía. Más que centrar su atención en el contenido inamovible de su doctrina, se dejaron seducir por la forma lúdica y veleidosa de su escritura: se interesaron en el ingenio y ánimo creativo que el diálogo imprime al pensamiento hasta alejarlo del dogma. Sirvan estos primeros bocetos como un punto de partida para reflexionar en cómo estas lecturas nos permiten comprender los entrecruces entre crítica y creación o poesía y filosofía que interesarán a Reyes en esta época y que encontrarán su escritura más radical en los ensayos dialogados.

II.II OSCAR WILDE: LA CRÍTICA COMO CREACIÓN LITERARIA

OSCAR WILDE Y EL ALFONSO REYES ATENEÍSTA

Al revisar el catálogo de la biblioteca de Reyes, salta a la vista su posesión de 29 libros de Wilde dentro de los cuales destacan los quince tomos de la obra completa publicados en 1909 (Olguín García 2011, pp. 981-982). Si bien es cierto que Pedro Henríquez Ureña fungió como intermediario entre los ateneístas y la literatura inglesa, la presencia de Wilde en el imaginario popular mexicano decimonónico y de principios de siglo también obedecía a los

vínculos que estableció el esteticismo inglés (al cual él pertenecía) con corrientes como el Modernismo y con la cultura francesa (que Reyes conocía muy bien dada su formación en esta lengua).

Con Wilde compartía la pasión por el estudio de la cultura griega, una afición común a John Ruskin y Walter Pater. Ambos fueron maestros de Wilde y, a su manera, del Reyes que los leyó con fruición. Quizá esa vocación por el helenismo acrecentó su interés por la obra del autor de *El retrato de Dorian Gray*. En septiembre de 1909, Reyes publica en *El Figaro* de La Habana el artículo “Sobre la inmortal leyenda de Oscar Wilde” acerca del cambio de las cenizas del cementerio de Bagneux al de Père Lachaise y en donde se refiere al autor como “quien sacaba de todas las yerbas vitales venenos sutiles para la fantasía”. Este fue un acontecimiento importante para la revaloración de Wilde, pues hay que recordar que el autor inglés murió en la bancarrota y debido a ello tuvo que ser enterrado con pocos recursos en un cementerio de baja categoría ubicado en la periferia de París. Su amigo Robert Ross obtuvo suficiente dinero con su obra y logró anular su deuda, así como comprar la tumba en el cementerio de Père Lachaise.

En *Sólo puede sernos ajeno lo que ignoramos*, Javier Garciadiego señala que Reyes también publicó una traducción anónima de “El artista” de Wilde en el periódico *El Antirreelecciónista*. Aunque se refiere a este texto como un ensayo, probablemente se trate de uno de sus poemas en prosa; sobre esto último es importante subrayar la importancia de que haya elegido traducir un tema sobre estética y no otro de los muchos poemas en prosa sobre naturaleza, objetos y emociones humanas que escribió el autor inglés.

Otros ateneístas también eran sus asiduos lectores. En 1913 Julio Torri escribe para *Revista de revistas* el texto “Un monumento a Oscar Wilde” encomiando la visión de “el arte por el arte” tan cara al esteticismo inglés, pues señala que:

Wilde [...] fue un brillantísimo poeta, dramaturgo, novelista y ensayista, de los que el fecundo suelo inglés produce de tiempo en tiempo para señalar las más altas cumbres del ingenio y de la elegancia. De su doctrina sutil y paradójica se han inficionado varias generaciones de jóvenes, para quienes él representa el divorcio entre los puros ideales del arte y los bajos intereses de la vida (2011, pp. 281-282).

Asimismo, basta con recordar que Cvltvra, dirigida por Torri y Agustín Loera y Chávez, publicó *Salomé* de Oscar Wilde en 1917 como el séptimo título de la colección justo después de los *Cartones de Madrid* de Alfonso Reyes. En su tesis doctoral, María Elena Madrigal rescata el ensayo escrito por Antonio Caso, “De la marmita al cuentagotas”, en donde “señala que Torri tenía una afición por Pater y veían en *Intenciones* la obra central de Oscar Wilde” (2009, p. 48). No por nada, estas lecturas y aficiones en común identificaron a los jóvenes de la época como un grupo con intereses compartidos. José Vasconcelos asocia a Wilde con una época muy específica de la literatura mexicana y la generación del Ateneo, algo que también hará Reyes en obras posteriores. En una conferencia dictada en 1910, “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, advierte que en este periodo predominaron las lecturas de “el Oscar Wilde de *Intentions* y el *De profundis*; [y] por último, Walter Pater [...] tan solicitado que aparece de él una traducción mexicana»” (*ibid.*, p. 87).

Sin duda alguna la lectura de *Intenciones* fue fundamental para las búsquedas estéticas de los ateneístas. Ese libro de Wilde fue publicado en 1891, año que él mismo llamó *annus mirabilis* por la plenitud de la cual gozó su obra dado que se también se imprimieron: *El retrato de Dorian Gray*, *El crimen de Lord Arthur Saville y otros relatos*, *Una casa de*

granadas y *Salomé*, el drama que escribió en francés motivado por su viaje a París (de Villena 2018, pp. 9-10). *Intenciones* recoge cuatro ensayos: “La decadencia de la mentira”, “El crítico como artista”, “Pluma lápiz y veneno” y “La verdad de las máscaras”. Los dos primeros están escritos en forma de diálogo. A su vez, “El crítico como artista” se divide en dos partes: la primera subtítulada bajo la leyenda “Con algunas observaciones sobre el arte de no hacer nada”, la segunda dicta “Con algunas observaciones sobre la importancia de discutirlo todo”.

En “La decadencia de la mentira” de 1889, Cyril y Vivian comparten sus opiniones al respecto de la relación entre arte, vida y naturaleza; así como también en las dos partes de “El crítico como artista” de 1890 donde Gilbert y Ernest discuten los límites entre crítica y creación.²¹ Ambos diálogos acontecen en la biblioteca de una casa: en el primero, situada en el condado metropolitano de Nottinghamshire; en el segundo, en la calle Piccadilly viendo al Green Park de Londres. Vale la pena mencionar que los cuatro diálogos de Reyes que analizaremos en el tercer capítulo de este trabajo también transcurren en bibliotecas.

Los ensayos dialogados de Wilde dejaron una honda huella en el pensamiento y escritura de Alfonso Reyes. En sus escritos de México, París y los primeros años en Madrid, “La decadencia de la mentira” es el texto de Wilde más retomado. De hecho, al realizar un sondeo de la cantidad de veces que Wilde es citado²² en la obra de Reyes, llama la atención que hasta 1920 lo menciona asiduamente y utiliza muchas de sus ideas como argumento. En años posteriores tiende a hablar de él tan sólo como una lectura de juventud que caracterizaba

²¹ Evangelista repara en una contradicción: “la queja de Wilde en ‘El crítico como artista’ de que ‘el periodismo es ilegible, y la literatura ni se lee’ es típica. Wilde traza una separación tajante entre el periodismo bobalicón y la ‘literatura’ subrayando conscientemente la literariedad de sus ensayos, en este caso empleando una forma de diálogo que remite a la tradición platónica que Pater también señala como preeminente en la historia del ensayo. Sin embargo, al mismo tiempo, el hecho de que su ensayo se publicara originalmente en una publicación periódica, *The Nineteenth Century*, complica la suposición de que pueda haber una distinción clara entre los dos tipos de ensayo” (2021, p. 251).

²² Para lo cual me ha resultado muy útil el libro de Adolfo Castañón: *Alfonso Reyes en una nuez. Índice consolidado de nombres propios de personas, personajes y títulos en sus Obras completas* (2018, p. 595).

a la generación ateneísta (muy en sintonía con el tono de la conferencia dictada por Vasconcelos). Será hasta los últimos años en los que regresará al autor para apoyarse en algunas ideas sobre el teatro o a tomarlo como ejemplo de la crítica puede ser también una creación.²³

Cuestiones estéticas es el libro que más cita a Wilde en toda la obra de Reyes: aparece en siete de los doce textos del volumen, un total de nueve veces en ensayos fechados entre 1908 y 1910. Además, la propia estructura del libro recupera algunas características de *Intenciones*, pues en el propio prólogo Francisco García Calderón advierte que Alfonso Reyes nombra algunas de las secciones del volumen retomando al escritor inglés: “Opiniones, intenciones, denomina su libro, como Oscar Wilde: son motivos líricos; libres decires, dulces arcaísmos” (1955, p. 11). Al dividir *Cuestiones estéticas* en los dos apartados de “Opiniones” e “Intenciones”, hay un claro guiño al autor inglés. Además, el tríptico de los ensayos en diálogo que escribió Reyes es el que inaugura esta segunda sección del libro.

¿Por qué habrán interesado a Reyes los ensayos dialogados de Oscar Wilde? ¿Qué encontraron ambos autores en sus respectivas lecturas de la obra platónica que los impresionó al punto de emularla? Desde la perspectiva de Brais D. Outes-León

Alfonso Reyes se sintió fuertemente atraído por la crítica literaria de Wilde como un poderoso modelo intelectual y estilístico. En la colección de ensayos *Intenciones de Wilde*, Reyes encontró nuevos registros textuales —desde el diálogo platónico y la

²³ Por ejemplo, en *La experiencia literaria* menciona a Wilde como ejemplo de la crítica como creación artística: “Basta considerar cuántas veces la impresión supera con mucho a su pretexto, y cuántas veces más lo iguala. La actitud más generosa en este dislate está representada por dos posiciones. La primera, de Oscar Wilde: Que la crítica es una creación dentro de otra creación” (1997, p. 111). También en las *Páginas adicionales* de ese mismo tomo en las *Obras completas* apunta: “El verdadero crítico impresionista es un creador en creación —no parásita como se ha dicho, sino como se dice en las ciencias naturales, ‘inquilina’— al punto que, a veces, su comentario supera a lo comentado. En él la obra ajena pone en acción una sensibilidad más matizada y profunda que la del lector común. Por él dijo Wilde que su obra es ‘una creación dentro de otra creación’”. (*ibid.*, p. 333). En estos casos Wilde sirve como un ejemplo al Reyes teórico que está tratando de estructurar un sistema de pensamiento acerca del fenómeno literario.

disquisición estética hasta el epígrafe y la máxima—. Frente a la pomposa erudición académica que caracterizaba el academicismo positivista y la ampulosa gravedad de la prosa ensayística de José Enrique Rodo, José Martí o Rubén Darío, las Intenciones de Wilde combinaban una meticulosa atención a la forma y la erudición con una refrescante y sofisticada veta de humor. Bajo su aparente desenfado, los ensayos de Wilde eran en realidad complejas reflexiones que pretendían cuestionar los supuestos estéticos aceptados entonces. (Outes-León 2019, pp. 379-380).

Según afirmó Wilde en sus cartas, su obra crítica (entre la cual se cuentan sus dos diálogos) tenía el propósito de mostrar “nuevas visiones sobre el arte y, particularmente, sobre las relaciones entre arte e historia”²⁴(1973, p. 108). Herbert Sussman comenta que desde hace poco estas prosas han sido tomadas en serio pues antes se les solía concebir como un mero entretenimiento dadas las formas tan inusitadas para la prosa de ideas que empleaban: el diálogo, el marco narrativo, la ironía autoconsciente. Sin embargo, Sussman sostiene que estas elecciones formales evidencian que hay una estrecha relación entre forma y contenido, pues “el principio central de estos trabajos es el cuestionamiento y la redefinición de la actividad intelectual en sí misma” (*ibid.*, p. 109). Wilde quiere comunicar nuevas visiones de arte expresadas con medios distintos.

Esta aseveración no resulta excesiva. En “La decadencia de la mentira”, el personaje de Vivian (quien sostiene con voz cantante sobre la “nueva visión sobre el arte”) afirma que: “El arte nunca expresa otra cosa que a sí mismo. Tal es el principio de mi nueva estética; y esto es, más que la conexión vital entre la forma y la sustancia, que preconiza Pater, lo que hace de la música el tipo de todas las artes” (Wilde 2018, p. 56). De hecho, Sussman recupera una nota que Wilde hace en una carta a un admirador de “La decadencia de la mentira”, en

²⁴ Ésta y todas las siguientes citas son traducciones mías.

la que menciona su intención de expresar sus opiniones “En una forma que podría ser entendida por los pocos que, como usted, tengan un ágil sentido artístico” (*ibid.*, p. 109). Por ello que Sussman señale esta imbricación entre forma y contenido al apuntar que:

En los trabajos de Wilde, entonces, el discurso intelectual es “estetizado”, se muestra que es una forma de arte, no sólo como un medio para dar forma a un sentimiento, sino como algo evanescente que depende del incesante y cambiante flujo de la emoción. Como el arte, las formulaciones intelectuales, para Wilde, no deben ser juzgadas por criterios miméticos o por su correspondencia con un mundo material sino como artefactos autónomos cuya validez radica en su coherencia autosuficiente (*id.*).

La elección de la forma es una apuesta ensayística en sí misma. Para Wilde el mejor crítico es el que opera también como un artista. Si en “La decadencia de la mentira” insiste en defender la importancia de la mentira en el arte (y, claro, se queja del naturalismo francés) es precisamente por sostener la importancia de la invención y el principio de “el arte por el arte”; por encima de la “verdad factual” concibe a la “verdad artística”. Cabe recordar que en el mismo año en que se publica *Intenciones*, Wilde se enfrentó a una polémica por la edición de *El retrato de Dorian Gray*, un libro que fue juzgado como “inmoral”. Al año siguiente lo reeditó y añadió un prefacio con veintiún máximas entre las que se incluyen: “El crítico es el que puede traducir de un modo distinto o con un nuevo procedimiento su impresión ante las cosas bellas” o “Un libro no es, en modo alguno, moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos. Esto es todo” (2012, p. 17).

Esto resulta llamativo por la valoración máxima del artificio que se manifiesta en su propia elección de pensar y argumentar mediante el ensayo dialogado. La defensa de la mentira en el arte se traduce en su interés por defender la contradicción humana. De hecho, en “La decadencia de la mentira”, el personaje de Cyril reclama a Vivian: “Me parece que

eso no está muy de acuerdo con lo que acabas de decir”, tan pronto nota una discordancia en la lógica de sus argumentos. A lo cual Vivian responde: “¿Y quién necesita estar de acuerdo consigo mismo? Solo esa gente tediosa, estúpida y doctrinaria que se empeña en llevar sus principios al amargo extremo de la acción, a la *reductio ad absurdum* de la práctica. Desde luego, yo no. Como Emerson, escribo sobre la puerta de mi biblioteca: CAPRICHOS” (2018, pp. 32-33).

De hecho, en su ensayo sobre los vasos comunicantes entre G. K. Chesterton y Oscar Wilde, Eric Tippin advierte que los críticos de ambos solían usar la palabra “truco” para denostar su escritura ensayística, pues

En sus ensayos, ambos autores imponen una postura crítica de constante incertidumbre sobre si lo que uno se encuentra es ilusorio, sustantivo o, de algún modo, ambas cosas, y en distintos grados dejan a los lectores con la sensación de que lo sustantivo es posible gracias a lo ilusorio. Este juego con lo ilusorio y lo sustantivo condiciona una toma de conciencia del ensayo como forma visible, fungible y contingente que desempeñó un papel central, aunque esquivo, en la historia de la “dificultad” modernista (2019, p. 391).

Por esta razón, me parece relevante sopesar cómo influye ese valor de la prosa de ideas como artificio en el joven Alfonso Reyes, pues intuyo que en el ensayo dialogado y el estilo de Wilde encontró dos aspectos llamativos: la búsqueda de una oralidad que resonaba con su ánimo divulgador y equilibraba sus intereses eruditos, así como también el despliegue de su imaginación creativa que se dejó seducir por la posibilidad de una libertad artística contundente en el uso de las formas literarias.

II.III LUCIANO DE SAMOSATA: SOFÍSTICA Y EL VALOR DE LAS MENTIRAS

REYES Y LUCIANO, DE LA CRÍTICA A LA ERUDICIÓN

Aunque mucho se ha escrito sobre la relación entre Alfonso Reyes y la antigüedad grecolatina, poco se ha precisado sobre su lectura de Luciano de Samosata.²⁵ La presencia de ese autor sirio que escribió en lengua griega no sólo resulta imprescindible para reconocer algunos intertextos en la obra de Reyes o tradiciones de lectura a las que se remonta con frecuencia, sino también importantes fuentes que alimentan sus ideas sobre la crítica de la erudición, la prosa ensayística y su concepción del diálogo como un género de la escritura tanto literaria como intelectual.

Así como sucede con Walter Pater y Oscar Wilde, es sumamente factible que Alfonso Reyes haya leído varias de las obras de Luciano de Samosata en su etapa ateneísta. En el catálogo de la biblioteca alfonsina (Olguín García 2011, p. 563) constan cuatro obras en español, francés e inglés sumamente completas que, en conjunto, comprendían el total de lo escrito por Luciano: dos volúmenes traducidos por Belin de Ballu, *Oeuvres complètes* (París, Garnier Frères, 1896); las *Obras completas* (Madrid, Librería de Hernando, 1889-1901) en cuatro volúmenes traducidos por Federico Baraibar y Zumárraga; seis volúmenes traducidos por A. M. Harmon bajo el nombre *Lucian* (London, 1913), y *Dialogues des mortes* (París, Hachette, 1902).

Por eso, no resulta extraño que existan diferentes alusiones y citas en la más temprana obra de Reyes que evidencian la lectura que hizo de este autor. En *Cuestiones estéticas* lo cita dos veces: una en el ensayo de “Las tres Electras” de 1908 (“¿Y qué decir de aquellos disfraces y aparejos —máscaras, coturnos, piezas añadidas a las extremidades— cuyo objeto era agigantar las figuras y que de hecho las adulteraban haciendo reír a los festivos, como a

²⁵ Omar Álvarez Salas realiza un estudio comparativo entre el capítulo “Los filósofos en las islas” de *Junta de sombras* (1949) y la *Subasta de vidas* de Luciano de Samosata en donde destaca la habilidad de ambos autores por introducir datos filológicos en un contexto conversacional con soltura (Álvarez Salas 2008).

Luciano?", 1955, p. 45) y en el tercer ensayo dialogado del tríptico "Las cigarras del jardín" de 1909 ("Luciano dice que hay hombres cuyo encuentro es comparable con un día funesto: él lo dijo por un gramático: yo lo recuerdo hoy por un psicólogo", *ibid.*, p. 133).

Estas dos alusiones muestran tanto el tono humorístico de este autor (tal y como lo refiere la primera), así como su singular crítica a la erudición. La cita incluida en el ensayo dialogado "Las cigarras del jardín" proviene del diálogo *El falso razonador o sobre el término 'apophrás'* en el que Luciano se queja de un orador impostor que representaba los discursos de otros: "Debemos apartarnos de este espectáculo funesto, que con su presencia parece que nos va a convertir un día felicísimo en un día nefasto (*apophráda*)" (Luciano 1990, p. 183). Emplea el término *apophrás*, usualmente empleado para referir a un día de mal agüero en el que no se realiza ninguna actividad que requiera presagios favorables, para señalar a una persona y propiciar una reflexión filológica sobre el uso de la palabra. Comparar el encuentro con un gramático con un día funesto forma parte de un extenso entramado de sátiras hechas por Luciano contra la intelectualidad de su época y de siglos pasados que caracteriza toda su obra y que, desde mi perspectiva, alimentarán un propósito similar en el joven Reyes. Sobre esto, ahondaré en los próximos capítulos.

Que Reyes hable de Luciano como un "festivo" y recuerde el episodio de su crítica a un gramático no resulta extraño dado el carácter de los textos lucianescos: casi todos escritos en diálogo, sólo algunos a modo de discursos, donde ejercita sus conocimientos de retórica y sofística para mofarse de un sinfín de cotos eruditos y prácticas de su época. Uno de los ejemplos más notorios al respecto de las burlas a la intelectualidad es su diálogo *El banquete o los lápitas* donde se parodia *El Banquete* de Platón y dos episodios de la mitología griega. En este diálogo de Luciano conversan dos personajes, Licino y Filón, sobre lo acontecido en un banquete ofrecido en la boda de Leántide y Quereas donde fueron invitados numerosos

sabios: Zenótemis, Dífilo, Etémocles, maestros estoicos; Cleodemo, peripatético; Ión, platónico; Hermón, epírcureista; Histea, gramático; Dionisodoro, retórico; Alcidamante, cínico; Diónico, médico, y Satirión, actor. El suceso que se comenta con escarnio y escándalo es que Etémocles lanza un discurso peculiar: en lugar de hacer una loa a la novia o epitalamio, como sería la costumbre, se queja amargamente de no haber sido invitado a la boda. Esto propiciará una serie de arrebatos, discusiones y peleas con violencia física entre todos los doctos asistentes, quienes están más preocupados por defender sus egos en público que por celebrar el matrimonio; costumbre impertinente y vergonzosa de la que Luciano se burlará con humor ácido.

Tanto se llega a despreciar la conducta de los “doctos” que, incluso, en boca de Licino se comenta cómo fue el pueblo y no los intelectuales quienes se comportaron mejor, casi como una enseñanza de que la educación no necesariamente proviene de los grandes estratos, sino de una adecuación a las circunstancias:

Los papeles se habían invertido: el pueblo ignorante comía con gran moderación, sin muestras de embriaguez o inconveniencia; tan sólo reían y condenaban, sin duda, a aquellos a quienes solían admirar, creyendo que eran personas de valía por sus vestiduras. Los sabios, en cambio, eran insolentes, se ultrajaban, comían sin moderación, gritaban y llegaban a las manos. El admirable Alcidamante hasta se orinó en medio del comedor, sin respetar a las mujeres. Parecíame, por emplear la mejor comparación, que la situación del banquete era muy semejante a lo que cuentan los poetas de la Discordia: que, al no haber sido ella invitada a la boda de Peleo, arrojó la manzana entre los comensales, y de allí se originó la gran guerra de Troya. Pues bien, Hetémocles, a mi parecer, al lanzar su carta en medio como una manzana, causó males no inferiores a los de la *Ilíada* (Luciano 1981, pp. 267-268).

En este fragmento es posible localizar el paralelo que se traza con el episodio de Eris en las bodas de Tetis y Peleo. Pero dos alusiones más se alcanzan a notar a lo largo del texto de

Luciano: el episodio de la batalla de los centauros y los lápitas (también ocurrida en una boda y explicitada en el título del diálogo) y el pensamiento de Platón, referido tanto por el contenido de sus ideas como por su manera de desarrollarlas. Sobre la forma del pensamiento del filósofo se subraya en voz de Ión su interés por debatir de manera sosegada, lo cual termina por no ocurrir en el diálogo lucianesco: “Yo, si os parece, os plantearé abiertamente temas de debate propios de la celebración presente; vosotros, sin ánimo de disputa, hablaréis y escucharéis; que así es como, en nuestros textos de Platón, transcurre la mayor parte del tiempo, en diálogo” (*ibid.*, p. 268). Vemos, por el fragmento anteriormente citado *in extenso*, que este propósito conciliador no se concreta: los filósofos y sabios incurren en las prácticas más salvajes y despreciables.

En su traducción para Gredos, Andrés Espinosa Alarcón advierte que, por su temática, este diálogo de Luciano podría incluirse “dentro del grupo de obras escritas contra filósofos e intelectuales en general” (*ibid.*, p. 253). Era común que Luciano se burlara de las corrientes filosóficas helenistas (estóicos, hedonistas, cínicos) y de pensadores de la antigüedad. En estas obras, Espinosa Alarcón destaca: *El sueño o El Gallo* (contra el epicureísmo), *Anacarsis o sobre la gimnasia* (contra las ideas pedagógicas griegas sobre el cuerpo y el deporte), *Doble acusación* (crítica de “los excesos de los oradores y filósofos del momento en que son combatidos con sus propias armas”, Luciano 1988, p. 90), *Sobre el parásito* (de corte estóico, acerca de cómo ser un vividor puede convertirse en un arte), *Los fugitivos* (crítica a los cínicos, principalmente a su forma tosca y desagradable de comportarse en sociedad), *El eunuco* (una mofa de los pleitos que surgen en el concurso por detentar una cátedra de filosofía), *Subastas de vidas* y *El pescador o los resucitados*.

Estos dos últimos diálogos resultan sumamente interesantes porque la crítica a la intelectualidad se lleva a sus últimas consecuencias. *Subasta de vidas* acontece en un

mercado donde, como sucedía con los esclavos antiguos, se subastan a los filósofos Pitágoras, Diógenes, Demócrito, Heráclito, Sócrates, Crisipo y Pirrón, en un intento por ridiculizarlos al mostrar que son “hombres que dicen ideas hermosas, pero no las viven” (Ramírez Torres 1966a, p. 257). La crítica admite como una suerte de continuación de este diálogo a *El pescador o los resucitados* cuyo propósito es distinguir entre filósofos de mentiras y filósofos verdaderos; lo interesante de esta obra radica en que Luciano aparece como personaje, así como también algunas abstracciones como la Virtud y la Verdad.

Si bien este repaso de algunas de las obras lucianescas puede parecer excesivo, nos parece pertinente introducirnos, aunque sea de manera superficial, en los temas e intereses críticos que permean en sus diálogos y discursos porque fue una figura que acompañó a Reyes tanto en el interés por la escritura del diálogo de corte ensayístico, como en la crítica de la erudición (que, como veremos en los siguientes capítulos, Reyes ejercerá principalmente contra el positivismo y el modernismo).

En la etapa madrileña, también es posible identificar algunos intertextos de Luciano de Samosata. En *El plano oblicuo* lo cita en el cuento “En las repúblicas del Soconusco” cuando el narrador describe la habitación triangular en donde reposa bajo el inoportuno canto nocturno de un gallo: “Hacia las cinco y media de la mañana el gallo me ha gritado, como al zapatero de Luciano: —¡Ea, bellaco! Es hora de dejar vanidades y dar a la vigilia lo suyo” (1963, p. 45). Esta alusión proviene del diálogo *El sueño o El gallo*, un texto que realiza un elogio a la pobreza y donde, en una crítica a su doctrina, Pitágoras es representado como un gallo, cuyo canto agudo despierta al zapatero Micilo, quien afirma apesadumbrado: “ni siquiera durante la noche puedo yo huir de la pobreza” (Luciano 1966a, p. 189). Dos símiles se encuentran entre el cuento alfonsino y el diálogo lucianesco: el ambiente austero en el que un personaje trata infructuosamente de conciliar el sueño y la posibilidad de leer al gallo

como un animal personificado; lo cual evidencia la inclinación de Reyes por los recursos ficcionales del texto.

Luciano también es aludido por Reyes en el apartado “El griego decadente” del ensayo “El criticón” que aparece en *El Suicida*, mediante un epígrafe de *Timón o el Misántropo*: “Te escurses, no sé cómo, por entre los dedos, como las anguilas o las culebras” (*ibid.*, p. 280). El ensayo trata sobre el escepticismo y el espíritu crítico. Particularmente el apartado en el que se introduce el epígrafe lucianesco versa sobre un “juego ocioso de la inteligencia” que Reyes llama “el griego decadente” y alude a la sofística “que halla siempre excusas a los vicios del bárbaro”; ésta también es consignada como un “virtuosismo” o “alarde” que puede devenir en un espíritu crítico.

Según Ramírez Torres, *Timón o el Misántropo* es un diálogo que aconseja “a los ricos y poderosos que no se fien de los aduladores” (1966a, p. 57). El epígrafe está tomado de una conversación entre Hermes y Pluto (personificación de la riqueza). Hermes le pregunta a este último cómo es que tiene tantos amantes a pesar de su ceguera y fealdad. Pluto le cuenta que se esconde detrás de una máscara ricamente adornada de pedrería y que, además, cuando alguien lo recibe en casa, acoge también “sobrepticiamente la vanidad, la insensatez, el orgullo, la molicie, la insolencia, el engaño y otros mil vicios de esa índole” (Luciano 1981, p. 451). Ante esto, la respuesta de Hermes es la que retoma Reyes como epígrafe:

¡Qué liso y resbaladizo eres, Pluto! ¡Qué difícil de asir y qué presto a evadirte! No ofreces ningún asidero firme, sino que, como las anguilas o las serpientes, te escapas, no sé cómo, por entre los dedos. Pobreza, por el contrario, es viscosa y fácil de coger, y tiene infinidad de ganchos que le surgen por todo el cuerpo, de tal modo que, si alguien se acerca, quede al punto sujeto y no pueda liberarse fácilmente. Pero en medio de nuestro parloteo hemos olvidado algo no carente de importancia (*id.*).

Por esto, el epígrafe bien puede tener una función doble: presentar la figura de Luciano como un ejemplo de ese ánimo sofístico que Reyes designa como “el griego decadente” y, a su vez, aludir a un episodio en el que se narran las argucias con las cuales un personaje (Pluto, en este caso) logra hacer pasar los vicios como virtudes; un doble movimiento en el que se insiste en una idea: el virtuosismo intelectual por encima de la verdad filosófica. Este tema, como veremos a continuación, resulta primordial para comprender las directrices del diálogo lucianesco.

LUCIANO Y EL GÉNERO DIÁLOGO

La obra de Luciano de Samosata se inscribe dentro de la llamada Segunda Sofística: un periodo todavía cercano a la filosofía helenística en el que se resucitaron los conocimientos de retórica y destacaron figuras como Filóstrato. Época que, por cierto, Walter Pater capturó en todo su esplendor intelectual mediante la novela *Marius the Epicurean* de 1885 (Turner 1961, p. 10). Los datos biográficos de Luciano son escasos y poco confiables; como menciona Tovar “no se sabe el año de su nacimiento, pero, combinando diversas referencias se señala aproximadamente el 120 o 125 de J.C.” (1949, p. 9). Según la tradición, esta ausencia en registros tan importantes como las *Vidas de los sofistas* de Filóstrato²⁶ (quien, de hecho, acuñó el término Segunda Sofística) pudo haber estado motivada por la incomodidad que las críticas de Luciano causaron en los grupos intelectuales de su tiempo, quienes prefirieron relegarlo al olvido y hacer mutis sobre su trabajo. Al respecto, añade Marichalar:

²⁶ Aunque conciso, José Alsina realiza un buen recuento de las razones que los distintos filólogos dan sobre la ausencia de Luciano en *Vidas de los sofistas* en su capítulo dedicado a la Segunda Sofística (2015, pp. 1047-1049).

“su desenfadada ironía y su palabra hiriente le procuraron muchos enemigos” (Luciano 1983, pp. XIII)

No obstante, por su obra Luciano es considerado “uno de los más grandes humoristas de la historia y verdadero creador del diálogo satírico, en donde recoge las esencias caricaturescas de la Comedia y les da un contenido filosófico y humano, con una imaginación y un estilo de vigor sorprendentes” (Ramírez Torres 1966a, p. 7). No sólo eso: el especialista en la Segunda Sofística José Alsina asegura que es “posiblemente el más original de todos los escritores sofistas de su tiempo” (2015, p. 1049). García Yagüe afirma que todo lo que sabemos de su vida parte, precisamente, de obras como *Nigrino*, *Hermótimo*, *Demonacte* y “tal vez lo más importante en este sentido, dado su carácter autobiográfico, es *El sueño*” (Luciano 1976, p. 19)

Tanto la escritura del diálogo como su palpable humorismo²⁷ estuvieron en estrecha relación con su época, el siglo II d.C., íntimamente marcada por la superstición. Fue un siglo “que veía milagros por todos lados y no tenía ningún criterio de verdad, llegando a contraponer a Cristo los milagros de Apolonio de Tyana y a sumir al Imperio en la locura de las religiones orientales más sangrientas y disparatadas. La superstición devoraba el buen sentido y sumergía casi todas las inteligencias” (Tovar 1949., p. 8). Por ello, Luciano constantemente realiza críticas agudísimas contra la intelectualidad, los saberes dados por verdades absolutas y la profusión de escuelas filosóficas mediante el diálogo satírico. Como dice Ramírez Torres: “con esta arma forjada por su propio genio atacó los vicios de su época y descubrió sus lacras morales” (1966a, p. 12). En su espléndido texto introductorio a la

²⁷ Sobre la trayectoria escritural de Luciano y su estilo, puede leerse el diálogo *Doble acusación* en donde, oculto bajo el personaje de Sirio, expone por qué se dedicó, primeramente, a la retórica y después al diálogo. Ambos (Retórica y Diálogo) son personificados en el texto y acusan a Sirio frente a un tribunal, éste se defiende con respuestas bien armadas. Significativo resulta que se hable de la retórica como la de largos discursos y que el diálogo lo acuse de haberlo bajado de los grandes estatutos del drama para convertirlo en un género satírico.

antología *Marcus Aurelius and his times. The Transition from Paganism to Christianity*, Irwin Edman señala que Luciano “se lanzó a una cruzada contra la hipocresía y la farsa, fue un destrozador de ídolos que no respetaba los cultos oficiales” (1945, p. 170).

A pesar de este carácter enérgicamente transgresor, Luciano era un gran imitador de los modelos clásicos. García Yagüe afirma que “se mueve dentro de un equilibrio entre lo adquirido y lo original y una lozanía y frescura imperecederas hacen de él uno de los más amenos y atrayentes escritores de la antigüedad griega” (Luciano 1976, pp. 22-23). Por eso, “aun cuando alude a cosas modernas, procura comprenderlas desde el punto de vista clásico y conforme a los moldes tradicionales” (Tovar 1949, p. 20).

Esto puede notarse en el hipotexto central que alimenta a su obra dialogada. Es evidente que Luciano abrevió de los diálogos platónicos (de los cuales, como vimos en el apartado anterior, llegó a burlarse expresamente), pero también retomó aspectos estructurales de la comedia, pues en su obra “hallamos referencias a Aristófanes, pero aún más a Menandro y a los poetas de la comedia nueva” (Tovar 1949, p. 13). Según Giovanna Wyss Morigi, Luciano:

llevó a cabo la inserción de los motivos y el espíritu de la comedia antigua (Aristófanes, Éupolis) en la forma del diálogo platónico. Pero mientras que en Aristófanes los objetos de la sátira eran personajes o instituciones políticas, Luciano se dirigió contra los vicios humanos, plagas sociales de su tiempo (por ejemplo, la caza de herencias, el deseo desenfrenado de riquezas, el comportamiento insolente de los esclavos convertidos en hombres ricos), sintiendo predilección por disparar sus dardos contra los filósofos. [...] Son objeto de burla dioses —o, por mejor decir, las creencias populares relacionadas con los dioses— y con particular insistencia es puesta de relieve la vanidad de las cosas humanas (2006, p. 22).

De todo esto se pueden alcanzar a notar tanto una serie de temas de interés, así como un tono humorístico con una crítica sumamente ácida. Pero también vale la pena destacar algunos aspectos formales de los diálogos lucianescos. Una de las razones por la cual resulta tan difícil traducirlo es porque, como señala su traductor anglosajón Paul Turner, “mucho del humor incidental de Luciano toma la forma de acrobacias verbales que no siempre pueden ser reproducidas en inglés” (1961 p. 19). No por nada, la crítica ha insistido en sus proezas del lenguaje al punto de que “el gran especialista en aticismo W. Schmid ha sostenido que Luciano es uno de los más grandes estilistas de todos los tiempos” (Luciano 1983, pp. XXVII).

Además de ese dominio verbal, dos elementos más destacan en los diálogos lucianescos: su caracterización de los personajes y una poética que piensa el diálogo como una opinión, nunca como un conocimiento monolítico y tajante. Sobre esto último apunta Jesús Gómez: “Luciano no plantea sus diálogos como una conversación erudita, sino como un breve intercambio de opiniones en el que rara vez hay un maestro o un discípulo que como tal ordene el desarrollo de la argumentación” (2000, p. 119).

Por esto mismo, la caracterización de los interlocutores (en los que alguna vez se llega a encontrar él mismo) resulta fundamental porque, como apunta Gómez, esto aporta “al dinamismo del diálogo y a su dramatismo” (*ibid.*, p. 120). Pero no sólo eso: también tiene implicaciones intelectuales profundas, pues a diferencia de los diálogos doctrinales que buscan ofrecer una verdad absoluta, los diálogos lucianescos son de “naturaleza circunstancial” dado que “la experiencia personal de sus interlocutores y sus diferentes perspectivas dialógicas relativiza hasta cierto punto el valor absoluto de la Verdad, que ya no es sino una de las opiniones puesta en boca de uno de los interlocutores” (*id.*). Este

presupuesto resulta crucial para comprender una tradición de escritura del pensamiento de la que se apropió Alfonso Reyes, como veremos en el siguiente apartado.

RETÓRICA Y SOFÍSTICA: BELLEZA POR ENCIMA DE LA VERDAD

Por su espíritu crítico, los diálogos de Luciano han sido leídos de muy diversas maneras. Francisco García Yagüe subraya sus múltiples coincidencias con las ideas de los cínicos al punto de titular a su edición *Diálogos de tendencia cínica*. El jesuita Rafael Ramírez Torres, aunque afirme que su traducción no tiene una intención moralizante, señala que “Luciano es un maestro en el arte de las *sugerencias morales*, a veces lo talentosamente sutiles como para que un lector no atento las pase por alto” (1966a, p. 19). Otros, como Marichalar, advierten que Luciano no perteneció a ninguna escuela filosófica y prefieren recalcar tanto su ánimo escéptico como su estilo depurado y vibrante.

Lo cierto es que esta última perspectiva parece ser la más apoyada por la crítica, pues entabla un diálogo con los valores de la época en la que se desarrolló el trabajo de Luciano de Samosata: la Segunda Sofística que, como hemos comentado, en palabras de García Yagüe fue “de tendencia retoricista e imitadora de los modelos clásicos” (Luciano 1976, p. 20). Es cierto que muchas ideas lucianescas entroncan con el cinismo que

responde a la tendencia moralista y satírica de Luciano, quien dispara agudas saetas contra las gentes poderosas, ricas, ensordecidas, que, junto a una autoestimación desmesurada, adoptan una actitud insolente hacia los menos afortunados; se comporta como los cínicos, [quienes] se oponen a la valoración usual de las cosas, pues para ellos la enfermedad, la vejez, la pobreza, la muerte, el ínfimo origen, etc., no constituyen mal alguno (*ibid.*, p. 11).

Sin embargo, estos entrecrucos no son suficientes para incluirlo en una doctrina filosófica. Añade García Yagüe que “si bien adopta con frecuencia una posición de defensa del cinismo, no faltan ocasiones en que dirige aceradas invectivas contra él. Por tanto, no existe una identificación espiritual absoluta, ni mucho menos, de Luciano con los cínicos, pero sí una simpatía para con ellos” (*ibid.*, p. 10). Sus inclinaciones al cinismo y al epicureísmo son sólo eso: inclinaciones; “no perteneció, en realidad, el samosatense a ninguna escuela filosófica” (Luciano 1983, pp. XIII).

De allí que la mayoría de la crítica resalte su ánimo escéptico y lo compare habitualmente con otros escépticos como Swift, Voltaire y Rabelais. Añade a este respecto Edman en su notable texto introductorio:

No podía resistir las pretensiones de quienes afirmaban que sus filosofías o sus creencias representaban la única verdad. Y como aquellos tres compañeros de siglos posteriores, alcanzó una habilidad literaria que lo sitúa entre los grandes maestros de la literatura. En su desarrollo del diálogo como forma literaria, está en la línea socrática directa y, al igual que Sócrates, utilizó este instrumento para estimular el pensamiento recto sobre numerosos aspectos de la vida contemporánea. Como también Sócrates, ayudó a reírse de muchas debilidades permanentes de la humanidad (1945, p. 167)

La imposibilidad de filiación filosófica permite, también, recalcar la voluntad artística de Luciano en un afán por mostrar que la falta de compromiso con una postura del pensamiento puede ser considerada en sí misma una apuesta por la complejidad y por asumir un compromiso estético. Según Tovar “los intentos, sin embargo, de fijar una época cínica en la vida de Luciano, tropezarán siempre con el carácter fundamentalmente esteticista e insistemático de nuestro autor. [...] Ese carácter insistemático y la pobreza de especulación y el desinterés por las cuestiones puramente teóricas, impidieron a Luciano entrar a fondo en ninguna filosofía” (1949, p. 15).

Pero definitivamente su apuesta por descentrar del foco a los asuntos plenamente ideológicos o a nivel de contenido se vieron alimentados por el ambiente de la Segunda Sofística más enfocado en el plano formal dado su interés en el rescate de la retórica. Marichalar indica en su introducción a la edición conjunta de los *Diálogos* y la *Historia Verdadera*:

No es, pues, propiamente, la segunda sofística una corriente de pensamiento ni tampoco de cultura. Es más bien el aspecto que asume la retórica al convertirse en fenómeno social, pero sin aportar mayores innovaciones a la enseñanza ni a los movimientos tradicionales. Ha provocado una vastísima actividad literaria, por lo común de calidad, pero puede decirse que no produjo un solo escritor realmente grande, sino muchos virtuosos, para quienes el argumento carecía por completo de importancia; era simple pretexto para hacer ostentación de sus dotes oratorias” (Luciano 1983, pp. XI).

Como advertimos, la falta de compromiso ideológico de Luciano puede leerse también como el eco de una época interesada en el virtuosismo verbal y literario. No sorprende entonces que Luciano se acercase a Platón como un referente cultural cristalizado, un clásico, al cual parodiar en forma y fondo, pero también como un literato; “había leído a Platón, por supuesto, pero se inclinaba a preferir el retórico al filósofo; en ese aspecto se sitúa Luciano en los antípodas de su contemporáneo Plutarco” (Luciano 1983, p. X). Debido a esto último, una línea (ciertamente laxa y más sugerente que causal) une en un mismo impulso lector al Luciano de la Segunda Sofística con el Walter Pater esteticista del que hemos hablado páginas atrás en este mismo capítulo.

Pero no sólo eso. Otros rasgos de los valores culturales de la Segunda Sofística hacen resonar ciertas aproximaciones esteticistas del siglo XIX: la inclinación hacia los temas fútiles o clausurados, la importancia del estilo y un combatiente espíritu de contradicción nos instalan en asuntos que merecieron el interés de Pater, Wilde y el propio Alfonso Reyes. La

Segunda Sofística, permeada aún por las diversas doctrinas helenísticas, valora lo ínfimo y le otorga la posibilidad de ser puesto a examen por mera atracción hacia el virtuosismo del uso del lenguaje y el pensamiento. Se interesa más por la validez de una idea y por sus posibles asociaciones, que por su carácter de verdad.

En la obra de Luciano existen distintas muestras de este tipo de textos centrados en motivos aparentemente intrascendentes. Los discursos “Sobre una equivocación al saludar” y el “Elogio de la mosca” me parecen los más representativos. Acerca de este último, Edman comenta que “sugiere a Charles Lamb en su estilo delicadamente caprichoso” (1945, p. 170) y, sintetizando con acierto lo que hemos expresado en los últimos párrafos, Tovar lo califica como “un breve e ingenioso discurso sobre un motivo bien fútil. Es un ejemplo típico de habilidad sofística, y nos introduce no sólo en la vida de las escuelas, sino en el fondo mismo de la profesión de sofista” (1949, p. 26).

No únicamente los asuntos irrelevantes remarcaban la gracia y destreza retórica de los sofistas. También defender posturas indefendibles, reabrir temas clausurados, les permitían hacer gala de su pericia. El “Elogio de la mosca” muestra, asimismo, esta faceta al encomiar a un animal usualmente considerado como indigno. El texto “se trata ni más ni menos que de una ‘salvación’. Los sofistas eran especialistas en tomar sobre sí malas causas, y a fuerza de ingenio, de afición a la paradoja y de falta de escrúpulos morales, sacarlas a flote” (1949, p. 26). Como se diría en lenguaje popular, el sofista fungía como un “abogado del diablo”.

La “falta de escrúpulos morales” a la que refiere Tovar atiende, sí, a casos extremos que le han dado a los sofistas la fama que, no injustamente, se han ganado como veleidosos, oportunistas o rastreros contrincantes de hombres con una rectitud y coherencia moral de la talla de Sócrates, capaz de convertirse en mártir de sus propias ideas con tal de no faltar a la

Verdad. En términos literarios, esa “falta de escrúpulos morales” parece poner en crisis el concepto de “responsabilidad ensayística”: autores que no asumen una postura única, que mudan de pensamiento con ligereza y que caen en contradicciones, como se ha señalado en el caso del propio Luciano de Samosata:

No quiere decir esto que Luciano fuera un filósofo en el sentido estricto de la palabra. Son sus escritos un bosque en donde el más lince corre peligro de perderse y no ver claro. Dirige su sátira humorística contra los dioses y contra los hombres, contra las sectas religiosas y las filosóficas, contra los falsos literatos y gramáticos, contra los artistas mediocres y los vividores de salón. Su mirada abarca todo el mundo que le rodea y acaba por burlarse elegantísicamente de todo y de todos. En algunos diálogos parece tomar a broma lo de la inmortalidad del alma, pero en otros, al revés, la exalta. Se muestra unas veces respetuoso con Sócrates, Platón, Crisipo; otras los desenmascara sin piedad” (Ramírez Torres 1966a, p. 17).

¿Es necesariamente la contradicción un defecto del pensamiento y de los usos del lenguaje? Quizá sea conveniente ponderar su función y valor en el plano filosófico y literario. En mi opinión, puede leerse como una apuesta por la complejidad y libertad humana, un intento por captar los movimientos de la mente, así como la toma de otra responsabilidad: una responsabilidad, primordialmente, estética.

No sólo los ataques y encomios a los diversos oficios, doctrinas y personajes de su época pueden verse en Luciano. También hay una tensión evidente en su valoración de la retórica, materia prima de su trabajo intelectual. Como menciona Wyss Morigi, “pese a su proclamada aversión por la retórica, Luciano cede a menudo a la tentación de incluir en sus diálogos fragmentos oratorios” (2006, p. 22). En el discurso “Acerca del ámbar o los cisnes”, Tovar advierte una reflexión mucho más explícita y desarrollada al respecto de estos temas que trasciende las meras alusiones burlonas de los diálogos:

Lo que es particularmente interesante de esta breve pieza retórica es la teoría con que Luciano se justifica: anuncia que va a mantenerse lejos de tantos retóricos al uso que llenan sus discursos de falsas joyas mitológicas, y hasta alude malignamente a alguien que no podemos descubrir. Burlonamente ataca a los que en sus discursos destilan el oro de la retórica sublime y complicada. Luciano pertenece a la corriente más clásica, desnuda y serena de la retórica. En su tiempo se discute la cuestión teóricamente entre dos escuelas: la llamada asiática, partidaria de florituras, de una lengua adornada con todos los recursos de la poesía, con consonancias y con ritmos variados y casi cantados, y la aticista, que se dice descendiente de los escritores áticos, que quiere un vocabulario muy puro y escogido, unos medios de expresión y ornato muy sobrios. Luciano se expresa aquí en favor de esta última tendencia, y en sus palabras criticando a los oradores más canoros que cisnes poéticos, ensalzando la sencillez y la falta de fábulas de su estilo, ridiculizando a los rétores que recitan sus composiciones con una melopea poética, adivinamos o presentimos unas alusiones literarias que nos introducen en la gran cuestión que apasionaba a la literatura de su tiempo (1949, pp. 33-34).

Es importante señalar que tanto la propensión por la expresión verbal virtuosa, como el desplazamiento de la importancia de la verdad característicos de la Segunda Sofística correspondieron a un contexto que veía en el discurso no solamente un aparato aleccionador, sino también de socialización. La Segunda Sofística fue una “tendencia cultural que, complaciendo y en parte creando o reforzando el gusto de la época, determina la salida de la retórica de las aulas escolares para ponerla en contacto con el público, así el especialista y refinado como el inculto” (Luciano 1983, p. X).

La actividad intelectual no estaba reservada a un coto ni a un ambiente meramente hermético. Los sofistas “ya no eran simplemente oscuros maestros, o escritores más o menos celebrados en los círculos literarios, sino personajes rodeados de la consideración de las muchedumbres y de la simpatía de los emperadores” (Tovar 1949, p. 10). Quizá este espíritu

divulgador haya acentuado la mirada benévola con la que Luciano llega a contemplar al vulgo y el desprecio que le produce la soberbia erudita.

El interés de hablar a un público amplio, compuesto por interlocutores cultos e incultos, se tradujo en dos formas de comunicación en la Segunda Sofística: la declamación elaborada y la improvisación. Marichalar puntualiza que “la primera se dirigía básicamente a los entendidos; la segunda al pueblo, para el cual constituía un auténtico espectáculo, dado que el teatro se hallaba prácticamente agotado y había sido sustituido por mimos, pantomimas, gladiadores y espectáculos de toda laya” (Luciano 1983, p. XI). Este carácter lúdico y espectacular quizás también explique los vasos comunicantes entre la comedia y la filosofía en los diálogos de Luciano. Diálogos que, si bien no dejan de albergar un proyecto intelectual basado en el escepticismo y la crítica aguda, también se mueven hacia una función artística: la de entretener.

Como hemos comentado, la influencia del samotacense en la literatura universal ha sido extensa. Su obra resurgió con importante brío en los siglos XV y XVI. Alsina menciona que

dada la originalidad de su obra y la viveza de su espíritu “volteriano”, la obra de Luciano ha ejercido lógicamente una gran influencia en la literatura europea. Se le descubre prácticamente en el Renacimiento (especialmente lo utiliza Erasmo); lo utilizan hombres como Fontenelle, Cirano de Bergerac, Quevedo, Maquiavelo, y Roïdis. Renacimiento e Ilustración son los momentos de la historia que mejor y con más eficacia lo han utilizado. Voltaire lo ha imitado ampliamente, así como hallaremos ecos suyos en Swift, Rabelais, Alfonso de Valdés, Cervantes, Mateo Alemán... En suma, especialmente entre los autores satíricos o que, de alguna manera, han pretendido luchar contra la falta de coherencia en la sociedad (2015, p. 1053).

Fue la lectura renacentista la que alumbró el interés por la obra de Luciano, aun en siglos posteriores. Como menciona Tovar: “La gran época lucianesca ha sido el Renacimiento: en la forma literaria y en su propia actitud espiritual, Erasmo recibió una influencia muy grande de Luciano, y tradujo al latín parte de su obra. También, antes, el humanista Pontano había resucitado el modelo lucianesco” (1949, p. 296). Es cierto que muchos autores españoles e italianos, entre los que se incluye el español Juan Luis Vives, criticaron este modelo del diálogo por lo que muchos otros consideran virtudes esenciales: su falta de moral, el contagio entre los géneros didácticos y la comedia e, incluso, su falta de utilidad (Gómez 2000, p. 18). Pero el pensamiento erasmista, con su vocación crítica y reformadora, encontró en la obra del de Samosata un estilo modélico para cuestionar aquellas verdades que se daban por sentado.

Empero, las críticas al modelo lucianesco del diálogo enfatizan otra de las funciones literarias y pedagógicas que se le han atribuido al género: un espíritu didáctico y divulgador que convierte su aspiración conversacional apenas en un medio mucho más accesible y acogedor para adquirir conocimientos complejos. Sobre esto ahondaremos en el próximo apartado.

II.IV JUAN DE VALDÉS: LA ORALIDAD PEDAGÓGICA RENACENTISTA

REYES Y VALDÉS: HEREDEROS DE LA TRADICIÓN ERASMISTA Y LUCIANESCA

Con la presencia de Juan de Valdés en la biblioteca de Alfonso Reyes tenemos oportunidad de adentrarnos en el modelo del diálogo renacentista con finalidad pedagógica. Un modelo con notas distintas del ludismo que caracteriza al lucianesco, pero que, según veremos, alcanza a alumbrar algunos de los intereses de la poética ensayística alfonsina. Dos ediciones del *Diálogo de la lengua* —obra capital de Valdés— figuran en el catálogo de la biblioteca

personal de Reyes (Olguín García 2011, p. 932) datadas en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX: una de 1860 (Madrid, J. Martín Alegría) y otra de 1919 (Madrid, Calleja). Esto nos hace suponer que Reyes tenía un conocimiento por lo menos mínimo del diálogo valdesiano, el cual se notará también en ciertas referencias que hace al autor.

La presencia de Valdés aparece de manera soterrada y explícita en la obra alfonsina de juventud. En el tríptico de ensayos dialogados incluido en *Cuestiones estéticas* cabe recordar que uno de los personajes es nombrado con ese apellido: Valdés. Mote que en el *Diálogo de la lengua* dará pie a que se equipare al autor con uno de los personajes que sostienen la conversación, por lo que admite leerse como un guiño a la obra del español entre otros guiños que el diálogo hace a autores como Oscar Wilde (no sólo en su contenido y estructura, sino en los paratextos, como ya hemos mencionado). También en el apartado de “Intenciones” en *Cuestiones estéticas* —y donde se encuentra el tríptico— hay un texto donde se cita a Valdés llamado “De los proverbios y sentencias vulgares” cuya fecha de escritura lo sitúa en 1910 y con el cual se cierra el libro:

Muchos adagios, ciertamente, anuncian ya una positiva cultura (como los de griegos y latinos, carácter por el que Juan de Valdés los distingue de los castellanos); pero los legítimos, los primeros, los que figuran en la recopilación que Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, compuso a ruegos del rey Don Juan, más bien dan señales de haber sido improvisados por repentistas de buen humor, a quienes el mucho trato humano había hecho agudos, y son, según explica el propio Marqués, los “que dicen las viejas tras el fuego” (Reyes 1955, p. 165).

No es asunto menor el interés de Reyes al respecto de los refranes. Sobre este punto volveremos en las páginas subsecuentes de este apartado y también en otros capítulos. Cabe mencionar, además, que la paremiología se convierte en uno de los motivos de mayor

reflexión en el *Diálogo de la lengua*,²⁸ pues en el fragmento aludido en el ensayo de Reyes sobre los refranes castellanos el personaje de Valdés responde a la pregunta de si éstos son como los latinos y griegos y advierte:

No tienen mucha conformidad con ellos, porque los castellanos son tomados de dichos vulgares, los más dellos nacidos y criados entre viejas, tras del fuego hilando sus ruecas; y los griegos y latinos, como sabéis, son nacidos entre personas dotas y están celebrados en libros de mucha doctrina. Pero, para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo (Valdés 1984, p. 127).

En estos dos fragmentos vemos, pues, algunos puntos de unión importantes entre ambos autores. Por una parte, su deseo por subrayar el origen vulgar de los refranes, por encima del registro erudito. Asimismo, ambos representan al vulgo mediante la imagen de las hilanderas o viejas “tras el fuego”²⁹ que es una alusión a la obra del Marqués de Santillana *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* donde colecciónó varios de estos refranes (Barbolani 1984, p. 127).

El interés por los entrecruces y separaciones entre la lengua vulgar y erudita será de enorme importancia para la poética ensayística de Alfonso Reyes tanto de manera implícita a lo largo de toda su obra de juventud, como de forma explícita en ensayos dialogados como “De la lengua vulgar”, sobre el cual haremos algunos comentarios en el siguiente capítulo. Lo interesante es que esta misma imagen de las hilanderas se retomará en la etapa madrileña en ese ensayo incluido en *El Cazador* (“De la lengua vulgar”) como en el dedicado a Antonio

²⁸ Al punto de que Valdés llega a mencionar que “lo más puro castellano que tenemos son los refranes” (Valdés 1984, p. 257).

²⁹ En *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* esta imagen aparecerá en varias ocasiones: en “Las grullas, el tiempo, la política” (1913) se menciona que Tácito recogió “muchas vulgares habladurías de esas que dicen las viejas tras el fuego” (1963, p. 87); en “Domingo siete” (1913) se refieren los “muchos cuentos que cuentan las viejas tras el fuego” (*ibid.*, p. 89); en “Cástor y Pólux” (1914) se habla de los “cuentos de viejas refundidos en la estrofa rudimental del poeta” (*ibid.*, p. 115).

de Nebrija en los *Retratos reales e imaginarios*, pero en ambos casos con una referencia a Fray Pedro Malón de Chaide.

Dice en “De la lengua vulgar” (fechado en 1910 en la primera edición de *El Cazador*, aunque muy posiblemente reescrito años después): “Y dentro ya de la literatura española, a fines del siglo XVI, ¿qué decían a Fray Pedro Malón de Chaide los contemporáneos, porque escribía sus obras, en vez de en latín, en vulgar? Pues le decían que aquello era escribir leyendas para hilanderuelas y mujercitas” (Reyes 1963, p. 144) y en “Antonio de Nebrija” (1920): “A Malón de Chaide le preguntaban sus amigos que cómo escribía en lengua vulgar (español) cosas religiosas y de sustancia, cuando el ‘vulgar’ sólo era propio para cuentos de ‘hilanderuelas y mujercitas’” (*ibid.*, p. 423).³⁰

La presencia de Juan de Valdés en Reyes, aunque exigua, se verá asimismo en el texto “Los orígenes de la guerra literaria en España” fechado en 1917 y también incluido en el mismo apartado de *El Cazador* donde aparece “De la lengua vulgar”. En ese texto, Reyes menciona: “Los escritores representativos del siglo XVI son capitanes y embajadores, cortesanos de alcurnia, humanistas y gramáticos sapientísimos: Nebrija, Valdés, Garcilaso, Hurtado de Mendoza...” (*ibid.*, p. 182).

Con el rescate de estos fragmentos vemos el interés de Reyes en temas sobre lingüística y, particularmente, sobre la “lengua vulgar”. Inclinación intelectual que quizá lo pudo llevar al encuentro con Juan de Valdés y particularmente con el *Diálogo de la lengua* —el cual, cabe mencionar, fue atribuido en principio a su hermano Alfonso, aunque la crítica asegura que indudablemente le pertenece a Juan (Lope Blanch 1966, p. XII)—. Este diálogo

³⁰ Anécdota también recuperada en el ensayo “Hermes o de la comunicación humana” de *La experiencia literaria*: “Aunque todavía a Malón de Chaide, siglo XVI, se le reprochaba en España el tratar en vulgar sobre asuntos graves, porque el romance parecía más propio para cuentos ‘de hilanderuelas y mujercitas’” (1997a, p.37).

escrito en Nápoles desarrolla una serie de ideas sobre la lengua española aún en proceso de consolidación y convencionalización: al explicar sus matices y su naturaleza a un público extranjero, el personaje de Valdés se permite hacer una serie de reflexiones lingüísticas que van más allá de su lengua natal.

Según advierte Lope Blanch, el diálogo “refleja una conversación sostenida efectivamente entre Valdés y algunos de sus amigos” (*ibid.*, pp. XIII-XIV). Si bien esto no significa que exista una fiabilidad impecable entre lo dicho oralmente y lo escrito, “cabe imaginar que el texto de Valdés reproduce en detalle —y con meditada reelaboración— los puntos y las ideas expuestas espontáneamente a lo largo de una conversación real”, ejercicio de transcripción del pensamiento que seguiría modelos como Erasmo de Rotterdam, Baltasar Castiglione o Pietro Bembo (*id.*)

Alfonso Reyes lector de Juan de Valdés nos permite sumar un nuevo eslabón en la cadena de escritores de diálogos y ensayos dialogados que conforman una tradición de pensamiento intelectual y de escritura del pensamiento. Para comprender este legado hay que detenernos un poco en la influencia de Erasmo en Juan de Valdés que ha sido particularmente subrayada por la crítica. No sólo ambos autores sostuvieron una relación epistolar (Nieto 1979, p. 234), sino que, según Lope Blanch, “el iluminismo y el erasmismo dejaron en Valdés huellas tan profundas, que su pensamiento estuvo a ellos condicionado hasta el final de su vida” (1966, p. VII). De hecho, sabemos que Valdés “leyó el *Enquiridion* en latín y en español, y su opinión es que en cuanto a ‘estilo’, el español puede competir con el latino” (Nieto 1979, p. 183).

Además, resulta muy factible que su elección de escribir en el género dialogado haya estado sustentada en la lectura de Erasmo, pues los *Coloquios* (diálogos escolares que también realizaban una crítica de las costumbres como otras de sus obras; entre ellas, el

Elogio de la locura) gozaron de bastante fortuna editorial en aquella época. Hay además, en los *Coloquios*, un evidente ánimo reformador erasmiano interesado en “modernizar la pedagogía” y en “formar en el arte de hablar o escribir familiar y correctamente” (*ibid.*, p. 22). La crítica nota que

la gracia de estos coloquios tenía un precedente directo en Luciano de Samosata, uno de los autores más admirados por Erasmo, según él mismo confiesa. La agilidad, el desenfado, la sutil ironía, el gracejo algo irreverente y hasta lo escueto y esencial del estilo son características comunes a Luciano y a Erasmo. Por otra parte, Erasmo sentiría como congenial la figura de Luciano en su contexto cultural, el helenismo del siglo II, en cuanto testigo de la decadencia de una religión —la griega— que ya no sirve, cuyos mitos han perdido su función quedando reducidos a mero material fabuloso-poético (Barbolani 1984, pp. 54- 55).

Así pues, escritores humanistas como Valdés y Erasmo recuperan las enseñanzas lucianescas en su escritura del género del diálogo. Vemos que incluso en el *Diálogo de la lengua* Luciano es referido en dos ocasiones por el personaje de Valdés. En una de ellas es alabado por ser un autor capaz de emular el estilo coloquial: “Porque Luciano, de los autores griegos en que yo he leído, es el que más se allega al hablar ordinario, os daré dél los ejemplos” (Valdés 1984, p. 135). Y en la otra se le tilda de ser un “príncipe de la lengua”: “El estilo désse me parece mejor; pero todos essos librillos, como están escritos sin el cuidado y miramiento necesario, tienen algunas faltas por donde no se pueden alabar como alabaréis entre los griegos a Demóstenes, a Xenofón, a Isócrates, a Plutarco, a Luciano, y assí a otros príncipes de la lengua” (*ibid.*, p. 255). En palabras de Barbolani:

Valdés quiere imponerse al gusto italiano, representado por Marcio, que preferiría Demóstenes (o sea, la elocuencia, el ciceronianismo), con la apreciación de la desenfadada y ágil prosa lucianesca, próxima, como observa al *hablar ordinario*. Quiere acortar las distancias entre lengua hablada y lengua escrita y, sobre todo, evitar lo *prolixo*

y *enojoso* dando una impresión de inmediatez. No eran ciertamente de tipo lucianesco los diálogos del humanismo italiano, sino que habrían continuado en la línea marcada por Petrarca, primero en latín y más tarde en la lengua *volgare* [...], hasta llegar a la gran producción del siglo XVI en la que sobresalen Bembo y Castiglione. Valdés con su “lucianismo” pretende apartarse algo de esta línea italiana, a pesar de que le sea imposible sustraerse del todo a su influencia” (*ibid.*, pp. 55)

Influidos por las aspiraciones humanistas, Juan de Valdés y Erasmo de Rotterdam colocan la lengua vulgar en una jerarquía que va más allá de los ideales clásicos conservadores. Es por este espíritu transgresor con las convenciones culturales de su época que autores como Ricart afirman que “si se quiere encuadrar a Valdés en un movimiento, hay que colocarlo entre los herejes de la Reforma o, más positivamente, entre los espíritus libres y los reformadores espirituales que constituyeron la tercera fuerza espiritual del mundo cristiano en el siglo XVI” (1958, pp. 18-19). Bataillon, cabe decir, también rescata este espíritu hereje en la figura de Erasmo, a quien pone en el mismo umbral donde se encuentran otros “herejes” como Voltaire o Rousseau (1977, p. 17) en tanto recuerda que Erasmo “fue sobre todo glorificado (y combatido) por su ferviente *espiritualismo* cuyo corolario crítico era la desvalorización de las ceremonias y de las prácticas rutinarias, por su *evangelismo* que preconizaba el retorno a las fuentes escriturales de la fe, con el corolario de la desvalorización de la *escolástica*” (*ibid.*, p. 147); móviles que, según vimos en el apartado anterior, lo hermanan con la escritura de Luciano. Si bien, el autor latino parecía recalcar un fin esteticista por encima del fin pedagógico del de Rotterdam.

Alfonso Reyes fue un tímido lector de Erasmo. En su biblioteca (Olguín García 2011, pp. 311-312) se incluyen algunas ediciones de las obras del neerlandés de los años treinta y cuarenta: *El Enquiridón o Manual del caballero cristiano* (1932), *Elogio de la locura* (1945)

y la edición francesa de *Essai sur le libre arbitre* (1945). También aparece una edición del *Elogio de la locura* en traducción de José A. Luengo y publicada por la editorial Prometeo en Valencia que algunas bases de datos de bibliotecas públicas y universitarias datan en la primera veintena del siglo XX.

Pocas referencias a Erasmo existen en la obra alfonsina más temprana, aunque las dos de *Cuestiones estéticas* lo resaltan desde la óptica de sus aportes al estudio y valoración de los refranes. En “Horas áticas de la ciudad (prólogo de un libro)”, un texto de 1910, el joven Reyes menciona: “Y os acordaréis también de Erasmo y toda la literatura *paremiológica* o de proverbios” (Reyes 1955, p. 160). Lo mismo en “De los proverbios y sentencias populares”, también de 1910, donde afirma:

Cuídanse los “literatoides” de huir todo lo popular (aun cuando ello adquiera, como suele acontecer en castellano, algunos extremos de belleza), e incurren con esto en el mayor de los *filisteísmos*, en fuerza de parecer exquisitos, el *filisteísmo literario*; y en tanto los eruditos y mayores artistas, desde el Alighieri en su libro *De Vulgari Eloquio*, como el Marqués de Santillana, como Erasmo, Juan de Mal-Lara, Sebastián de Horozco, Juan de Timoneda, Juan Rufo, Melchor de Santa Cruz, Cervantes, Quevedo y muchos más, caen con amorosa ansiedad sobre esta literatura profunda y humanísima de los que no saben leer; acopian proverbios y escriben cuentos donde los agrupan con cuidado, se deleitan con ellos y los estudian, sin temor a la burdeza de algunos (porque las naturalezas fuertes siempre han amado las palabras precisas), y quieren sentir, tras de su cadencia y sus maliciosas insinuaciones, algo como un testimonio vívido de la fácil bondad humana, del rico aliento de las generaciones cuajado en deliciosas sentencias (*ibid.*, p. 164).³¹

Ya en la etapa madrileña Erasmo aparece en dos ocasiones más. Nuevamente desde su faceta paremiológica en el texto “El misticismo activo” que aparece en *El Suicida* (1917): “Y ¿qué

³¹ Años después, Joaquín García Monge le consultará a Reyes en una carta fechada el primero de enero de 1917 sobre algunas palabras en las *Canciones y decires* del Marqués de Santillana, edición española de *La lectura*, y sobre cómo traducir Carmines o Carpidas, el joven de los *Diálogos* de Platón (Enríquez Perea 2021, p. 213).

somos todos sino hijos mimados de la costumbre? Sobre esto los antiguos dejaron una moralidad que se repite en los adagios de Erasmo: habiéndose acostumbrado Milón a traer en brazos un becerrillo, acabó por cargarlo cuando ya era toro” (Reyes 1963, p. 276). Y en el texto “De las citas”, sin fechar, en *El Cazador* (1920):

En tiempos del buen vino y de la buena memoria, Erasmo, aprovechando cierto viaje que lo condena al ocio, y para hurtarse a las conversaciones de compañeros enojosos, escribió, al correr del coche, un libro atestado de citas: el *Elogio de la locura*. Naturalmente que en alguna cita había de equivocarse. He podido advertir, en efecto, que Erasmo pone en boca de Sócrates la teoría de los dos amores que puso Platón en boca de Pausanias (*El banquete*), y que, además, la confunde con otras sobre la bifurcación de los seres que, en el mismo diálogo, desarrolla Aristófanes (*ibid.*, pp. 164-165).

Pese a esta poca citación y relación explícita con el de Rotterdam, los hermanos Méndez Plancarte llegaron a afirmar, en atención a la similitud de su vocación humanista, que “Alfonso Reyes es nuestro Erasmo. No sólo cultivó los clásicos antiguos, sino que les dio vida nueva” (Enríquez Perea 2021, p. 173).³² Con este repaso de alusiones y coincidencias temáticas, vemos entonces que Reyes se relaciona con una serie de autores “herejes” que comparten la escritura del diálogo, un ánimo transgresor, el interés por la claridad y la recuperación de la oralidad en la escritura. ¿Pueden estos valores relacionarse con la poética ensayística del joven Reyes? ¿Hasta qué punto suman o se confrontan con su idea del género dialogado heredero del esteticismo inglés de Walter Pater y Oscar Wilde? Los siguientes apartados bosquejan algunos puntos sobre la oralidad, el didactismo y las directrices del

³² Y no fueron los únicos en notar esta similitud o en trazar dicha comparativa. Fue llamado también el “Erasmo mexicano” Julio Cortázar (Castañón 2012, p. 110) y por Picón Salas, para quien representaba “un avatar de Erasmo de Rotterdam, es decir, una inteligencia acostumbrada a cruzar las fronteras materiales, políticas y religiosas y a vivir plenamente en el mundo” (*ibid.*, p. 395).

diálogo renacentista para poder reconocer las afinidades y divergencias de la ensayística dialogada de Reyes con esta tradición humanista.

EL DIÁLOGO RENACENTISTA: MODELOS Y TRADICIONES

Para poder acercarnos no sólo a la tradición que perfila un modo de leer con el que el joven Alfonso Reyes se acercó a la prosa de ideas, sino también a algunos conceptos fundamentales de la escritura dialogada que nos permita analizar los ensayos dialogados alfonsinos, será importante detenernos en el diálogo renacentista. Hay que recordar que “en el humanismo se consagran como géneros literarios en prosa la carta y el diálogo” pues “es en el diálogo latino donde los humanistas italianos trataron más específicamente los temas-clave de la atmósfera cultural que respiraban” (Barbolani 1984, p. 53). Además de autores como Erasmo, Baltasar Castiglione o Pietro Bembo ya nombrados en el apartado anterior, se encuentran otros ejemplos en nombres de la talla de Petrarca, quien “escogió el diálogo para su libro más sugestivo, el *De secreto conflictu curarum mearum*, significando tal proceder literario con el ejemplo de Cicerón” (*id.*) y del mismísimo Platón.

Algunos aspectos formales importantes empleados por los diálogos renacentistas son el uso de la *captatio benevolentiae* para empezar (Lerner 2006, p. 405), la creación de un marco (*locus*) y la elección de personajes identificables históricamente. En el caso particular del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés “observamos cierto dinamismo en lo que constituye el marco del diálogo: se mencionan los siervos, los caballos, la comida, la hora de ir a Nápoles; Valdés pasea pensativo” (Barbolani 1984, p. 57). Vemos que, después de decirles a sus interlocutores que mediten en las preguntas que le quieren hacer sobre la lengua española, sale al jardín a tomar aire (Valdés 1984, p. 129); la conversación está inserta en un

ambiente con el que se interactúa y que influye, aunque sea en menor medida, en el proceso comunicativo y de pensamiento.

Asimismo, Valdés se incluye a sí mismo como personaje, “el autor participa en la conversación con su nombre verdadero, como era normal en la tradición italiana del género” (Barbolani 1984, p. 57) y su protagonismo en el *Diálogo de la lengua* “no lo hace sólo como gramático, sino como hombre abierto y cordial” (Barbolani 2006, p. 328). Los demás personajes también tienen una correspondencia referencial, aunque su nombre tenga cierto retoque humanista (*id.*). Y según el estudioso del diálogo renacentista Jesús Gómez esto confería cierta autoridad sobre lo expresado, pues:

La presencia de interlocutores históricos en los diálogos, más frecuente de lo que se ha dado a entender, confiere un prestigio al género especialmente característico en el modelo ciceroniano. La doctrina queda autorizada puesta en boca de un maestro con reputación o competencia en la materia sobre la que versa el diálogo. No suele haber escepticismo en los diálogos españoles de la época, sino certezas (2000, p. 164).

Esta caracterización individualizada fue muy habitual en el diálogo renacentista, pues éste retomó algunas de las características del diálogo grecolatino clásico, y es también su principal innovación frente a la *disputatio* medieval en donde habitualmente los personajes eran alegorías como, por ejemplo, La Verdad (*ibid.*, p. 52). Seña de la influencia humanista en el diálogo del Renacimiento es la inclusión de personajes “de carne y hueso”. Por ello, también “se identifica el diálogo, frente al tratado, con la individualización del pensamiento, atribuido a los interlocutores de manera directa, de ahí que Valdés decida prescindir del uso de los llamados *verba dicendi*: ‘Dixo el Arcobispo, y Dixo el cura, y Dixe yo’” (*ibid.*, p. 20).

No obstante a su pertinencia, resulta fundamental hacer una aclaración en torno a esta idea de la individualización del pensamiento y a la supuesta flexibilidad del diálogo como

género en contraposición de su opuesto, el tratado. Como nota Jesús Gómez, a lo largo del Renacimiento la escritura en forma de diálogo no implica una flexibilización de las ideas ni un enfoque escéptico y plural sobre lo dicho:

La variedad de tradiciones dialógicas es tan evidente, que sólo por desconocimiento de la misma se puede seguir hablando en términos generales de la “escritura dialéctica” y del carácter reformista o utópico del diálogo como de algo inherente al género. Por el hecho de estar escrita en forma dialogada, una obra no presenta una visión del mundo más “abierta” ni más dialéctica que un tratado sobre la misma materia, o que un discurso, una epístola, etc. Tan sólo se produce un auténtico proceso dialéctico cuando, en la búsqueda de la verdad, hay una modificación de los presupuestos lógicos e epistemológicos que constituyen el punto de partida en el razonamiento de los interlocutores.

Por el contrario, en la mayoría de los diálogos [...], la verdad viene definida de antemano y puesta en boca de un maestro que la transmite al discípulo, o discípulos. En último extremo, el diálogo suele ser un procedimiento simplemente retórico y pedagógico que hace más ameno el aprendizaje de la doctrina. Comparativamente, dentro del Renacimiento español, hay pocos diálogos verdaderamente dialécticos. En la mayor parte, predominan sobre los razonamientos lógicos o sobre los silogismos, la expresión magistral de la *auctoritas* y la abrumadora utilización de *exempla*, como procedimientos básicos de la argumentación” (*ibid.*, p. 22).

Por este motivo, no se puede equiparar el espíritu de contradicción y escepticismo con la escritura dialogada, pues un diálogo puede tener o no una intención polémica; además, retomando algunas ideas de la taxonomía de Jesús Gómez, existen al menos tres grandes esquemas o modelos del diálogo renacentista: el catequístico, el platónico-ciceroniano y el lucianesco. En el caso del diálogo catequístico, es el esquema más simple y también el más empleado en el siglo XVI “donde aparecen únicamente dos interlocutores, uno que pregunta y otro que responde, es decir, maestro y discípulo” y el “preferido por los diálogos de tema religioso cuyo contenido tiende a ser presentado como indiscutible” (*ibid.*, p. 25). El

platónico-ciceroniano se caracteriza por su desarrollo argumentativo, su ambientación en un *locus amoenus* y por estar protagonizados por personajes históricos con prestigio cultural, político o social; además las intervenciones de éstos suelen ser discursos extensos “frente al intercambio rápido de preguntas y respuestas característico del modelo lucianesco y erasmista” (*ibid.*, p. 103). El modelo instaurado por Luciano, como hemos revisado en el capítulo anterior, se caracteriza principalmente por su sátira y humorismo (*ibid.*, p. 91).

Es importante advertir que “la preferencia por el modelo ciceroniano y lucianesco antes que por el platónico implica decantarse por la retórica antes que por la lógica y la dialéctica” (*ibid.*, p. 34). Además

los diálogos renacentistas españoles en general son diálogos que no se utilizan como instrumentos científicos y filosóficos sino con propósito didáctico, para reproducir el proceso pedagógico de transmisión de una doctrina. En su estructura, los diálogos del Renacimiento español no reflejan el proceso epistemológico de conquista de la verdad, como ocurría en los diálogos platónicos, sino que el maestro parte de una verdad establecida de antemano. Parece que en los diálogos analizados predomina la certeza sobre la duda, como si hubiera en ellos una cierta desconfianza hacia las opiniones. (*ibid.*, pp. 163-164)

DIÁLOGO Y DIVULGACIÓN: DIDACTISMO, LENGUAS VULGARES Y ESTILO COLOQUIAL

En su *Diálogo de la lengua*, como hemos mencionado, Juan de Valdés explica de manera asequible algunos de los puntos principales sobre la naturaleza del español, una lengua vulgar en donde muchos de sus ejemplos son rescatados del habla cotidiana. Hay que recordar que fue “escrito en Italia y para italianos” (Barbolani 2006, p. 316) y por ello la forma literaria del diálogo³³ se presta “por su carácter didáctico, como vehículo pedagógico para la

³³ “El humanismo propicia el desarrollo de un género típicamente renacentista: el diálogo. Se halla estrechamente vinculado a la difusión de la ideología erasmista, ya que algunos de los más notables cultivadores

enseñanza magistral” (Gómez 2000, p. 21). El acceso a la información, la comunicación y el lenguaje son un asunto imprescindible para la controversia humanista pues

el problema de la lengua está muy frecuentemente vinculado al religioso. Así es en toda la Reforma: en ésta las Escrituras ya no son textos inasequibles que llegan a los fieles sólo mediatamente, a través de la interpretación admitida, sino palabra viva de Dios dirigida directamente a todos, a la cual conviene acercarse de un modo directo, traduciéndola e interpretándola (Barbolani 1984, pp. 46).

En ese sentido, el hecho mismo de reflexionar sobre la lengua no es un acto neutro, sino que está cargado de un enfoque ideológico importante. Valdés mismo menciona en su *Diálogo de la lengua* la diferente manera como se ha relacionado con el latín y con el español, una mediante los libros y otra mediante la práctica coloquial:

Porque he aprendido la lengua latina por arte y libros, y la castellana por uso, de manera que de la latina podría dar cuenta por el arte y por los libros en que la aprendí, y de la castellana no, sino por el uso común de hablar; por donde tengo razón de juzgar por cosa fuera de propósito que me queráis demandar cuenta de lo que sta fuera de toda cuenta (Valdés 1984, p. 121).

La diferenciación del uso erudito y el uso vulgar comprometerá al autor a decantarse por un estilo didáctico y ameno. Por ello a Valdés la crítica lo ha reconocido como “escritor funcional: es el maestro que escoge con habilidad la forma más apropiada de expresar sus ideas para ser comprendido sin esfuerzo del discípulo, a quien personalmente se dirige” (Ricart 1958, p. 10). La elección de la forma dialogada se liga con ese deseo de divulgación pues “expone no sólo un razonamiento sino una enseñanza transmitida de modo más

dedican su producción a la apología de la nueva doctrina. Ése es el caso de Juan Luis Vives, cuya obra se desarrolla íntegramente en latín, o de los hermanos Alfonso y Juan de Valdés, autor este último del célebre *Diálogo de la lengua* (1535?), donde formula el ideal estilístico de la época: sencillez, naturalidad y concisión” (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2007, p. 98)

agradable y didáctico, por medio del intercambio de preguntas y respuestas entre los interlocutores” (Gómez 2000, p. 20).

Algunos autores ven en ese desarrollo argumentativo dialogado un ánimo vitalista en tanto las ideas no se desarrollan sólo mediante premisas, sino que la forma misma evidencia la manera en cómo se gestan y desarrollan (interpretación con la que, hemos revisado también, coinciden algunos lectores de los diálogos platónicos). A propósito dice Ricart que “a Valdés se le puede llamar también un escritor vital, pues en su estilo nos permite asistir al proceso germinativo de sus ideas y, hasta cierto punto, participar en él. Piensa escribiendo, o mejor, hablando. [...] Su obsesión constante es la claridad” (1958, p. 11)

En definitiva, esa búsqueda de la claridad es algo ostensible en la argumentación misma del *Diálogo de la lengua*, donde Valdés declara que “escribe como habla”, frase que ha sido ampliamente comentada y socorrida:

Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escrivo como hablo; solamente tengo cuidado de usar vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo quanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua sta bien el afetación; quanto al hazer diferencia en el alçar o abaxar el estilo según lo que scrivo o a quién scrivo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín (Valdés 1984, p. 233).

Como menciona Lope Blanch, “sus propias ideas estilísticas, repetidamente expuestas a lo largo del *Diálogo de la lengua*, coinciden con su manera de escribir. [...] Se sitúa así [...] dentro de la corriente de la sobria naturalidad que, repudiando toda afectación y pedantería —conceptual o estilística—, llega hasta Cervantes” (1966, p. XIII).

Quizá la propia elección de colocarse a sí mismo como personaje implica la búsqueda de claridad pues, en palabras de Barbolani, Valdés “en su empeño de ofrecernos una imagen de sí mismo transparente y sin secretos, nos da ya una famosa definición de su estilo” (2006, p.

329). Y no sólo eso, en el *Diálogo de la lengua* se verá que Valdés asocia ese estilo conciso con la propia naturaleza del español cuando afirma:

Con deziros esto pienso concluir este razoamiento desabrido: que todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, esplicando bien el conceto de vuestro ánimo, y dando a entender lo que queréis decir, de las palabras que pusíéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender a la sentencia della, o al encarecimiento, o a la elegancia (Valdés 1984, p. 237).

Así entonces, claridad y concisión se convierten en las fórmulas de su pensamiento y de su expresión; permiten, por una parte, propiciar un entorno didáctico, pero también una sensación de honestidad, sinceridad y transparencia que logra empatizar con sus lectores. Su estilo, dice Ricart, “no radica en la perfección formal de la frase, ni en los aliños retóricos, sino en el calor humano que irradia, en el tono sincero y persuasivo que emplea” (1958, p. 9).

Este rechazo de las formas perfectas y de la orfebrería meticulosa tiene un paralelo con algunas ideas que se mencionan y desarrollan en el *Diálogo de la lengua*. Valdés parece oponerse a las reglas constrictoras y también se muestra clemente con la presencia de los errores. A la pregunta que le hace Marcio sobre si ha notado alguna regla sobre el acento, responde: “Ninguna, porque ya sabéis que las lenguas vulgares de ninguna manera se pueden reducir a reglas de tal suerte que por ellas se puedan aprender; y siendo la castellana mezclada de tantas otras, podéis pensar si puede ninguno ser bastante a reducirla a reglas” (Valdés 1984, p. 153).

Al considerar que las lenguas vulgares, por nacer en el seno de lo coloquial, se resisten a ser normadas, Valdés también participa de la idea de que los errores pueden ser visto como cualidades de la lengua. Dice en un intercambio con Torres:

VALDÉS: Paréceme que, si honra se gana en estas pedanterías, os avéis hecho más honra con esto sólo que avéis dicho que yo, con todo lo que he parlado; y por mí os digo que nunca avía mirado en essos primores.

TORRES: Agora que veo os contentan a vos, empezaré a tenerlos por primores, que hasta aquí no osava tenerlos por tales (*ibid.*, p.188)

Y también llega a considerar el error lingüístico como un adorno al aclarar: “Assí es verdad y, por tanto, yo uso siempre del latino que ya casi los más lo entienden; y respondiendôs a vos, digo que tenemos muy muchos vocablos equívocos; y más os digo, que, aunque en otras lenguas sea defecto la equivocación de los vocablos, en la castellana es ornamento, porque con ellos se dizan muchas cosas ingeniosas, muy sutiles y galanas (*ibid.*, p. 211).

Estas ideas resultan de suma importancia para revisar el ensayo “De la lengua vulgar” de Alfonso Reyes, pues existen varios vasos comunicantes entre las ideas de ambos textos. La oralidad, pues, no sólo tiene un fin didáctico de convertir en ameno el conocimiento como en el tópico horaciano de lo “dulce y útil”; se convierte también en un movilizador de saberes en tanto que desdibuja la jerarquía entre lo erudito y lo popular, y extiende las formas de comprender el conocimiento más allá de la normativa y los ideales clásicos de perfección.

III. EL ENSAYO DIALOGADO EN ALFONSO REYES

III.I EL TRÍPTICO DE *CUESTIONES ESTÉTICAS*: RELATIVIZACIÓN E IMAGINACIÓN

CUESTIONES ESTÉTICAS: MÁS ALLÁ DE LA CRÍTICA LITERARIA

En 1911 Alfonso Reyes, con apenas 22 años, publica su primer libro: *Cuestiones estéticas*.

Esta colección incluye doce ensayos que fueron escritos entre 1908 y 1910, un periodo marcado por el sobresaliente ambiente intelectual de la Ciudad de México gracias a la conformación del Ateneo de la Juventud antes del inicio de la Revolución mexicana. En esos primeros años del siglo XX, Alfonso Reyes era más conocido por su excelencia como estudiante, su habilidad oratoria, sus poemas y por ser hijo del general Bernardo Reyes. La aparición de *Cuestiones estéticas* implicó su incursión formal dentro de la escritura, más allá de sus colaboraciones frecuentes en distintas publicaciones periódicas y su activa participación en las tertulias ateneístas; muestra de ello es el comentario que le escribió en una carta Julio Torri tras recibir la noticia de la aparición de este primer libro: “me siento orgulloso de que mi amigo don Alfonso pueda ser conocido y apreciado como lo estima su amigo” (1995, p. 30).

De manera general puede decirse que *Cuestiones estéticas* es un libro de crítica literaria. Los ensayos abarcan autores muy diversos: el prerrenacentista Diego de San Pedro, Luis de Góngora, Goethe, Mallarmé, Bernard Shaw, así como también el estudio bastante aclamado sobre las tres Electras del teatro ateniense. Como hemos mencionado en la introducción, se suele pensar en este libro como un volumen señero de los intereses que acompañarían a Reyes por el resto de su vida y se insiste en su estilo todavía abigarrado. De hecho, en el balance global de toda su obra Alfonso Reyes mencionaría que, si reeditara *Cuestiones estéticas*, le gustaría “simplificar aquel estilo a veces rebuscado, arcaizante,

superabundante y oratorio [...] propio de un desborde que todavía no acepta el cauce” (1990a, p. 159). Asimismo, los lectores críticos de *Cuestiones estéticas* lo han considerado como “literatura de la revolución en México” (Aguilar 2015, p. 31)³⁴ o se han interesado en aproximarse a él desde una lectura temática centrada, primordialmente, en el valor que ofrece a la comprensión de una trayectoria autoral e intelectual.³⁵

Si bien es cierto que la prosa de este primer libro es la de un autor joven todavía influido por las corrientes predecesoras y el entorno escolar, hay en *Cuestiones estéticas* huellas estilísticas señas de una voluntad por relativizar los saberes y captar la parcialidad de nuestra mirada. Nuestra lectura pretende subrayar que en este libro hay suficientes pistas para suponer que en los ensayos de la primera etapa formativa de Reyes subyace un interés por concebir al ensayo como una forma de relativización, como señalaremos. Para dilucidar este término vale la pena atender a lo que explica Martín Cerdá en su célebre libro de 1982: “el ensayo no pretende hoy ‘exponer’ una visión o un saber total (y muchas veces ‘totalitario’), sino introducir una mirada discontinua en un mundo que, en lo más sustantivo, se oculta o se enmascara con diferentes ropajes y lenguajes ‘totales’, monolíticos y opresivos” (2022, pp. 27-28).

³⁴ Marcos Daniel Aguilar se interesa especialmente en su carácter ideológico y político, al afirmar que en *Cuestiones estéticas* “se halla el espíritu de esa campaña armada de las letras y de la nueva ideología que se fue formando en el país. En ellos no sólo hay una buena y cuidada prosa, como muchos se aferran a ver, sino que hay pasión, intriga y arrebato juvenil, producto exclusivo de la liberación de las pasiones” (2015, p. 30).

³⁵ A propósito, Adolfo Castañón asegura que “en el primer libro que publica: *Cuestiones estéticas* (1911) ya se asoma, plenamente armado, uno de los hombres de letras más completo e íntegro (enciclopedia no es por fuerza armonía) de su tiempo. El joven ensayista anda con tino y paso ligero entre Esquilo, Góngora, Goethe, Mallarmé y Manuel José Othón” (2012, pp. 235-236) y añade que “fue un augurio de que, en sus manos, las variedades de la experiencia literaria y de la crítica literaria misma, para no decir del ensayo y de la prosa se vendrían a enriquecer en forma notable, creciente y continua. La crítica literaria en Alfonso Reyes llegaría a ser, además de un ejercicio de exposición, análisis y juicio, y de una materia del quehacer cotidiano, la raíz de una actitud que no se puede dudar en llamar ética pues, del bien saber leer y bien saber juzgar” (*ibid.*, p. 483). Sánchez Prado señala que “atento a la obra de Nietzsche y Bergson, desarrolló sus primeras opiniones sobre los tres escritores que serían objeto de muchos de sus libros posteriores: Goethe, Góngora y Mallarmé” (2023, pp. 145-146).

Para comenzar a bocetar una poética ensayística alfonsina heredera de los autores que hemos revisado en el capítulo anterior, analizaremos el tríptico de ensayos dialogados incluidos en *Cuestiones estéticas*;³⁶ desde nuestra perspectiva, estos textos resultan atípicos para las convenciones genéricas del ensayo argumentativo y de crítica literaria, pero se adscriben a una tradición muy sólida de autores que ponen en tensión los límites entre pensamiento y lenguaje, entre crítica y creación.

EL TRÍPTICO DE ENSAYOS DIALOGADOS

Aparecido en *Cuestiones estéticas* bajo el mote de “Tres diálogos”, este tríptico ensayístico tiene como personajes principales a dos amigos, Valdés y Castro, que conversan sobre diversos asuntos al respecto del oficio de escribir. Cada uno de ellos tiene una personalidad e intereses muy distintos entre sí: Castro es un poeta disciplinado que tiende a seguir reglas y que confía en la racionalidad, es argumentativo y lógico; Valdés, por su parte, representa el polo opuesto de este temperamento dado que es inquieto, ocioso, se exaspera rápidamente de la monotonía, suele estar a disgusto de distintas actitudes y corrientes literarias, es disidente e incendiario, engreído y desafiante, solía escribir obras dramáticas y ser el centro de atención en las tertulias, pero lo abandonó por sentirse constreñido por ese ambiente.

Si bien la elección del nombre del personaje de Valdés admitiría leerse también como una sutil alusión al autor del *Diálogo de la lengua*, Juan de Valdés, no nos parece que existan más indicios en el texto que posibiliten equiparar a este personaje con una figura histórica, tal y como sí sucede en la convención del diálogo renacentista. La onomástica elegida se

³⁶ Del cual, por cierto, Torri tenía conocimiento, pues los menciona en una carta a Reyes: “Le felicito calurosamente por lo de su casa en Santa María, y por lo de su libro *Cuestiones estéticas*, donde me figuro que habrá puesto sus diálogos, su estudio sobre las rimas bizantinas, lo de Góngora, su trabajo sobre la tragedia griega (del cual sólo trozos conozco) y sus otros artículos críticos, que siempre he tenido por admirables y perfectos” (1995, p. 29).

limita a las alusiones, pero no llega a construir una personificación. El personaje de Valdés lleva la voz protagónica en el ensayo dialogado y se muestra en constante oposición a las ideas que él considera convencionales, se pavonea en busca de un estilo distinto y vívido. Por su parte, Castro funciona como su contrapeso. Por lo mismo, nos decantamos por una lectura alegórica en donde ambos personajes representan dos *ethos* distintos del oficio escritural, dos voluntades diferentes por concebir las pautas del ejercicio literario. En este sentido, ambos representan abstracciones y podría pensarse, incluso, que Valdés encarna la voluptuosidad dionisiaca y Castro el rigor apolíneo.

Los tres textos tienen títulos que aluden a una presencia ominosa o simbólica, así como al lugar donde se desarrollará la conversación: “El *demonio* de la *biblioteca*”, “El *duende* de la *casa*” y “Las *cigarras* del *jardín*”. El *demonio*, *duende* y *las cigarras* se asociarán a la presencia de Valdés. El encuentro entre estos dos amigos estará motivado por el interés de Castro en convencer a Valdés de disciplinarse como escritor: decide invitarlo a su biblioteca para que lo vea redactar unas líneas y se contagie de ese ánimo artístico. Por el contrario, Valdés no se verá influido por este ardid, sino que incluso buscará mil y un vericuetos para convencer a Castro de lo contrario: de aspirar a una creación literaria vital, sugestiva, estimulante y sin ataduras.

El primer texto, “El demonio de la biblioteca”, trata como tema principal algo que podríamos llamar una “poética de la brevedad”. Valdés aboga por la concisión en la literatura, dice que los espíritus como el suyo “no están hechos para desarrollar los temas, sino únicamente para inventar los títulos” (1955, p. 119). Utilizará esta palabra, “título”, para explicar aquello que busca en los textos; menciona que “los hombres no necesitan leer todo un libro, sino algunas frases: aquellas justamente que expresan los temas, los asuntos, *los títulos*” (*ibid.*, p. 120).

Valdés resalta que la brevedad y la precisión, que tanto disfruta de leer, son rasgos que interesaban a los antiguos griegos y que encuentra, a su vez, en ejemplos de Teócrito, Voltaire, Francis Jammes, Ernest Reyer o Whistler. Opone esta tendencia literaria a los positivistas, escolásticos y autores latinos:³⁷ “¡Y todo es manía de desarrollo! ¿Cómo la llaman en latín? ¡*Facundia*, es verdad, *facundia*! Y bien: la facundia y la escolástica os han perdido” (*ibid.*, p. 121). *Facundia*³⁸ es una palabra ya lexicalizada en español que refiere a la “facilidad y desenvoltura en el hablar” y que Valdés tomará como estandarte para referir al estilo literario interesado por el desarrollo lógico, argumentativo, silogístico y exhaustivo. Llama la atención que ya cercano al cierre del texto asocie este estilo al de la literatura hispánica:

la tendencia al desarrollo ha inficionado la prosa con deducciones, distingos, rectificaciones, paradojas, antítesis y una infinidad de fórmulas que provisionalmente llamo escolásticas; por lo cual, ha padecido particularmente el estilo castellano cuyo apogeo es hijo de la educación escolástica. La cual, después de su florecimiento y bajo los ataques de Raimundo Lull y de Luis Vives, perduró en la enseñanza y saturó todas las mentes, y de aquí que el estilo castellano se haya llenado de barreras y estorbos, de relativos, de condicionales, que turban la transparencia de los párrafos y su impulso lírico y amplio, que esconden entre espinas las flores sangrientas de los místicos, alargan enojosamente los discursos de todos, quiebran las frases con fastidio del ánimo y con pena de las orejas, y dan su postrero y refinado fruto en los acertijos de don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas y en las agudezas de Baltasar Gracián. Y esto sin contar la castiza tendencia a la prosa casera y a los chistes largos, tan largos que de camino pierden su particular encanto. (Pues el ritmo de los donaires ha de ser rápido y ligero) (*ibid.*, pp. 125-126).

³⁷ Es de notar que en la propia reseña que Torri hizo sobre *Cuestiones estéticas* también señaló negativamente a los autores latinos: “Su prosa no se resiente de la pesadez y monotonía de los escritores latinizantes, antes tiene toda la gracia y soltura de los helenistas, como Hurtado de Mendoza, y de los puramente castellanos, como Cervantes y Santa Teresa” (2011, p. 262).

³⁸ Vocablo también empleado por Reyes en *Historia documental de mis libros*: “hay quien comienza por la timidez, y hay quien comienza por eso que se llama “*facundia*”, y a éste le conviene, como por ahí lo dejó dicho, aprender a escribir por el otro cabo del lápiz, es decir, con el borrador” (1990a, p. 159)

A lo largo de todo el texto, Castro se mostrará escéptico y le señalará continuamente a Valdés la falta de congruencia o lógica en sus argumentos; encarna una postura racional en su acercamiento al mundo literario. Resulta interesante reparar en una contradicción: aunque Valdés se posiciona en contra del desarrollo y la exhaustividad, es el personaje que más habla y que tiene participaciones más extensas. Muchas de estas contradicciones que se presentarán en el texto admiten leerse tanto en clave humorística como señas del escepticismo que permea a lo largo de todo el tríptico.

El segundo diálogo del tríptico, “El duende de la casa”, es el más teatral de toda la serie. Tiene una mayor cantidad de acotaciones a diferencia del primero (en donde apenas aparecen un par) o el último (que no tiene ni una sola). Se lleva a cabo en el salón de la casa aparentemente un par de días después del primer texto situado en la biblioteca. Castro ha cerrado la puerta de su taller y lanzado la llave al estanque persuadido por Valdés de alejarse de la disciplina de escritura. La conversación inicia como una charla entre amigos que toman una taza de café y rememoran antiguos tiempos, pero habrá de convertirse en una discusión ríspida a la caída de la noche en donde Valdés desaparecerá entre las sombras. Es el diálogo más tenso y, por tanto, dramático; el conflicto nace de dos preguntas que se hacen entre sí los personajes: Castro le pregunta a Valdés las razones por las cuales abandonó la escritural teatral y éste le pregunta a Castro por qué se encuentra triste desde que se alejó de su biblioteca.

Los principales temas tratados serán la escritura teatral y la “enfermedad de análisis”. Por ello, no resulta inmotivado que éste sea el texto más teatral de los tres. Respondiendo a la interrogante de su amigo, Valdés afirma que ha dejado de lado su afición dramática porque comenzó a perder el gusto por la vida; estaba tan entusiasmado tratando de comprender el

alma humana y sus temperamentos que sus propios amigos se escandalizaban de su vocación analítica. Alguna vez escribió un texto que no quiso mostrar porque, según menciona:

el trastorno de mi espíritu produjo su inevitable manifestación: mis personajes no sentían, se analizaban; no charlaban, sutilizaban; no se mostraban ante el espectador como seres humanos, en su aspecto exterior y sensible, sino invertidos, con el espíritu por de fuera, y disgregados en sus elementos anímicos: mi teatro era un teatro vuelto al revés (*ibid.*, p. 128).

Nuevamente en el contexto del ensayo este comentario puede leerse de manera autorreferencial: la enfermedad del análisis es lo que padecen los personajes que conversan en un diálogo ensayístico; no viven, discuten y analizan. Tampoco resulta gratuito este abandono de la escritura dramatúrgica por parte de Valdés si recordamos que el gran referente de la escritura dialógica, el mismísimo Platón, tuvo una trayectoria similar a la de este personaje. Para ejemplificar su vicio del análisis, Valdés relata un cuentecillo alemán sobre un *kobold* (un duende) que atormenta a un sabio. Esta será la primera de tres historias alegóricas que se expresarán en el tríptico. El texto termina con un intercambio áspero entre los dos interlocutores: Castro se siente desanimado y arrepentido por haber hecho caso a su amigo al abandonar su estudio, acusa a Valdés de ser un “escamoteador de almas” que ha comenzado a invadir su casa y su espíritu. Lo increpa en la oscuridad, pero Valdés no le responde, prende las luces de la habitación y ya no lo encuentra.

Finalmente, en “Las cigarras del jardín” Valdés regresará a la casa de Castro. En este tercer diálogo discutirán principalmente la relación entre la literatura y la vida. Se comenta de manera más explícita uno de los temas que ha estado presente de manera más o menos velada en todo el tríptico: la lógica del arte que es autónoma y no se corresponde a la razón científica. Valdés irrumpió en el jardín de Castro contándole un sueño que tuvo la noche

anterior. No hace caso de las preguntas que éste último le lanza; Castro quiere saber qué ha hecho, cómo se fue de su salón, pero Valdés se limita a contar el sueño sin dar más explicaciones. En esta narración aparecen dos imágenes oníricas que, a decir de los propios interlocutores, tienen un significado simbólico. En general, se comentan varios asuntos con relación a la contraposición entre orden y libertad: el más importante acaso sea el valor que tienen las paráboles y metáforas. A las primeras Valdés les otorga una consideración negativa, pues dice que

la parábola es eficaz para la oratoria y para los sermones del púlpito y de la montaña: porque a los deleites matemáticos de la demostración, al desahogo casi fisiológico del problema resuelto, son accesibles todas las mentes populares. [...] Lo que toma, en arte, caracteres científicos, pierde la distinción y las particulares excelencias de la entidad estética (*ibid.*, p. 135).

En suma, este tercer diálogo da muestra contundente de las ideas estéticas que van conformando una poética de la creación literaria a lo largo de toda la serie. La búsqueda de una lógica literaria no lineal, de libre asociación y sugerente se ve practicada por esta propia elección del ensayo en forma de diálogo capaz de convertir la crítica literaria en un acto de creación. Esta pugna contra los discursos monolíticos alcanzará su punto máximo en el cierre del texto cuando se propone una suerte de *ethos* del escritor en la última intervención del tríptico que es, asimismo, el parlamento más extenso de todo el conjunto; Valdés ensaya la relación entre literatura y vida, recalca cómo se afectan entre sí. Termina por decirle a Castro, casi al cierre del texto: “¿Quieres asuntos para tus versos? Enriquece y dignifica tu vida: no seas *literato*” (*ibid.*, p. 143). La oposición entre el escritor apegado a la vida y el poeta de oficio (así como de las tradiciones con las cuales han sido representados con anterioridad) llega a su culmen.

EL DIÁLOGO COMO APUESTA ENSAYÍSTICA

¿Por qué un autor joven como Alfonso Reyes decide aquilatar su poética literaria a través de la pugna entre dos voces y no mediante el ensayo crítico proverbial donde casi es posible equiparar al autor con la voz ensayística? Seguramente esta decisión se vio influida por algunas lecturas formativas que fueron centrales para él y de las cuales hemos trazado un panorama en el capítulo anterior: por una parte, vale la pena recordar que fue un asiduo lector de Oscar Wilde, quien escribió importantes ensayos dialogados para dejar clara su postura en torno al “crítico como artista”; también resulta capital el influjo de Walter Pater, quien afirma en las lecciones de *Platón y el platonismo* que el discípulo de Sócrates fue el primer ensayista de la historia; y, por supuesto, no se puede dejar de lado el revuelo que los ateneístas tuvieron alrededor de la obra de Platón, cuyo *Banquete* leyeron juntos en voz alta.

El joven Reyes escribe estos diálogos para afiliarse a una tradición (el esteticismo de Wilde y Pater, así como su lectura del platonismo), pero también para deslindarse de otras (como el positivismo y la escolástica). La forma dialogada no parece injustificada cuando se examinan los temas tratados: todos los textos apuntan a una concepción distinta de la literatura y del *ethos* del escritor, como he mencionado, pues manifiestan un interés por conciliar el arte con el vitalismo, por imaginar una literatura sugestiva con una lógica interna propia, por problematizar antes que resolver. Si bien es cierto que el personaje de Valdés parece ser el centro de la discusión, Castro no sólo le sirve como un pupilo que recibe sin chistar sus argumentos (como sucede, por ejemplo, en los diálogos renacentistas de corte didáctico); hay un deseo palpable de representar el intercambio de ideas, la pugna, los reparos. Incluso aún más que en los diálogos de Oscar Wilde donde se puede ver que la voz cantante habla considerablemente más que la otra. Poniéndolos en espejo, los ensayos

dialogados de Reyes son mucho más equilibrados en los turnos de conversación que las intervenciones en los diálogos wildeanos.

Otro aspecto relevante es que, a diferencia del ensayo argumentativo, el ensayo dialogado subraya la importancia de la contingencia en el proceso de intelección. Las ideas se circunscriben a un espacio y a un tiempo, y son la reacción que se tiene al comentario hecho por otra persona. En el caso del primer texto de Reyes, la biblioteca se percibe como un espacio encerrado que motiva la búsqueda de la brevedad ante la monumental pila de libros. El salón y el café del segundo diálogo invitan a rememorar tiempos pasados y el entorno amistoso-familiar. El jardín del tercer texto, un espacio amplio y al aire libre, se liga a la reflexión sobre la libertad y la búsqueda de la vida en el arte.

Uno de los elementos más interesantes de los ensayos dialogados de Reyes (y que lo diferencian de sus antecesores) es el marco ficcional que le da a los textos. Sin caer en las convenciones del cuento o de la pieza teatral, hay un trabajo sutil sobre los personajes y la atmósfera. Además de ello, se introducen distintas narraciones que no sólo sirven como paráboles cumpliendo una función similar a los mitos de los diálogos platónicos, sino que ejemplifican los conceptos estéticos referidos por Reyes. La primera de esas historias sirve para ejemplificar lo que Valdés entiende por su “enfermedad de análisis”. Cuenta una historia alemana sobre un duendecillo que molestaba a un hombre docto:

Un día leí un cuento alemán: era un hombre perseguido por un duendecillo diminuto, un *kobold*. El duendecillo, con quitarse la caperuza tradicional, se hacía visible, y, con ponérsela de nuevo, desaparecía. El duendecillo dio en inquietar al hombre: este hombre era un sabio. Y cada vez que hojeaba sus libritos, posados en toscos atriles, he ahí al duende que aparecía por sobre el libro, asomaba el rostro diminuto, y gesticulaba. Agitábase el sabio, daba pasos por la estancia. El duendecillo saltaba delante de los pies del sabio, haciendo ceremonias con la caperuza en la mano. Apresurábase el hombre, como para aplastar con el pie al huésped incómodo. Y el duendecillo apresuraba también

sus saltos, y se iba como rebotando sobre el suelo, ante los pies que le perseguían; y, en cuanto se veía encerrado y preso contra la pared, se calaba el gorro y desaparecía. El hombre acudió a los encantadores (pues su ciencia no bastaba para este conjuro), acudió a los físicos: todos le aconsejaron que no pensara. —Vuestra enfermedad, le decían, es preocupación del espíritu y mal de cansancio: fuerza es que dejéis de pensar—. (*ibid.*, p. 129).

Valdés dice que al abrir un libro lo asaltaba el interés de analizarlo todo antes de que, de hecho, las palabras llegaran a su alma.³⁹ Su “enfermedad de análisis” es equiparable a ese duendecillo que, más que una presencial real, es la proyección mental del sabio, un producto de la necesidad intelectual por querer entenderlo todo. Lo curioso de esta parábola es que plantea un juego especular: el sabio y el *kobold* sirven como metáfora de lo que Valdés experimenta con su obsesión por el análisis y, asimismo, representa los intercambios entre Castro y Valdés (pues constantemente se alude a que Valdés es el duende que incomoda a Castro y el final del diálogo se centra en ello). Cabe la posibilidad, dado la propensión autorreferencial del texto, de que el propio lector de los diálogos se sienta “contaminado” por este duendecillo del mal del análisis. Es decir, el juego especular sobrepasa los límites de la página.

En el último ensayo del tríptico, Valdés contará una nueva historia parabólica. Esta vez será un sueño que tuvo la noche anterior y con el cual comienza la conversación. Es una experiencia onírica con estructura de *mise en abyme* que tiene dos estratos, Valdés sueña que está soñando:

Soñé que soñaba un alcázar de maravillosa construcción, de varios y confundidos estilos, rico de vitrales historiados. Figuras entecas de santos y largos rostros de mujeres se

³⁹ Esta propensión a “analizarlo todo” nos recuerda un fragmento del texto “Horas áticas en la ciudad. Prólogo de un libro” de 1910 donde Reyes afirma: “tenía pensado escribir, porque ya había dado, seguramente, en mi defecto, que es comentarlo todo” (1955, p. 159).

miraban, por transparencia, en las vidrieras; pues la luz interior del alcázar era más intensa que la exterior (*ibid.*, p. 133).

Él mismo tilda este sueño como una señal de buen agüero. Mientras lo cuenta, Castro se empecina por exigirle que lo salude y explique su desaparición abrupta de la noche anterior, pero él continúa su relato enfebrecido sin hacerle caso. Tras dar algunos detalles del mundo onírico, Valdés regresa al primer estrato de la *mise en abyme*:

Tanto ruido me obligó, en sueños, a despertar de mi sueño. Y pasé a mi sueño inmediato, vigilia del sueño anterior; a mi sueño *fundamental*. Y soñé que de mi boca, como en las figuras de la Biblia, salían agudos cuchillos a clavarse sobre el corazón de otro hombre. Y que el herido corazón soltaba pesadas gotas purpúreas que sonaban, sobre el pavimento lustroso, como los cristales del alcázar... (*ibid.*, p. 134).

Durante todo el tríptico ha existido una constante preocupación por la influencia que las palabras de Valdés tienen sobre las acciones y pensamientos de Castro. Es un orador elocuente y persuasivo que ya lo ha convencido de abandonar su taller y que es un hábil escamoteador de su alma. Por ello, podría sugerirse que la imagen de los cuchillos clavándose en el corazón de otro hombre representa sus intercambios conversacionales. Finalmente termina el relato diciendo:

aquel hombre, angustiado bajo mis cuchillos, súbitamente se arrancó del pecho su desgarrado corazón y lo lanzó al aire metamorfoseado en paloma. Desperté al cabo definitivamente, y oí que temblaba el aire con el canto de las campanas. Hoy es fiesta de la iglesia ¿verdad? (*id.*).

Este final explica el matiz de buen augurio que Valdés había advertido con anterioridad: Castro podrá convertir el dolor y el arrepentimiento en una nueva voluntad libre

y optimista. Hace pensar en aquel fragmento que Reyes escribirá muchos años después en el texto de *La experiencia literaria*, “Jacob o idea de la poesía” de 1933:

El artista llega a la libertad ciertamente; produce libertad (o mejor, liberación) como término de su obra, pero no opera en la libertad; hace corazón con las tripas: es un valiente. [...] El ser poeta exige coraje para entrar por laberintos y matar monstruos. [...] Soy un esclavo de mis propias cadenas —dice el poeta, mientras canta haciéndolas sonar (1997, pp. 101-102).

Tras oír el cuento del *kobold* y la enfermedad de análisis, menciona: “Es el fatal contagio: ya siento tras de mí al duendecillo, al *doble* de mi alma que me espía. Ahora, cuando te hablo, me espío, me siento hipócrita; y sé que tú te sientes igual” (1955, p. 131).

En suma, a lo largo de los tres textos se pone en discusión cómo debe construirse el *ethos* de un escritor y se ponderan las maneras más deseables de ejercer la creación literaria mientras se va conformando una poética. Lo interesante es que los textos son recursivos en el sentido de que no sólo expresan estas ideas a nivel de contenido, sino que las ponen en práctica formalmente: tanto en la forma del ensayo dialogado como en las historias narradas por sus personajes. En ambos se nota la búsqueda de una lógica literaria no lineal capaz de convertir la crítica y reflexión estética en un acto creativo: un espacio de imaginación que permite explorar las ideas más allá de la lógica argumentativa. En el siguiente apartado deseo subrayar ese carácter imaginativo y de libre asociación que, incluso, traza un puente fundamental con uno de los cuentos más importantes de Reyes, “La cena”, publicado en *El plano oblicuo*.

LA IMAGINACIÓN EN *CUESTIONES ESTÉTICAS*: UN PRELUDIO DE “LA CENA”

Quizá parte de la tradición crítica que aboga por leer *Cuestiones estéticas* como un resollo decimonónico o un cajón de temas incipientes no sea sino una consecuencia de la primera recepción del libro. Cuando fue publicado, el prólogo de Francisco García Calderón subrayaba ciertos rasgos en el joven Reyes como su “madurez erudita y su crítica penetrante” o la “ondulante curiosidad del humanista” (*ibid.*, p. 11) palpable en sus textos. Reyes es calificado como un “artista crítico” y si bien se menciona su “erudición amena” o su “prosa artística”, parecería que el énfasis de García Calderón estriba en aplaudir la inteligencia y los saberes del novel autor. Por su parte, Ricardo Arenales se refirió a Reyes como “el talento más poderoso y el espíritu más culto” (Rangel Guerra 1996, p. 8) en un texto publicado en *El Independiente* en julio de 1913, meses después de la muerte de su padre. No resulta extraño que el interés de ambos lectores esté en señalar la sabiduría de Reyes, siendo que éste era un jovencito conocido principalmente por sus composiciones poéticas y discursos oratorios. Más que enfatizar su imaginación o inventiva, decidieron ponderar su sapiencia quizá para investir de cierta seriedad a sus escritos y darle tanto un espaldarazo como un sello de autoridad.

Muy diferentes resultan los enfoques de los lectores que escribirán sobre Reyes tras su deceso casi cuarenta años después: se centrarán en rescatar el ánimo lúdico del sabio, la ligereza del patriarca de la literatura mexicana. Jorge Mañach, por ejemplo, hablará de que lo caracterizaba “una cierta desenvoltura de la [sic] espontáneo frente a toda rigidez, de la creación frente a esos automatismos —esos recursos al tópico, a la fórmula, a lo consabido— que acechan a los facilones de las letras y del estudio” (1996, p. 222). Octavio Paz dirá que su *Ifigenia cruel* estaba plena de “erudición, sí, pero también gracia, imaginación y dolorosa lucidez” (1996, p. 153). Ambos textos fueron publicados en 1960, un año después de su fallecimiento.

¿Qué tanto los primeros contextos de recepción han influido en nuestra manera de leer la obra de Reyes? Al joven se le estima por su sabiduría y rigor; al último, por su espontaneidad e inventiva. Si bien todos éstos son rasgos ponderados por sus lectores a lo largo de la cabalidad de su obra, los énfasis en uno u otro polo obedecen a las expectativas de lectura de cada momento. Quizá por esta razón, poco se ha reparado en una característica importante de *Cuestiones estéticas*: el papel que cobra la imaginación dentro del discurso ensayístico. La creatividad, el desparpajo y la fantasía no han sido cualidades particularmente aplaudidas o que hayan suscitado especial interés a pesar de que son la semilla de la densidad formal de los escritos, así como de la combinación de formas discursivas distintas.

Es cierto que hay textos que resultan hostiles a la lectura por su profusión de citas como “Sobre la estética de Góngora”,⁴⁰ pero hay otras huellas en las que se atisba su inclinación a concebir la escritura como un medio lúdico. Esto es evidente a nivel de contenido en las reflexiones de “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé” donde Reyes afirma, de la mano del poeta francés, que el lenguaje “no responde [...] al dinamismo esencial de nuestras almas y a su continua y fugaz carrera” (1955, p. 89). El trabajo del artista será captar la veleidad del pensamiento y nuestras impresiones sobre el mundo circundante tal y como nos acontecen en la vida interior: inconexas, ajenas a las leyes lógicas.

Por ello, el Reyes del Ateneo se verá seducido por la invención cercana al sueño, el absurdo y la metáfora, pues ofrecen posibilidades suficientes para que la literatura configure una lógica distinta de la racional, argumentativa o lineal. En el tríptico de ensayos dialogados de *Cuestiones estéticas* es posible notar esto, por ejemplo, en el sueño metadiegético que

⁴⁰ Aunque existen verdaderos hallazgos líricos en el texto y cabe recordar que se escribió para ser leído como una conferencia.

cuenta Valdés. Si hacemos un examen más detallado, es posible notar que, de hecho, muchos de sus recursos para subvertir las convenciones de la realidad mantienen paralelismos diversos con el cuento inaugural de *El plano oblicuo*, “La cena”. Este vínculo no es casual.

En la *Historia documental de mis libros*, el mismo Alfonso Reyes afirma:

Aunque publicado en Madrid, año de 1929, *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. Por eso le correspondería el sitio inmediato después de las *Cuestiones estéticas*. [...] 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 (1990a, p. 275).

Por esta razón, convendría pensar la etapa madrileña no sólo tomando en cuenta las fechas de publicación de los textos, sino otras características de las obras que pueden filiarlas a otro contexto de escritura: los autores y obras referidos, las principales ideas estéticas expuestas o sugeridas, así como estructuras recurrentes. Sería fructífero dividir las obras de este periodo en dos grupos: los libros de tránsito entre el Ateneo y Madrid (*El plano oblicuo*, *El Cazador*) y el resto de los libros de vena madrileña.

El puente entre la ficción subversiva de “La cena” y el sueño narrado en el último ensayo dialogado del tríptico perteneciente a *Cuestiones estéticas* resulta significativo no sólo para explorar la condición a limítrofe de estos libros de Reyes, sino también para puntualizar la relevancia de la imaginación en su escritura ensayística. Este rasgo permeará el transcurso de su obra posterior, pero es asimismo su principal marca de originalidad dentro del género dialogado del ensayo.

Hay cinco elementos en común entre el cuento de “La cena” y el tríptico de ensayos dialogados de *Cuestiones estéticas*: los juegos de la luz, la oposición de espacios, los sonidos estrepitosos, el sueño y el tema del doble. Todos ellos atienden, desde mi perspectiva, al

interés de Reyes por construir una lógica distinta de la racional en el texto literario, una coherencia artística basada en la invención y la imaginación. Es importante destacar que estos elementos aparecen de manera más escueta en el tríptico, mientras que en “La cena” son rectores en la construcción del relato. Considero que por este motivo y por razones cronológicas (el tríptico está fechado en 1909 y “La cena” en 1912) los ensayos dialogados admiten leerse como un estudio seminal de los motivos que serán desarrollados posteriormente en el cuento inaugural de *El plano oblicuo*. En los siguientes apartados expondré los paralelismos entre ambos textos.

JUEGOS DE LA LUZ

En los ensayos dialogados el juego de luces aparece en dos momentos: en el cierre de “El duende de la casa” cuando la oscuridad comienza a apoderarse de la habitación en la que conversan Castro y Valdés, en donde éste último se escabulle aprovechando las sombras, y también en el sueño que narrará Valdés en el inicio de “Las cigarras del jardín”. Allí menciona que hay unos vitrales historiados con figuras de santos en un alcázar cuya luz interior es más intensa que la exterior. Este fenómeno, evidentemente, es una disruptión de la lógica, pues la función de un vitral consiste en dejar pasar la luz del sol al interior de un recinto. El Valdés del sueño apedrea los vidrios y advierte: “el vano de las ventanas, vacío de vidriera como desnudo de máscara, echaba sobre mí su luz clara y cruda, consolándome de mi obsesión” (1955, p. 133). La luz, en el primer caso, se convierte en un motivo de misterio dada su ausencia; permite que Valdés confunda a Castro. En el segundo caso, se muestra como un indicio de la ruptura de las leyes de la realidad y posibilita la creación de una atmósfera que se rige por leyes autónomas (como la de todo sueño).

En el caso de “La cena”, los juegos de luz tendrán esas mismas funciones. Será un elemento nodal para construir el ambiente ominoso en el que se desarrolla el relato, suele enrarecer aspectos de la diégesis y enfatizar la incertidumbre del protagonista. Desde las primeras líneas se encuentra presente en las “serpientes de focos eléctricos” (1995, p. 11) que bailan frente a la mirada del personaje o las torres que tienen “cuatro redondas esferas de reloj” con “una iluminación interior”, motivos que aparecerán nuevamente en el cierre reiterativo del relato.

Recordemos que el argumento central de la historia de “La cena” es el seguimiento de una invitación que recibe Alfonso, el personaje y narrador autodiegético, para acudir a una cita. Llegará a una casa bastante singular en donde será recibido por dos mujeres, Amalia y Magdalena, con quienes conversará y compartirá los alimentos, así como una copa de vino. Posteriormente a la cena, acudirán al jardín en donde el protagonista se quedará dormido. Despertará y será llevado al vestíbulo donde acontecerá el clímax del relato: las mujeres le muestran un retrato de un capitán en cuyo rostro se reconoce. Envuelta en una atmósfera ominosa e inusitada, la narración pondrá a prueba la percepción de la realidad del narrador. Para ello, en el inicio del cuento cuando el protagonista llega a la casa donde ha sido citado, se describe una escena en la que la luz es central:

La puerta se abrió. Yo estaba vuelto a la calle y vi, de súbito, caer sobre el suelo un cuadro de luz que arrojaba, junto a mi sombra, la sombra de una mujer desconocida.

Volvíme: con la luz por la espalda y sobre mis ojos deslumbrados, aquella mujer no era para mí más que una silueta, donde mi imaginación pudo pintar varios ensayos de fisionomía, sin que ninguno correspondiera al contorno, en tanto que balbuceaba yo algunos saludos y explicaciones (*ibid.*, p. 12).

La luz deslumbrante produce un tipo de ceguera. Si tradicionalmente se le suele emplear como símbolo del conocimiento (Cirlot 2013, p. 293), en este caso su exceso produce indecisión e ignorancia. Este juego de claroscuros volverá a aparecer en dos momentos posteriores. En el comedor donde Alfonso, Magdalena y Amalia entablan su conversación se menciona que

Hacia el centro de la mesa, y, por cierto, tan baja que era una constante incomodidad, colgaba la lámpara de dos luces. Y sobre los muros se proyectaban las sombras destenidas de las dos mujeres, en tan forma que no era posible fijar la correspondencia de las sombras con las personas (1995, p. 15).

Además de representar un entorno confuso y la percepción extrañada del protagonista como sucede en este fragmento, también se empleará la ausencia de luz como símbolo de incertidumbre, al igual que en el cierre de “El duende de la casa”. Cuando los tres personajes salen al jardín, Alfonso enfatiza que no puede ver nada y se alude en un par de ocasiones a la oscuridad del sitio. Las mujeres le hablan de plantas misteriosas que están en la penumbra, sobre ellas él advierte que son: “flores que yo no veía (y aun creo que no las había en aquel raquíctico jardín)” (*id.*). Después de tomar una siesta y reincorporarse al flujo de la conversación, Alfonso, el narrador autodiegetico, menciona:

Y en aquel punto sucedió algo que en otras circunstancias me habría parecido natural, pero que entonces me sobresaltó y trajo a mis labios mi corazón. Las señoras, hasta entonces, sólo me habían sido perceptibles por el rumor de su charla y de su presencial. En aquel instante alguien abrió una ventana de la casa, y la luz vino a caer, inesperada, sobre los rostros de las mujeres. Y —¡oh cielos!— los vi iluminarse de pronto, autonómicos, suspensos en el aire —perdidas las ropas negras en la oscuridad del jardín— y con la expresión de piedad grabada hasta la dureza en los rasgos. Eran como las caras iluminadas en los cuadros de Echave el Viejo, astros enormes y fantásticos. (*ibid.*, p. 16)

Esta escena resulta desconcertante, primero que nada, porque hace notar la presencia de alguien más dentro de la casa de quien no se ha tenido noticia durante todo el relato. Alguien que, por su ausencia y falta de reconocimiento, parece ser más una presencia que un ser humano. También la luz, en lugar de resultar acogedora o prístina por alumbrar lo que no se podía ver (como habitualmente se le considera en tanto es símbolo del conocimiento) es una luz terrible que sobresalta y acentúa la atmósfera insólita. Unas cuantas líneas después el narrador señalará: “La ventana volvió a cerrarse, y los rostros de las mujeres volvieron a desaparecer” (*id.*). Como lo advertíamos líneas atrás, se trastoca el sentido tradicional de la luz y se emplea como un elemento de incertidumbre.

OPOSICIÓN DE ESPACIOS

En el sueño narrado por Valdés en “Las cigarras del jardín” se muestra un espacio extravagante: un alcázar rodeado por vitrales historiados. Esto, en sí mismo, entabla una oposición: el alcázar que es un edificio destinado para servir como residencia real está adornado con elementos decorativos propios de una iglesia. Además, la palabra *alcázar* suele designar (aunque no exclusivamente) espacios arquitectónicos propios de la cultura árabe; por ello, la inserción de santos de la religión católica puede parecer un choque entre culturas. Asimismo, vale la pena recordar que los vitrales historiados son un tipo de arte que recuperó el estilo gótico en siglos posteriores a la Edad Media. Por ende, el lugar en el que se desarrolla el sueño de Valdés es incoherente y se caracteriza por homologar culturas, épocas y espacios diversos. Quizá esto explique por qué él afirma: “Particularmente me ofendía ver santos en un alcázar” (1955, p. 133).

La casa en donde transcurre “La cena” también imbrica en un mismo espacio estilos y épocas diversas. Cuando Alfonso llega se siente sorprendido porque el vestíbulo luce bastante moderno y el tono de la carta le sugería una vivienda antigua:

Y pasé, asombrado de oírme llamar como en mi casa. Fue una decepción el vestíbulo. Sobre las palabras románticas de la esquina (a mí, al menos, me parecían románticas), había yo fundado la esperanza de encontrarme con una antigua casa, llena de tapices, de viejos retratos y de grandes sillones; una antigua casa sin estilo, pero llena de respetabilidad. A cambio de esto, me encontré con un vestíbulo diminuto y con una escalera frágil, sin elegancia; lo cual más bien prometía dimensiones modernas y estrechas en el resto de la casa. El piso era de madera encerada; los raros muebles tenían aquel lujo frío de las cosas de Nueva York, en el muro, tapizado de verde claro, gesticulaban, como imperdonable signo de trivialidad, dos o tres máscaras japonesas. Hasta llegué a dudar... (*ibid.*, pp. 12-13).

Sin embargo, su intuición se comprobará en la siguiente habitación. Después de saludar a Amalia en el vestíbulo, ambos se dirigen a la sala de estar donde los espera Magdalena sentada en el sillón. Este salón tendrá un decorado muy diferente, un estilo anticuado a diferencia de la entrada de la casa:

El salón, como lo había imaginado, era pequeño. Mas el decorado, respondiendo a mis anhelos, chocaba notoriamente con el del vestíbulo. Allí estaban los tapices y las grandes sillas respetables, la piel de oso al suelo, el espejo, la chimenea, los jarrones; el piano de candeleros lleno de fotografías y estatuillas —el piano en que nadie toca—, y, junto al estrado principal, el caballete con un retrato amplificado y manifiestamente alterado: el de un señor de barba partida y boca grosera (*ibid.*, p. 13).

Esta oposición entre las habitaciones enfatiza la falta de coherencia o lógica racional dentro de la casa. Al igual que el funcionamiento absurdo de la luz y de la sombra, permite instalar al protagonista y al lector en un espacio sin secuencia, con sus propias normas; casi como

ocurre en nuestros sueños, donde cambios abruptos de espacio ocurren sin que nos resulten extraños más que en la vigilia.

SONIDOS ESTREPITOSOS

Tanto la importancia del claroscuro como la homologación de espacios discordantes muestran el interés del autor por transgredir las leyes de la realidad mediante estrategias sensoriales:⁴¹ los sentidos se ponen a prueba, la percepción enrarecida da cuenta de la incoherencia entre los elementos del universo narrado. Estas afectaciones a la sensorialidad son palpables también en el plano del sonido.

En el sueño de “Las cigarras del jardín” se enfatiza el estruendo de los cristales rotos tras las pedradas que les avienta el soñador Valdés:

¡Qué regocijo ver desaparecer, entre un estallar de luces y ruidos, santos entecos de caras mustias y largos rostros de mujeres! [...] A mis tiros, respondía el alegre ruido de los cristales rotos, ruido largo y difuso, como si los cristales cayeran, resonando, desde una altura incommensurable. A cada piedra caía otro más y cantaba, desprendiéndose, con un campanilleo festivo. Mi locura se complacía en el rumor. Multipliqué mis ataques: ya todo el alcázar parecía una enorme campana, o más bien una iglesia con todas las campanas a vuelo, o acaso una enorme caja de música, o una jaula de pájaros de cristal. Tan frecuente era el caer de los vidrios, que se confundían los ecos y se ensartaban los rumores en un hilo de sonoridad (1955, pp. 133-134).

Esta fiesta de sonidos le produce gozo al personaje y le hace despertar de la primera diégesis del sueño: “Tanto ruido me obligó, en sueños, a despertar de mi sueño. Y pasé a un sueño inmediato, vigilia del sueño anterior; a mi sueño fundamental” (*ibid.*, p. 134). Después de

⁴¹ Willis Robb se percata de que este entramado sensorial es recurrente en el estilo ensayístico de Reyes, pues afirma que su “sensibilidad artística [...] incluye una acentuada sensitividad a los placeres y valores estéticos de las impresiones sensoriales, sean visuales, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles o espaciales y cinéticas, individualmente y en combinaciones” (1978, p. 123).

contar este nuevo estrato de su vida onírica, menciona: “Desperté al cabo definitivamente, y oí que temblaba el aire con el canto de las campanas. Hoy es fiesta de la iglesia ¿verdad?” (*id.*). Con ello, muestra que el sonido es el recurso óptimo para sacudir el universo a un punto radical que permite cambiar entre las tres diégesis: el segundo sueño, el primer sueño, la realidad. Asimismo, vemos que entre el segundo sueño y la realidad hay un elemento en común: el sonido de las campanadas.

En “La cena” las campanadas también serán sumamente relevantes para la historia y para el cambio de diégesis. En el inicio, el protagonista revela: “Si las nueve campanadas, me dije, me sorprenden sin tener la mano sobre la aldaba de la puerta, algo funesto acontecerá” (1995, p. 11). Se les concede un carácter premonitorio y negativo. Tras una serie de cavilaciones, refiere: “De pronto, nueve campanadas sonoras resbalaron con metálico frío sobre mi epidermis. Mis ojos, en la última esperanza, cayeron sobre la puerta más cercana: aquél era el término” (*id.*). Mediante una analepsis, Alfonso retomará el inicio de la historia con la recepción de la carta y los motivos que lo llevaron a ese lugar. Será en el final del relato cuando, la revelación (que bien puede entenderse como una suerte de anagnórisis) se verá acompañada de un crepitar horrisono: “El retrato había caído de mis manos, y las dos señoritas me miraban con una cómica piedad. Algo sonó en mis oídos como una araña de cristal que se estrellara contra el suelo” (*ibid.*, p. 17).

Con este ruido culmina la narración de la estancia del personaje en la vivienda ominosa y se regresa a la imagen del inicio del relato en donde él corre a través de calles desconocidas. Tan pronto llega a su casa, vuelve a aparecer el sonido de las campanadas casi para cerrar el texto: “Cuando alcancé, jadeante, la tabla familiar de mi puerta, nueve sonoras campanadas estremecían la noche” (*id.*). Los sonidos estrepitosos funcionan como un mecanismo de

ruptura de la diégesis, conexión entre mundos o catalizadores de la división entre distintos planos de la realidad.

EL SUEÑO

Hemos visto la importancia de la sensorialidad en los diálogos y el cuento de “La cena”. A través de elementos visuales como la luz, espaciales o sonoros se representa una realidad distorsionada que bien puede ser extraña en sí misma o simplemente percibida como tal por el personaje. Esta inclinación a subvertir algunos aspectos de la sensorialidad se liga con el interés general de Reyes por descubrir una poética de la creación basada en una lógica distinta de la racional. Por ello, no sorprende su inclusión de elementos oníricos en el tríptico y el relato de *El plano oblicuo*: si la sensorialidad enrarece la realidad, el sueño permite ponerla en pausa. El sueño es una suspensión de la materialidad, de la existencia física.⁴² Al consistir en una representación, en un imaginario, operaba bajo sus propias reglas.

Así pues, ya en párrafos anteriores hemos mostrado la importancia del sueño dentro del tercer diálogo “Las cigarras del jardín”. Mientras que Castro exige respuestas razonables a sus preguntas y en particular a la duda que lo aqueja sobre la desaparición y llegada intempestiva de Valdés, éste elude sus cuestionamientos y se dedica a contar su sueño metadiegético (“soñé que soñaba”, 1955, p. 133) cuyo segundo plano empieza en la ruptura de los cristales de un alcázar y su primer plano termina con la narración de los cuchillos salientes que se clavan en el corazón de un hombre. Tras terminar su narración, afirma que el sueño ha sido un buen presagio. Castro, entonces, dice:

⁴² En *Crónica de Monterrey* Reyes advertirá el papel que el mundo onírico ha tenido en sus proyectos de escritura: “Mis sueños me han preocupado siempre. (“Los sueños parados”, en *Las burlas veras*, y antes, sobrecargado de literatura, el sueño que le cuenta “Valdés” a “Castro” en los “Tres diálogos”, *Cuestiones estéticas*. No es exactamente el relato de un sueño, pero algo se tomó de mis sueños, lo que refiero en “La cena”, *El plano oblicuo*.)” (1990, p. 532).

En verdad, yo no sé descifrar paráboles. Diré, sin embargo, que ahora comprendo las palabras griegas: el sueño viene de Zeus. En verdad tu sueño merece haber llegado a través de las puertas de cuerno (¿las de marfil?) que nos describen los antiguos. Pero, repito, yo no sé descifrar paráboles (*ibid.*, p. 134).

Con estas referencias grecolatinas Castro alude al canto XIX de la *Odisea* en el que Penélope menciona que el sueño llega a los seres cruzando dos puertas: las de cuerno que son las de los sueños premonitorios y la de marfil que no tienen ningún efecto. Contesta a propósito de un sueño que ha tenido sobre el retorno de Ulises:

Son, no obstante, mi huésped, los sueños ambiguos y oscuros
y lo en ellos mostrado no todo se cumple en la vida,
pues sus tenues visiones se escapan por puertas diversas.
De marfil es la una, de cuerno la otra, y aquellos
que nos llegan pasando a través del marfil aserrado
nos engañan trayendo palabras que no se realizan;
los restantes, empero, que cruzan el cuerno pulido
yo creer que sea de éhos el sueño pasmoso que acabo
de contar: ¡a mi hijo y a mí nos daría tal ventura! (Homero 2015, p. 325)

El sueño, entonces, puede tener posibilidades adivinatorias o puede ser una vana imaginación. En otras palabras, puede tener un correlato con la realidad (al tener cierta injerencia sobre ella) o puede no tenerlo y concebirse, más bien, como una dimensión autónoma. Así, Castro, mantiene cierta ambivalencia mediante su pregunta parentética.

En el caso de “La cena” el sueño también es nombrado y funge como un posible desestabilizador de las verdades, abona a la confusión experimentada por el personaje. Primero que nada, aparece en forma de “pesadilla”, como un sueño funesto que le recuerda al narrador autodiegético lo acontecido:

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), paréceme jadear a través de avenidas de relojes y torreones, solemnes como esfinges en la calzada de algún templo egipcio. (1995, p. 12)

Sin embargo, la presencia onírica es mucho más relevante en camino al cierre del relato dado que comienzan a involucrarse elementos que trastocan nuestra percepción de la realidad de manera comprobable en nuestro mundo físico: el alcohol y el sueño. El personaje-narrador comienza a sumirse, primero, en una tenue embriaguez:

A la madre tocó —es de rigor— recordarnos que era ya tiempo de cenar. En el comedor la charla se hizo más general y corriente. Yo acabé por convencerme de que aquellas señoras no habían querido más que convidarme a cenar, y a la segunda copa de Chablis me sentí sumido en un perfecto egoísmo del cuerpo lleno de generosidades espirituales (*ibid.*, p. 14).

Después, los tres comensales salen al jardín y el narrador, consciente de ese tenue enajenamiento etílico, comienza a sospechar de lo que escucha. Pone en duda los extrañísimos comentarios de Amalia y Magdalena, comienza a quedarse dormido:

Las señoras sonreían ya (yo lo adivinaba) con pleno conocimiento de mi estado. Comencé a confundir sus palabras con mi fantasía. Sus explicaciones botánicas, hoy que las recuerdo, me parecen monstruosas como un delirio: creo haberles oído hablar de flores que muerden y de flores que besan; de tallos que se arrancan a su raíz y os trepan, como serpientes, hasta el cuello. 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 raquíctico jardín), todo me fue convidando al sueño; y me quedé dormido sobre el banco, bajo el emparrado. (*ibid.*, p. 15)

Así pues, la combinación entre sueño y alcohol tiene el propósito de poner en duda la fiabilidad de lo escuchado. Permite la inserción de un elemento disruptivo sin que sea

absolutamente evidente que se trata de una suspensión de las reglas de la realidad. Será hasta después, cuando el personaje vea que las guías del jardín se han enredado a sus pies, que esos “delirios” comiencen a tener una expresión física.

TEMA DEL DOBLE

El tema del doble es uno de los más evidentes en el texto de “La cena”. Se representa, primero que nada, con las dos mujeres que invitan al narrador: Amalia y Magdalena. Se habla de “sus miradas paralelas” o de su similitud en cuanto a sus semblantes: “El aire piadoso de la cara de Amalia se propagaba, por momentos, a la cara de la madre. La satisfacción, enteramente fisiológica, del rostro de doña Magdalena descendía, a veces, al de su hija. Parecía que estos dos motivos flotasen en el ambiente, volando de una cara a la otra” (*ibid.*, p. 14).

Sin embargo, aparecerá de manera mucho más contundente en el cierre del cuento al sugerir la razón por la cual el narrador “recordaba haber corrido a igual a igual hora por aquel sitio y con un anhelo semejante” (*ibid.*, p. 11). El tema quedará inscrito mediante un retrato y un espejo cuando el personaje de Alfonso descubre su parecido con el capitán del que le han hablado las dos mujeres: “Contemplé de nuevo el retrato; me vi yo mismo en el espejo; verifiqué la semejanza: yo era como una caricatura de aquel retrato. El retrato tenía una dedicatoria y una firma. La letra era la misma de la esquela anónima recibida por la mañana” (*ibid.*, p. 17). El doble entre los personajes se replica estructuralmente en el orden circular del relato y las constantes menciones a distintas reminiscencias.

En el caso de los ensayos dialogados, distintos pasajes permiten albergar una lectura del tema del doble, pues hay indicios que hacen pensar que Valdés es una proyección mental de Castro. Éste se refiere a él como “demonio” y como “duende”. Incluso después de que Valdés cuenta el cuentecillo del *koboldo*, Castro le dirá en dos ocasiones: “te pareces al

cuentecillo de tu historia” (1955, p. 130). También externa que comienza a experimentar el contagio del mal de análisis y añade: “ya siento tras de mí al duendecillo, al doble de mi alma que me espía” (*ibid.*, p. 131). Tras el intercambio más ríspido entre ellos, le reclama a Valdés el haber invadido su casa y su alma; se molesta porque éste no le contesta y lo pierde de vista por la caída de la noche, el diálogo termina con esta imagen:

Castro.— [...] Pero ya no te percibo casi, que ha anochecido, y te me pierdes en la sombra del cuarto! Encenderé luces. Pues si te oigo moverte y no te veo, voy a juzgar que eres efectivamente un *kobold*, o bien que no existes, que te he soñado para torturarme, y que tengo que dejar de pensar para que te ausentes de mí. Pues me has entrado tan hondamente que ya varias veces se me ha ocurrido que formas parte de mi moblaje espiritual.

Hay una pausa durante la cual nadie habla, en la oscuridad absoluta del salón. Por fin, exclama Castro, ya inquieto.

CASTRO.— ¿Nada dices, escamoteador de almas? Demonio de mi biblioteca, duende de mi casa ¿no me respondes? ¿Te ofendí con mis amenazas? *Corre a encender la luz. Valdés, como discreto, ha escapado en la oscuridad. Y Castro grita nerviosamente mirando a todas partes:*

CASTRO.— ¡Duende! ¡Duende! ¿Temes que te aplaste con los pies? ¡Valdés! ¿Te has calado la caperuza? (*ibid.*, p. 132).

Si bien es cierto que se afirma que Valdés ha escapado en la oscuridad discretamente, el personaje de Castro parece comenzar a albergar sospechas de que este amigo suyo es un demonio o duende que lo confronta con sus opiniones. Cuando Valdés llega a su jardín al inicio del tercer texto, Castro se verá muy sorprendido y le pregunta cómo ha entrado, pues la casa estaba cerrada. No recibe ninguna respuesta y Valdés le comienza a contar su sueño con furor. Se comporta no sólo como un amigo, sino como una presencia súbita. Hay suficientes espacios en blanco y elementos no declarados como para que un lector pueda

considerar posible esa veta ominosa en donde Valdés es producto de la imaginación de Castro o una suerte de representación de una voz interior.

Esta lectura posible del tema del doble⁴³ no es casual si recordamos que Alfonso Reyes y Julio Torri fueron asiduos lectores de la novela de Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. En su obra y correspondencia personal con frecuencia aluden a este libro. El tema de la pluralidad y contradicción humana les interesaba como una puesta en práctica de la libertad artística. Para la poética escritural de Alfonso Reyes esto resulta de gran importancia, si pensamos que su obra se dedicó mayoritariamente al ensayo. ¿Cómo se percibe el tema de la pluralidad en la escritura ensayística? Primeramente en la elección de escribir de manera dialogada mediante la configuración de dos voces que bien podrían ser dos temperamentos que habitan en un mismo cuerpo: ya sea en el personaje de Castro o, inclusive, en el propio autor del texto. Además, pueden notarse distintas contradicciones entre lo enunciado y lo hecho por los personajes. Quizá también esta fascinación por los temperamentos dobles se deba al gozo que Reyes encontró a la obra de Nietzsche (a la que alude en diferentes momentos del tríptico), particularmente en su apuesta por lo apolíneo y lo dionisiaco que bien podrían ser encarnados por los personajes de Castro y de Valdés.

III.II “DE LA LENGUA VULGAR” EN *EL CAZADOR*: DIVULGACIÓN Y OTROS SABERES

CONTEXTO DE PUBLICACIÓN

⁴³ Sebastián Pineda Buitrago también lee el tema del doble en un texto de *El plano oblicuo*, “De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés” y advierte que “si se relaciona este cuento con otros textos y filmes similares y escritos durante la misma época, como la novela *Der Golem* (1915) del austriaco Gustav Meyrink, o la película muda *Der Student von Prag* (1913), deduciría que la imagen del doble es un correlato de la formulación freudiana del subconsciente en sintonía con la técnica cinematográfica, cuyo principal efecto es precisamente la duplicación o triplicación del narcisismo” (2021, p. 98).

El ensayo dialogado “De la lengua vulgar” que nos proponemos analizar y comentar en las siguientes páginas está incluido en *El Cazador*, un libro publicado en 1921 en Madrid por Biblioteca Nueva que sigue a la serie de libros de la etapa madrileña donde Reyes fue ejercitando nuevas formas de la escritura en prosa: *El suicida*, *Visión de Anáhuac* y *Cartones de Madrid* publicados en 1917; así como *El plano oblicuo* y *Retratos reales e imaginarios* de 1920. El subtítulo de *El Cazador*, “Ensayos y divagaciones. (1911-1920)”, nos da cuenta de dos importantes cuestiones a considerar: una relativa a la datación y otra a la condición genérica de los textos reunidos.

En la noticia incluida sobre *El Cazador* en sus *Obras completas*, Reyes señala un error de imprenta: 1911 en lugar de 1910, fecha correcta. Así pues, desde el subtítulo el libro ostenta la reunión de una década de escritura, años que van desde su estancia en el México del Ateneo de la Juventud, su fugaz paso por París y su alojamiento en Madrid. En la primera edición aparecen datados algunos textos, mientras que en las *Obras completas* muchas fechas fueron eliminadas. Al realizar una cronología atendiendo a las fechas consignadas en ambas ediciones, es posible notar que “De la lengua vulgar” está considerado por su autor como el ensayo más antiguo, el único datado en 1910. A éste le siguen ocho textos de 1913, tres escritos en México y los demás en París. Empero a estos datos, en apartados subsecuentes de este trabajo ofreceremos algunas preguntas al respecto del contexto de escritura de “De la lengua vulgar”, ensayo dialogado que para Evodio Escalante resulta significativo en tanto nos permite sumar a la comprensión de una época de escritura y pensamiento alfonsino, la etapa madrileña:

De esta época datan los textos de Reyes sobre la maledicencia literaria, entendida como una fuerza cultural favorable, creadora de cultura. De esta época data el ensayo “De la lengua vulgar”, texto de una audacia sin precedentes entre nosotros, y que, acaso, en el sentido del culto al *Volkgeist* que predicaron los románticos, constituye el más rotundo

elogio de las maneras vulgares de la expresión que se generan en el seno del pueblo. De esta época data su idea de que la disputa es esencial a los géneros literarios. Y de que hay que romper con las éticas estrechas para entregarse al polimorfismo de la existencia. *Sigamos todos los vientos, pensemos todos los pensamientos.* De esta época data igualmente su elogio del nomadismo, su invitación a ser huésped de todas las ciudades sin ser ciudadano de ninguna” (1998, p. 46-47)

Sobre la condición genérica de los textos incluidos en *El Cazador*, es importante atender al subtítulo que apunta “Ensayos y divagaciones”. El índice del libro, además, cuenta con cuatro apartados: “Divagaciones”, “Comentarios”, “Ensayos” y “Algunos manuscritos olvidados”. El texto del cual hablaremos en los siguientes párrafos, “De la lengua vulgar”, inaugura la sección de “Ensayos” del libro a pesar de estar escrito de manera dialogada e incluye personajes. Nos interesa, distanciarnos de lecturas biográficas como la que realiza James Willis Robb, quien afirma que “en el tomo de ensayos o de crónica novelada titulado *El Cazador*, está siempre presente el autor, visible o invisiblemente, directa o implícitamente, como el Cazador estético que va buscando presa nueva, nuevos tesoros, bocadillos de interpretación y de placentera Aventura en medio de sus variadas lecturas y diversos contactos con personas y acontecimientos” (1978, p. 33)

Los siguientes párrafos presentan un intento por comenzar a reconstruir, desde la lectura del ensayo dialogado “De la lengua vulgar”, la importancia que tienen el ensayo corto y los libros misceláneos para la poética ensayística del autor: las formas de renovación del género, su reappropriación de la tradición del diálogo, la puesta en crisis del sujeto ensayista y la creación de voces ensayísticas, así como su permanente interés por hallar una lógica distinta en el lenguaje desde una perspectiva vitalista.

TEMAS PRINCIPALES: UNA EXPLORACIÓN LINGÜÍSTICA

“De la lengua vulgar” es un ensayo dialogado entre un alumno y un maestro (llamado Fulgencio Planciades), quien expone diferentes asuntos concernientes a la evolución de las lenguas y la importancia que tiene el lenguaje popular, el cual valora positivamente y considera por encima del erudito. Hay diferentes subtemas que se tocan a lo largo del texto: los neologismos, las onomatopeyas, la naturaleza y artificialidad del lenguaje, la distinción entre lengua y lógica, algunas perspectivas sobre el posible origen de las lenguas, así como distintas definiciones de “filología” y “gramática”. A pesar de la profusión de asuntos relativos a la lingüística, que se exponen de manera acotada, la principal línea argumentativa se encuentra en torno a la defensa del lenguaje popular visto como un mecanismo fundamental para la transformación de las lenguas a lo largo del tiempo, en oposición a la artificialidad del tecnicismo y el lenguaje letrado.

Por ello, el maestro Fulgencio Planciades, a lo largo de todo el ensayo dialogado, distingue la lengua vulgar de la lengua erudita desde términos vitalistas y asociaciones con la naturaleza. A la vulgar la describe como una “letra viva” capaz de innovar mediante los equívocos y, por ello, transformar el lenguaje. A la culta la distinguirá como “letra muerta”, fosilizada. Esta visión se sostendrá con distintas metáforas principalmente evidentes al inicio y final del texto donde se jerarquiza lo vivo y lo natural (propio de lo popular) como algo más valioso que lo muerto y lo artificial (propio de lo erudito).

También menciona que “la doble corriente de lo culto y de lo vulgar ha mucho tiempo que mantiene pugna en los idiomas” (1963, p. 142), por lo que reconoce una tensión difícil de sortear al respecto. Se posiciona a favor de la lengua popular en varios momentos como cuando asevera: “Yo cuido que hicieron más los bárbaros con su ignorancia fecunda, que Quintiliano y Varrón con su equívoca sabiduría” (*ibid.*, p. 144). Esta “ignorancia fecunda”

es considerada como una “energía creadora” (*ibid.*, p. 146) cuya viveza es capaz de movilizar los saberes.

Su predilección por la “vitalidad” de la lengua se lleva también al punto de compararla con la complejidad de la naturaleza. Ante la pregunta de su alumno, quien inquire acerca de la falta de simplicidad y racionalidad de la lengua vulgar, el maestro afirma que “la sencillez no es el criterio de la naturaleza” (*ibid.*, p. 143). Ejemplifica diciendo que “más uniforme, más simple es la línea recta que no la curva, y en la naturaleza no encuentras verdaderas rectas. [...] Las mejores máquinas de la vida son las más complicadas” (*id.*).

En este momento se notará que los dos personajes sostienen expectativas y opiniones distintas: el maestro se inclina por pensar en la lengua desde la complejidad y el cambio, mientras el alumno valora en ella la simplicidad, la racionalidad y la estabilidad. Sin embargo, como comentaré con mayor detalle más adelante, esta diferencia de pareceres no deriva en una pugna o confrontación.

Partiendo de su visión de la complejidad del idioma, Fulgencio Planciades afirma que la lengua no se rige por la formalidad lógica, sino que sigue un ritmo y proceso distinto a lo racional. De hecho, señala que “el idioma y la lógica son cosas diversas y aun opuestas” (*id.*). Su argumento para sustentar esta aseveración es que los técnicos advierten que “las transformaciones de los idiomas reposan sobre el *razonamiento oblicuo*” (*id.*), de manera que el lenguaje “tiene por principio un paralogismo”, es decir, un argumento inválido.

Esta caracterización de la lengua como un fenómeno basado en errores y procedimientos inválidos busca alejarla del plano meramente intelectual y exacto. Se prefiere lo sinuoso, complejo e irracional por encima de lo lineal, simple y racional. Además, esta perspectiva polemiza con la de “la filosofía moderna”, interesada en la homologación de conceptos, como lo comenta Fulgencio Planciades:

¡Oh, no me deis a mí tales lenguajes como el de la filosofía moderna, que consta de meras voces artificiales y casi idénticas en todos los idiomas del mundo! Este esperanto de la filosofía podrá ser muy lógico, mas no es un lenguaje. ¡Abomino yo de esta nueva algarabía! Si la vida, hijo, tuviera siempre que aguardar el permiso de la lógica, las especies animales se habrían detenido en su proceso, hasta que no descubriera la ciencia cuáles han de aparecer antes y cuáles después, si los pájaros o los hombres, pendiente todo de que se estimara en más volar que pensar (como es mi opinión) o viceversa. La vida, por eso, es afirmativa e imperiosa. La lógica no debe de ser más que el esfuerzo de sumisión por parte de la mente humana, inclinado a justificar y acatar el mundo tal y como es. Lo demás es mero devaneo, y es luchar los hombres contra los dioses. (*ibid.*, pp. 143-144).

Por la descripción que hace y por la datación de la escritura del texto en la primera edición (1910), es muy probable que la “filosofía moderna” sea el positivismo, pues sus fundamentos buscaban el orden, la lógica y la aplicación del método científico inclusive en las humanidades. Como hemos señalado, el positivismo es también uno de los blancos de ataque y crítica de Reyes en el tríptico de ensayos dialogados incluidos en *Cuestiones estéticas*. Por el contrario a los estatutos científicos del positivismo, el ensayo “De la lengua vulgar” apunta a la idea de concebir el lenguaje como un territorio con una lógica distinta, autónoma y diversa. En su falta de linealidad, observa un matiz creativo y una viveza sin parangón. En este sentido, se entabla un puente entre las ideas expresadas en el tríptico de *Cuestiones estéticas* y en “De la lengua vulgar”, pues ambos sostienen la valía de encontrar una lógica distinta a la racional: el tríptico busca la lógica autónoma de la literatura y “De la lengua vulgar” hurga en la de la lengua.

Resulta interesante que la polarización entre el lenguaje popular (natural, vivo, complejo) y el letrado (artificial, muerto, simplista) conlleve a un constante encomio del error como materia creativa, así como a un impulso de ir en contra de la autoridad y contra las

normas. Esto se nota con mayor nitidez cuando el alumno le pregunta al profesor por la definición de la gramática. Mientras que él considera que es “un arte útil que nos enseña a distinguir las palabras *llenas* de las *vacías*” o “el arte de hablar correctamente una lengua [...] conforme al buen uso, que es *el de la gente educada*” (*ibid.*, p. 148), Fulgencio Planciades disiente al añadir que: “la gramática ni es arte útil ni enseña a hablar, sino que es una investigación sobre la naturaleza y condiciones de la lengua, que tanto se refiere al uso educado como al de la gente vulgar” (*ibid.*, pp. 148-149). Es decir, manifiesta una visión descriptiva de la lengua, en lugar de prescriptiva.

Asimismo, ante el elogio de su alumno, quien lo señala como un “gran sabio” por todo el conocimiento que alberga, el profesor Planciades advertirá: “Yo no soy más que un filólogo, es decir, un amante de la lengua” (*ibid.*, p. 145), lo cual insiste en mostrar cierto rechazo a las figuras eruditas y un apego por la curiosidad libre y gozosa. Esta aserción le dará oportunidad para presentar una serie de definiciones sobre lo que consideran otros y él mismo como la filología:

“Para Platón la filología era el gusto por las conversaciones, y oponía la filología de los atenienses a la braquiología de los esparciatas. Otra cosa entienden otros por filología. A mí me gusta definirla por el procedimiento de que se vale y, así, digo siempre que la filología de la seguridad despaciosa” (*id.*).

ASPECTOS FORMALES

A nivel estructural es importante hacer varias puntualizaciones sobre las características de este ensayo dialogado que lo hermanan y distinguen del tríptico incluido en *Cuestiones estéticas*. Primero que nada, es relevante señalar que los personajes, alumno y maestro, tienen perspectivas diferentes del tema que se dialoga, al igual que las ópticas confrontadas en Castro y Valdés, voces del tríptico. En “De la lengua vulgar” el alumno se muestra educado

en la lógica, exactitud y argumentación; esta veta no sólo se nota en la óptica de sus preguntas y reparos, sino en la desesperación que manifiesta ante las derivas conversacionales de su profesor (“Yo estaba incómodo: yo he sido educado en el respeto a la filosofía”) o en su empleo de categorías de la retórica para describir la manera como se expresa el maestro (“Yo adiviné que se hallaba completamente dominado por la idea de estar componiendo un discurso con todas sus partes retóricas”). Mientras que Fulgencio Planciades insiste en valorar la complejidad e irracionalidad de la lengua. Al respecto del nombre de este personaje, mi conjetura es que se trata de una representación ficcional de Fabio Planciades Fulgencio, gramático latino oriundo de África que vivió entre los siglos V y VI.

No obstante a que maestro y alumno encarnan puntos de vista distintos, éstos no se oponen ni polemizan; de hecho, se muestra una relación cordial y hasta afectuosa entre ellos. El alumno es receptivo y entusiasta ante los comentarios de su maestro, quien le habla desde la generosidad y no desde un dejo autoritario ni regaño. El tono del ensayo, por tanto, resulta pedagógico. No hay *agón* en sus interacciones, es decir, combate, enfrentamiento o tensión argumentativa. Pareciera, más bien, que la tensión se encuentra entre lo expuesto por el maestro y la lucha que entabla contra una postura aparentemente hegemónica que concibe a la normativa y el lenguaje erudito con mayor valía, posiblemente la postura positivista contra la cual se impuso la crítica del Ateneo.

En este sentido, el tono pedagógico y melancólico de este texto se diferencia radicalmente del *agón* y la ironía que están presentes en el tríptico de *Cuestiones estéticas*. Por lo mismo, en “De la lengua vulgar” no hay una caracterización tan acentuada de los personajes; no se exageran sus rasgos al punto de la caricatura o, como se dice en el lenguaje teatral, al punto de la “máscara”. Asimismo, la ausencia de tensión argumentativa se alcanza a percibir en la disparidad de extensión en los turnos de habla: el alumno deja escapar,

principalmente, preguntas y alguno que otro comentario escueto; el profesor tiene largas intervenciones que alcanzan los límites del monólogo y la exposición. Recordando la distinción revisada en el capítulo anterior que la crítica hace de la tensión argumentativa entre Sócrates y sus interlocutores en los diálogos de Platón, “De la lengua vulgar” sigue las pautas del *èlenchos* (participación mínima con respuestas monosílabas de sí y no; dialéctica, polémica por lo expuesto).

Si bien esto podría aparentar que no hay una relativización de las ideas, dado que el profesor lleva la voz cantante al punto de dejar de lado la argumentación para centrarse en la exposición, sí existe una puesta en crisis de la enunciación ensayística. Atendiendo a los parámetros de la “responsabilidad autoral” y de la identificación de un sujeto ensayista equiparable al autor, esta convención de lectura resulta difícil de concretarse por la estructura del texto: ¿qué voz entre las dos del texto representa al sujeto ensayista? ¿Será la que más habla, el maestro Fulgencio Planciades, pero quien lleva el mote de un personaje imaginario? ¿O será la más callada, el alumno, pero cuya ausencia de nombre permitiría asociarlo con el enunciador común en el género ensayístico? En su tesis *El exilio creador: La obra literaria de Alfonso Reyes en España (1914-1924)*, Sebastián Pineda Buitrago opta por considerar que la voz del alumno que enmarca la enunciación puede leerse como un *alter ego* de Reyes. No obstante, desde mi perspectiva, no resulta tan sencillo resolver de un tajo esta ambigüedad. En mi opinión, la apuesta ensayística en sí misma radica en el desdoblamiento enunciativo: quien escribe este ensayo es, a la vez, alumno y maestro de sí mismo.

Un elemento en común que este texto tiene con el tríptico es la elección del *locus*: la conversación se enmarca en una biblioteca con vista al jardín. Como hemos comentado, esta elección es deudora de los ensayos dialogados de Oscar Wilde en *Intentions*, que también transcurren en bibliotecas. Además, la decisión de situar en este ambiente la charla permite

representar la dicotomía cultura-naturaleza tan relevante para los temas tratados por los textos. Algo distingue a “De la lengua vulgar” del tríptico y de los ensayos dialogados wildeanos en cuestión de su encuadre: el paso del tiempo. Mientras que en el tríptico la discusión ocurre a lo largo de dos días, en este ensayo dialogado se señala el paso entre estaciones, del invierno a la primavera. Al respecto, señala el alumno: “Meses más tarde, cuando ya la estación había cambiado y las trepidadoras subían hacia sus ventanas, cargadas de cápsulas de polen y llenas de gusanillos verdes, volví a visitarle” (*ibid.*, p. 150). No parece una elección gratuita: el ensayo trata de la evolución y las transformaciones de las lenguas y asocia al idioma con una materia viva, con los ritmos de la naturaleza. Hay, pues, una correspondencia notable entre forma y contenido.

También es relevante señalar que, en el plano simbólico, aparecen dos elementos sumamente significativos: las abejas y los libros que vuelan por las ventanas. Es cierto que no hay una exuberancia simbólica y sensorial como en el tríptico de *Cuestiones estéticas*, pero no por ello dejan de ser relevantes estas dos imágenes que aparecen al menos en dos ocasiones cada una. Las abejas se vuelven un símbolo platónico. Fulgencio Planciades menciona que la filología “enseña, además, a tener respeto por las abejas” y que “cada vez que se nombra a Platón llegan las abejas” (*ibid.*, p. 145), lo cual en efecto sucede, pues “como evocadas, escurriendose por los resquicios de las mal cerradas vidrieras, tres abejas habían subido a la biblioteca, desde el jardín” (*id.*). Páginas después, casi al final del diálogo, se menciona una vez más al filósofo ateniense y las abejas vuelven a hacerse presentes mediante sonoros zumbidos. Como hemos señalado en el apartado dedicado a Platón, las abejas son un elemento simbólico, como las cigarras, que detona la conversación.

El caso de los libros volátiles también resulta significativo. Antes de despedir a su alumno, Fulgencio Planciades le menciona que nota los estragos de la edad en los libros y en él mismo:

Hijo mío —y su voz se hizo quejumbrosa—, hay invierno en el año y hay invierno en mi corazón. Mi espíritu flaquea con la edad, y pienso, a veces, que todos estos libros, a los que he incubado largamente, me esconden sus secretos. Me parece que ellos también sufren el invierno. Sus hojas, cual las de los árboles, se hacen amarillas y quebradizas. ¿No piensas que un día van a volar hechos polvo, y me van a dejar aquí solo? (*ibid.*, p. 150).

Después de que el alumno regresa a visitarlo llegada la primavera, el maestro vuelve a retomar la imagen de los libros que huyen volando: “Mas ya a mí los libros no me quieren; ni me abren su alma, ni me agradecen los cuidados que me he tomado por la salud de sus cuerpos. Me parece que se ponen traviesos con la primavera, y temo que un día se vayan volando por la ventana, agitando sus hojillas como alas” (*id.*). Resulta interesante la repetición de esta imagen, primero que nada, porque evidencia el paso del tiempo y las transformaciones en un ensayo que trata, primordialmente, de la evolución y cambio lingüísticos. Pero también alberga los ejes conceptuales de cultura y naturaleza explorados en el ensayo dialogado. La trascendencia del libro, de la letra escrita que permanece, se ve eclipsada por su trasmisión en polvo; asimismo, se les concibe como seres alados, vivos, capaces de abandonar su recinto. Abejas y libros muestran la importancia de la condición del vuelo, el escape, umbrales entre la naturaleza y el ámbito letrado.

INFLUENCIAS E INTERTEXTOS

Tal y como suele ocurrir en los textos alfonsinos, la inclusión de referencias propicia una densidad intertextual muy rica que se alimenta de distintas tradiciones intelectuales y

literarias. En “De la lengua vulgar” se pueden encontrar tres principales nodos de fuentes citadas y referidas: los autores clásicos grecolatinos, la filología alemana y el humanismo renacentista.

En el caso de los autores griegos y latinos se mencionan nombres como Quintiliano, Varrón, Lucilo, Teofrasto, Sócrates y, por supuesto, Platón. Como hemos comentado, a este último se le asocia con la presencia simbólica de las abejas, pero también es importante señalar que el ensayo dialogado alude también de manera muy breve a ciertas ideas del *Cratilo*, con el que comparte intereses reflexivos sobre las etimologías, la teoría convencionalista de Hermógenes y la teoría naturalista de Cratilo.

No obstante, las principales fuentes bibliográficas sobre las que se cimentan las ideas del ensayo dialogado sobre la lingüística pertenecen a la filología alemana. Se mencionan expresamente nombres como Friederich August Wolf (1759-1824), Christian Karl Reising (1792-1829) y Johann Heinrich Voss (1751-1826). Aunque muchas reflexiones parecen sustentarse en las propuestas de Max Müller, quien no es referido explícitamente. Este entramado teórico nos permite cuestionar la fecha de escritura del ensayo “De la lengua vulgar” que el autor consigna en su primera edición: 1910. Como observa en su libro Sergio Ugalde Quintana, en 1913 Alfonso Reyes preparaba una serie de apuntes para impartir un curso de lengua y literatura en la recientemente inaugurada Escuela Nacional de Altos Estudios, donde, por fin, se ofrecería una serie de materias humanísticas que buscaban ampliar la estrecha oferta pedagógica en este ramo. A pesar de encontrarse en un momento crucial y doloroso por la muerte de su padre, Reyes se dedicó con fervor a la preparación de su clase, tal como lo consigna Ugalde Quintana, quien revisó acuciosamente los documentos que nos han legado una memoria de aquel trabajo:

En la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México, entre sus numerosos manuscritos, se encuentran cuatro documentos que permiten reconstruir con detalle esa experiencia fundacional de la enseñanza de la lengua y la literatura en el México de inicios del siglo XX. Se trata de un documento mecanografiado, de poco menos de cien páginas, con el título “Historia de la lengua y la literatura castellanas. Apuntes para el curso”, fechado el 14 de abril de 1913; de dos cuadernos con “Notas de lingüística”, con fecha de 1913; y de un guion de sesiones de la clase 5 a la clase 18. En total, pese a los días convulsos que vivía, Alfonso Reyes preparó alrededor de trescientas páginas para impartir su curso. (2024, p. 196).

Aunque no pudo terminar de dar las clases planeadas para veinte semanas porque se vio en la necesidad de irse a París, Reyes alcanzó a impartir algunas de las clases planeadas tan meticulosamente. Los temas que había incluido en sus apuntes nos permiten encontrar vasos comunicantes entre los asuntos tratados, aunque de manera muy escueta, en su ensayo “De la lengua vulgar”:

Reyes organizó su curso a partir de temas como: “la naturaleza y el origen del lenguaje”, “las leyes del desarrollo de las lenguas”, “la clasificación de las lenguas” y “la gramática comparada”. Cada una de estas secciones las comentó a partir de las obras de Friederich Schlegel, Ernest Renan, Max Müller, William Jones, William Dwight Whitney y Archibald Henry Sayce. Todos estos autores habían sido figuras representativas de la filología de principios y mediados del siglo antepasado. Todos ellos se encontraban a la mano en su biblioteca (*ibid.*, p. 198).

Así pues, esta coincidencia temática y bibliográfica nos permite cuestionar la datación de su ensayo “De la lengua vulgar”, pues parece que Reyes no se volcó de lleno a los asuntos tratados en su texto hasta 1913 y no en 1910, como apunta en la fecha de la primera edición de *El Cazador*, posteriormente eliminada.

En adición a la filología alemana, resulta revelador que una tercera veta artístico intelectual con la que dialoga Alfonso Reyes en “De la lengua vulgar” es la de los Siglos de

Oro. Además de los grandes autores, recupera nombres importantes para la tradición humanística del Renacimiento europeo. En el texto cita autores, principalmente españoles, como: Juan Becano Goropio (1519-1573); Fray Pedro Malón de Chaide (1530-1589); Francisco Sánchez de las Brozas, “El Brocense”, (1523-1600); Lic. Francisco Bermúdez de Pedraza (1576-1655); Tirso de Molina (1579-1648); Francisco de Quevedo (1580-1645); Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) y William Shakespeare (1564-1616). Además, refiere al pintor barroco italiano Luca Giordano (1634-1705), castellanizado como Lucas Jordan.

La relación con el Renacimiento y los Siglos de oro tampoco parece irrelevante y nos hace pensar en dos sentidos fundamentales, uno textual y otro biográfico. Además de filiar el texto al contexto del Humanismo renacentista donde el diálogo tuvo un papel preponderante, el tono pedagógico-expositivo de “De la lengua vulgar” nos hace pensar que la elección de la forma dialogada se corresponde con el espíritu divulgativo de los ateneístas encarnado principalmente en Reyes, pues traza paralelos con una forma de socialización del conocimiento propia de este grupo intelectual que quizá este autor vio cristalizada en la forma crítica y de difusión del diálogo humanista.

Asimismo, nuevamente nos permite poner en discusión la datación que Reyes otorga al ensayo dialogado “De la lengua vulgar” en su primera edición. Si bien él fecha su momento de escritura en 1910, la densidad de referencias a los Siglos de Oro nos hace sospechar de ello: si bien es cierto que autores del Renacimiento y Barroco son referidos en *Cuestiones estéticas*, también es verdad que en “De la lengua vulgar” nombra a varios personajes que parecen estar más al alcance del conocedor. ¿Esto no es, acaso, un indicador de su posible datación en el periodo madrileño cuando Reyes se encontraba trabajando en la sección de

Filología del Centro de Estudios Históricos en estrecho contacto con los autores clásicos españoles?

Una breve revisión en el índice de nombres de sus *Obras completas* nos permite ver que las referencias a autores españoles, por la razón ya expuesta, comienzan a abundar en el periodo madrileño. El agustino Malón de Chaide aparece en su obra hasta 1920 en el texto sobre Nebrija incluido en *Retratos reales e imaginarios*, donde consigna la misma anécdota sobre el latín que cuenta en “De la lengua vulgar”; Bermúdez de Pedraza es nombrado en el texto “El paraíso vasco” de *Las vísperas de España* fechado en 1923; “El Brocense” es citado en otro texto de *El Cazador* fechado en 1917 y en los *Retratos...*; si bien en *Cuestiones estéticas* se recupera un fragmento de Tirso de Molina, este no vuelve a aparecer en su obra hasta su inclusión en cinco textos de *El Cazador* y *El Suicida* fechados entre 1917 y 1918. Esto nos hace pensar que “De la lengua vulgar” fue escrito o refundido en este periodo.

Así entonces, lo expuesto en estas páginas nos permite proponer una lectura de este ensayo dialogado desde diferentes aristas. Por una parte, como crisol de una trayectoria intelectual capaz de fundir en un mismo texto el rechazo positivista, la voracidad lectora docente de Reyes interrumpida por su salida de México, así como el nuevo enfrentamiento con la tradición erudita en la sección de Filología del Centro de Estudios Históricos.⁴⁴ Por ende, encapsula un *ethos* humanista que se conforma a sí mismo desde su oposición a distintas formas de relacionarse con el conocimiento y desde su deseo por construir una nueva manera de apropiación de los saberes humanos: desde la complejidad, la “ignorancia

⁴⁴ En una carta a Vicente Huidobro fechada el 30 de agosto de 1916 Reyes menciona: “No hay que pedirle mucha actividad editorial al que padece. Aquí, gracias a cierta campaña de cultura de la historia de la literatura española que había yo hecho en México, como profesor de la Escuela de Altos Estudios, y a la bondad de mis amigos madrileños, trabajo en cosas de erudición literaria y de filología en el Centro de Estudios Históricos, en la sección dirigida por Menéndez Pidal, un hombre de oro. Y así divido mis días, entre una esposa oficial (la Filología) y una amante (la literatura)” (Pineda Buitrago 2021, p. 15).

fecunda”, el espíritu vitalista y la conformación de una lógica autónoma del lenguaje que se traducen en la elección de una forma ensayística singular, el ensayo dialogado, capaz de revitalizar las formas del pensar por escrito.

IV. UNA POÉTICA DE LA RELATIVIZACIÓN

El análisis de los cuatro diálogos revisados en el capítulo anterior nos ha permitido mostrar algunos nodos de inquietudes sobre la prosa y el *ethos* del intelectual que resultan significativos para el joven Alfonso Reyes. Nodos que, además, se vinculan directamente con algunas vetas de la tradición ensayística sobre la que se cimienta su lectura del diálogo como vehículo de la prosa de ideas: la crítica de la erudición; la voluntad por destacar el valor de la forma y la inventiva por encima de la verdad monolítica; la dignificación de la divulgación humanista.

Estas preocupaciones que resultan notorias en los ensayos en forma de diálogo no se encuentran aisladas o circunscritas únicamente a estos textos, pues se irradian por completo a lo largo de los libros donde fueron compilados e, incluso, encontrarán ecos en obras posteriores como *La experiencia literaria* (1941). De ahí surge nuestro interés por emprender una lectura conjunta de *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* con el propósito de subrayar la insistencia de Reyes en estos asuntos que atañen a la relativización de los saberes y que lo mantienen en busca de otra clase de erudición, una lógica no racional y una libertad tanto intelectual como creativa. Partiendo de esta idea, consideramos que ambos libros nos permiten comenzar a bocetar una poética ensayística del joven Reyes basada en los recursos empleados en su escritura, pero también en algunas de las nociones que hemos revisados en nuestro análisis de los ensayos dialogados y en la tradición de lectura que sostiene su inclinación hacia esta forma de la prosa de ideas.

IV.I HACIA OTRA CLASE DE ERUDICIÓN

CONTRA LOS “LITERATOS” Y FILISTEOS

De manera insistente, pero soterrada Alfonso Reyes se posiciona en *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* en contra de un enemigo del espíritu: el erudito seco o el “literato” pedante. Hemos ya revisado que esta postura es evidente en los ensayos dialogados que critican una forma de la vida literaria e intelectual, así como también encuentra consonancia en autores como Luciano de Samosata que, con sorna, resalta y caricaturiza los defectos de los sabios en textos como *El banquete o los lápitas*.

Es cierto que en ese uso peyorativo de la palabra *erudito* o *literato* muchas veces Reyes encubre su encono contra ciertas corrientes artísticas o intelectuales (como el modernismo o el positivismo), figuras históricas y contextos específicos, algunos de los cuales hemos nombrado ya a lo largo de las páginas anteriores o mencionaremos en los siguientes párrafos. Pero también es verdad que esta antipatía no únicamente se dirige a un blanco en particular, sino que constituye una entidad abstracta caracterizada por ciertos rasgos que Reyes desprecia en torno a cómo ciertas personas viven los oficios literarios y humanísticos, rasgos que alcanza a distinguir en diversas figuras, épocas y latitudes.

En su ensayo “Sobre la estética de Góngora” de 1910 contenido en *Cuestiones estéticas* vemos que, retomando algunas palabras de Menéndez y Pelayo, juzga las labores de un personaje español del siglo XVII que, obsesionado por hacer una edición crítica de Francisco de Quevedo al estilo clásico, poco reparó en el sentido de las mismas obras que anotaba:

Y también conviene recordar que don Jusepe Antonio González de Salas, seco y rarísimo erudito, cuando hizo la edición magistral de las obras de Quevedo, cometiendo, como dice Menéndez y Pelayo, “la docta audacia de tratarle como a un antiguo, y de publicar sus desenfados y jácaras escoltados con todo género de comentarios repletos de erudición grecolatina”, se vio en el caso, ya no sólo para lo ligero y burlesco, sino también en las poesías de género serio, de comentarlo y explicarlo, no por afición de

erudito a las notas y a los escolios, sino porque hubo momentos en que apenas él, amigo y compañero del poeta, pudo saber lo que éste quiso decir, recordando charlas o sucesos de que tuvo noticia. (Reyes 1955, p. 69).

Una burla similar se encuentra en el ensayo “De volatería literaria” (1917) de *El Cazador*, donde, tras hacer un breve repaso sobre la presencia de las aves en la literatura hispánica, Reyes acusa a otro estudioso del siglo XVII que se afanó, con una meticulosidad absurda, en compilar una serie de datos sobre el ave fénix:

Y don José Pellicer de Salas y Tovar, que todo lo tomaba con una seriedad muy necia y pesada, no paró hasta escribir todo un libro, *El Fénix y su historia natural* (Madrid, 1630), donde, en cerca de 300 páginas, nos cuenta todas las patrañas que pudo desenterrar su inútil y absurda erudición (Reyes 1963, p. 188).

Vemos, pues, que ese uso peyorativo de la palabra *erudición* está asociada, para Reyes, a la exhaustividad inútil, a la rigurosidad que peca de banalidad y al acatamiento de reglas automatizadas que parecen oscurecer los sentidos de los textos literarios.⁴⁵ Animadversión que persistirá en su imaginario años después, pues en “Categorías de la lectura”, un ensayo de *La experiencia literaria* fechado entre 1931 y 1941 se queja de la lectura mecánica que realizan los eruditos:

Para el profesional sin vocación, la lectura puede llegar a ser una tarea enojosa, como el teatro para el inspector de espectáculos o como para la cortesana las caricias. Erudito conozco que se dispensaba de leer y se recorría todo un libro deslizando sobre las páginas una tarjeta en blanco en busca de las solas mayúsculas; más, aún, en busca de la letra A: ¡es que trataba de despojar las citas sobre Ausonio! ¡Habladle a él de la amenidad de la lectura! (1997a, p. 159).

⁴⁵ Palpable no sólo como una preocupación de sus ensayos, sino de su correspondencia personal, como lo ejemplifica la carta donde Reyes le responde a Chacón sobre el talento de Rodríguez Martín: “Yo, en lo personal, creo que ese hombre tiene algún talento literario, aplicado por desgracia a una obra de erudición inútil, nimia y nada inteligente. Sus opiniones ‘científicas’ no lasuento. Sus textos de ediciones ‘críticas’ no me hacen prueba plena. Sus chascarrillos me divertirían, si no pretendieran ser comentarios del Quijote” (Castañón 2012, p. 305). O en la misiva que le envía a Huidobro en 1916 en la que se refiere a Ortega y Gasset como un “hombre de mucho talento, y muy vigoroso, a quien, en mi concepto, le estorba la actitud académica que la vida le ha obligado a adoptar” (García 2019, p. 30).

Ese escozor que le produce la pedantería asimismo es evidente en el ensayo “Los orígenes de la guerra literaria en España” (1917) también incluido en *El Cazador*. Allí Reyes se pregunta por las pugnas entre los escritores españoles de su época, recuerda que en otro tiempo esos “literatos” fueron juglares despreocupados por la fama y rememora otros contextos históricos donde existieron pugnas entre grupos como el barroco donde: “La guerra se agrupa entonces en redor de un magno pretexto de estética revolucionaria: la disputa del conceptismo y del cultismo, es decir: de la pedantería ideológica contra la pedantería verbal” (*id.*, p. 183).

Por las condiciones de escritura en las que se encuentra Reyes en su etapa madrileña, obligado a redactar trabajos de carácter “científico” en el Centro de Estudios Históricos y publicando artículos⁴⁶ en revistas que le permitan ganar el sustento, constantemente se lamenta de tener poco tiempo para sus proyectos personales.⁴⁷ Debido a ello, sus circunstancias lo instan a mantener una relación crítica con la erudición. Dice a Henríquez Ureña en julio de 1915:

¿Para qué hablarte de proyectos? Si quieren los dioses, ya conocerás las realizaciones antes de que sean públicas. No temas, tampoco, que me absorba la erudición. Estoy dispuesto a no pasar a la historia de la literatura mexicana con el calificativo de “el docto escritor” (1986, carta 161, p. 247).

⁴⁶ Como los que reunirá en *Cuestiones gongorinas* de 1927 y sobre los que se disculpa por el tono eruditio y árido que los permea. A propósito, Ignacio Sánchez Prado realiza una lectura sobre los intereses filológicos y bibliófilos que vertebrarán una aproximación alfonsina a la cultura literaria (2018, p. 214).

⁴⁷ En su autobiografía *Vida en claro*, José Moreno Villa, quien también trabajaba en el Centro, describe a los compañeros y amigos de esa época y retrata al Reyes de aquella época como “cortés y agudo, con infinitas alusiones literarias perfectamente encajadas. En sus ojos vivaces reía siempre un pensamiento que volaba o se detenía para enseñarnos el colorido tropical de su plumaje. Parece mentira que entonces le quedasen ganas de bromear; atravesaba la peor época de su vida: tenía que ganarse el pan a punta de estilográfica. Él inició en Madrid, en *El Sol*, la crítica de cine. Luis Bello, el periodista, decía que Reyes era un prócer de las letras hispanas” (1944, p. 99).

Amilanado, afirma cinco meses después: “Cuando vosotros tengáis hecha la vida y fundado la casa editora, me llamaréis: aquí corro el riesgo de hacerme erudito” (*ibid.*, carta 170, p. 286). Incluso en una misiva posterior nombra a la humildad y la filología como los “dos enemigos del alma” (*ibid.*, carta 171, p. 294). Será hasta 1918 cuando su situación económica se estabilice: “Finalmente, el Centro D. Ramón se ha empeñado en aumentarme cincuenta pesetas al mes (con el descuento, pon treinta y nueve). Así, podré dejar de padecer, que es ya lo único que deseo. Y tengo las dos actividades: la erudita y la popular”; en la misma carta se excusa sobre el estilo de su escrito sobre el Arcipreste: “En efecto: procedí con estrechez científica, en vez de con amplitud literaria” (*ibid.*, carta 221, p. 559).

Pero, como hemos señalado, esta desazón se encuentra ya enraizada en su pensamiento desde tiempos tempranos. En una carta escrita en París 1913 con Julio Torri como destinatario, Reyes distingue el tratamiento de un tema “a lo erudito” y “a lo literato” y destaca este último modo: “Se ha hecho una nueva edición del *Latin Mystique* de Rémy de Gourmont. Nosotros, los eruditos, ya sabíamos todo eso por Ebert y Du Méril, pero es importante ver cómo trata esos asuntos Rémy, a lo literato. La humanidad ya no tolera que se escriba de otro modo. Escribir *en erudite* es perder el tiempo” (Torri 1995, p. 47).

Uno de los máximos ejemplos del disgusto que le producían los escritores e intelectuales de cotos cerrados está en uno de los ensayos más antiguos de *Cuestiones estéticas*, redactado apenas a sus veinte años: “Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto de Armas” (1909). En este texto, Reyes pondera las virtudes y defectos de *Rymes bizantines*, el único libro de ese poeta cubano que escribió en francés debido a su traslado a París, ciudad donde trabajó como periodista.

Los reparos que tiene Reyes al respecto de la poesía de Augusto de Armas tienen que ver con la influencia del parnasianismo y simbolismo, así como también se relacionan a lo que él percibe como una tendencia al facilismo:

Y resultaba fácil también, cuando hubiera que decir algo íntimo, irlo despojando de sus caracteres más personales, de los que más retratan un ánimo individual sometido a determinada pasión en determinado momento, hasta convertirlo en algo muy general, muy frecuente, casi vulgar, que de puro conocido nos afecta poco, y utilizarlo como frívolo pretexto donde bordar hermosas palabras, nobles reminiscencias (preferentemente de las clásicas y eruditas, pero no sólo helénicas a imitación de Chénier, como se ha creído) (Reyes 1955, p. 103).

Pero, además, parece incomodarle el *ethos* poético de Augusto de Armas, quien

Incurre, además, en una constante manifestación de vulgaridad —aunque haya sido la moda de nobleza artística en cierto momento de la literatura— la cual consiste en preocuparse e indignarse con que el vulgo desprecie el arte o al poeta, o no los entienda. La inatención para estas minucias, la indiferencia, la falta de reacción, son aquí los verdaderos timbres de la aristocracia mental (*íbid.*, p. 106).

Por ello, subraya como elementos negativos el que se conciba como un “poeta tan indignado ante el vulgo y que insiste en hablar de su orgullo de artista” (*íbid.*, p. 109) cuando él mismo incurre en lo que Reyes concibe como contradicciones. Resulta de interés que Reyes tome cierta distancia de la idea esteticista de que un creador debe aislar “de aquellas esferas signadas por el materialismo, el mercantilismo y la falta de refinamiento al igual que de los seres carentes de ‘temperamento artístico’, entendido como la facultad para percibir la belleza en objetos y fenómenos” (Madrigal 2011, p. 53). Si bien sus lecturas y decisiones artísticas manifiestan una inclinación a los valores del esteticismo, se muestra con apertura e interés por las manifestaciones orales y “del vulgo”, pues, como advierte Gabriel Wolfson “el

esteticismo torriano *no* fue el primer esteticismo mexicano sino una revisión crítica de dicho esteticismo, el de los modernistas” (2023, p. 113) y lo mismo puede decirse de estos primeros textos de Reyes. Es en esta nueva aproximación al esteticismo donde se establecen, a decir de Elena Madrigal, “los fundamentos de la dinámica de la aparente contradicción entre la dedicación al cultivo del arte de los ateneístas y sus intentos de educación de las masas”, los cuales son

el del ser humano hecho para el refinamiento mediante el cultivo del talento naturales; el de la necesidad de educar a los muchos que nacen sin dicho talento; y el del lugar del artista, quien ha de alejarse de las mayorías y al que ha de respetársele hasta propiciar su aislamiento. Esencialmente, estas discusiones surgen de la gran oposición sobre los usos del arte que, por una parte -como Kant y Schiller lo postularon-, señala la receptividad a la belleza para sustentar el desarrollo moral y la educación cívica y ética pero, por la otra, indica que la belleza es una experiencia independiente de toda cuestión moral o social, que posee valor en sí misma (2011, p. 86)

Entre los textos de juventud de *Cuestiones estéticas* y los de *El Cazador* es posible distinguir la germinación de un malestar por las formas acartonadas y automáticas de vivir los oficios literarios⁴⁸ que, a su vez, cobra matices distintos con el paso del tiempo. En los textos germinales del Reyes ensayista se percibe aún cierto resollo decimonónico con valores porfiristas: como la búsqueda de la “aristocracia mental” mediante la indiferencia hacia lo que el vulgo opine de una obra literaria, según señala en el texto sobre Augusto de Armas.

⁴⁸ Ya en una carta fechada en 1910 Julio Torri le comenta a Reyes: “Con estas cosas que me han sucedido, me he acordado que en cierta ocasión Ud. renegaba de los intelectuales nuestros de la pasada generación, que nada aptos para la vida y comidos de abominables vicios de castradores de puercos, han sido autores de los enojos y disgustos que nuestros padres reciben cuando nos sorprenden escribiendo versos o estudiando clásicos” (Torri 1995, p. 29).

Mientras que en los textos de la etapa madrileña su interés por lo popular cobra otros matices de índole vitalista que señalaremos páginas más adelante.

Lo cierto es que a este camino intelectual lo une un ánimo en común: el deseo de construir otro tipo de erudición. No por nada el prólogo que hizo Francisco García Calderón a *Cuestiones estéticas* advierte esa “erudición amena” que será sello de la ensayística alfonsina posterior:

Es magistral, entre todos los artículos de Reyes, su estudio de las tres Electras, de delicada psicología y erudición amena. Ni lenta, como en sabios comentadores, ni nerviosa, como en el arte del periodista. De noble cuño español, de eficaz precisión, de elegante curso, como corresponde a un pensamiento delicado y sinuoso (García Calderón 1955, p. 11).

Es relevante notar que, aunque en pocas ocasiones, no siempre el término “erudito” es usado de manera peyorativa por Reyes. Muestra de ello es su ensayo “De los proverbios y sentencias vulgares” (1910) de *Cuestiones estéticas*, el cual nos permite descubrir una de las características que valoraba positivamente en los sabios: su capacidad por interesarse en la literatura popular, la cual puede entenderse como una curiosidad amplísima capaz de seguir aquel proverbio latino que dicta “nada humano me es ajeno”. En su texto rescata, principalmente, a varios humanistas:

Porque ¿quiénes sino los varones más literarios se han empleado en el estudio de los refranes, de los adagios, los decires y los proloquios de todo género que, cuándo sentenciosos y cuándo burlescos, andan sazonando la diaria conversación de la gente?

Cuídanse los “literatoides” de huir todo lo popular (aun cuando ello adquiera, como suele acontecer en castellano, algunos extremos de belleza), e incurren con esto en el mayor de los *filisteísmos*, en fuerza de parecer exquisitos, el *filisteísmo literario*; y en tanto los eruditos y mayores artistas, desde el Alighieri en su libro *De Vulgari Eloquio*, como el Marqués de Santillana, como Erasmo, Juan de Mal Lara, Sebastián de Horozco, Juan de Timoneda, Juan Rufo, Melchor de Santa Cruz, Cervantes, Quevedo y muchos

más, caen con amorosa ansiedad sobre esta literatura profunda y humanísima de los que no saben leer; acopian proverbios y escriben cuentos donde los agrupan con cuidado, se deleitan con ellos y los estudian, sin temor a la burdeza de algunos (porque las naturalezas fuertes siempre han amado las palabras precisas), y quieren sentir, tras de su cadencia y sus maliciosas insinuaciones, algo como un testimonio vívido de la fácil bondad humana, del rico aliento de las generaciones cuajado en deliciosas sentencias. (Reyes 1955, p. 164).

Hay que recordar que la palabra “filisteísmo” fue un término que se usó principalmente en la época victoriana con un dejo despectivo y se aplicaba a aquella “persona cerrada a la innovación artística” o a la gente “vulgar, inculta y sin sensibilidad”. Resulta significativo, pues, que Reyes acuse de filisteísmo a los literatos que no se interesan por lo popular y que, a diferencia de los humanistas, no aprecian la precisión, ingenio y sabiduría del discurso repetido. También en “Las grullas, el tiempo, la política” (1913) de *El Cazador* recalca que “Tácito, que debajo de su sobriedad era un delirante apasionado por las emociones, recogió, en sus *Anales*, muchas vulgares habladurías de esas que dicen las viejas tras el fuego” (Reyes 1963, p. 87). Es decir, valora a aquellas figuras históricas que recopilaron los decires populares y se interesaron en aquilatarlos.

Además de estar en contra de la pedantería, la exhaustividad y el rigor de “estrechez científica”, Reyes aprecia la claridad y la concisión como virtudes del estilo. En tres ensayos de *El Cazador* esto queda claro. Dice en “El hombre desnudo” (1913): “No es extraño: el don de expresar sincera y directamente los pensamientos es la corona del estilo, y la claridad es el premio de los desvelos” (*ibid.*, p. 169-170). En el ensayo “Temperamentos de escritor”, sin fecha, advierte que “Gautier, como Balzac, hubiera ganado recordando que el estilo es economía” (*ibid.*, p. 161). Y hablará del uruguayo José Enrique Rodó como un “maestro de

claridad latina” cuyo párrafo “es una estrofa de perfecta unidad” en “Rodó”, un ensayo de 1917:

No necesitó renunciar a ninguna de las fragancias de la lengua castiza, ni le estorbó la herencia elocuente, ni se le enredaba la pluma en la frase larga. Resolvió por la calidad excelente lo que otros quieren resolver mediante fórmulas artificiosas y externas. Aquí, como en todo, sabía que el problema está en el espíritu, y que el espíritu tiene que engendrar de por sí sus formas adecuadas (*ibid.*, p. 137).

Vemos, pues, que tanto las constantes quejas hacia la “estrechez científica” como los elogios a los humanistas de intereses amplios, prefiguran el interés del joven Alfonso Reyes por constituir otro tipo de erudición.⁴⁹ Una que no proceda de forma automática ni donde el rigor científico mate la sensibilidad artística. Una erudición que no desdeñe temas o formas por considerarlas menores o sin valor, sino que recuerde aquella frase de Anatole France que recuperó en el “Del diario de un joven desconocido” (1917): “Les choses en elles mêmes ne sont ni grandes ni petites”, es decir, “las cosas, en sí mismas, no son grandes ni pequeñas”. Queda clara esa óptica cuando en ese mismo texto señala con la vehemencia de un manifiesto: “Matad al que diga: ‘Yo no entiendo de pequeñeces’, porque es enemigo del espíritu” (*id*, p. 213).

INTERSTICIOS ENTRE LA CULTURA POPULAR Y LETRADA

Por esta búsqueda de una erudición de curiosidad amplia, a Reyes solían interesarle los entrecrucos entre la cultura popular y letrada. Al respecto de esto, Anthony Stanton afirma que en su poesía existe una “alianza entre lo popular y lo culto, giros coloquiales y arcaísmos,

⁴⁹ Llama la atención, en ese sentido, que algunos de sus lectores lo hayan percibido con nitidez, como Santos Chocano, para quien “Cuestiones estéticas [...] fue un ‘libro de buen gusto avalorado por una sana erudición’” (Enríquez Perea 2021, p. 32, n. 40)

pero todo destilado hasta alcanzar un equilibrio entre los polos opuestos, reconciliados en el poema” (1989, p. 632). En su ensayística este interés por los entrecruces entre alta y baja cultura también es evidente en la elección de ciertos recursos y suscita muchas de sus reflexiones.

Al respecto, uno de los textos insignes sobre el tema es “Sobre la estética de Góngora”, el cual, por cierto, fue una conferencia escrita para ser leída en voz alta. En este texto le resulta estimulante pensar cómo el gongorismo, un tipo de poesía destinada a los pequeños cotos, se logró infiltrar en el ánimo popular. Menciona: “El gongorismo, con ser, por sus moldes y por sus tendencias, patrimonio sólo de eruditos, mal entendido de la gente, atractivo para los cultos, sucede que, a la vez, ganaba los púlpitos de la iglesia y las plazas cívicas de la muchedumbre” (Reyes 1955, p. 64).

Uno de sus principales cuestionamientos sobre el poeta barroco es, precisamente, esa capacidad que tuvo para insertarse en estratos más allá de los letrados. Lo compara también con obras clásicas que se extendieron entre la sociedad ateniense en la antigüedad cuando advierte: “¿Y cómo Góngora, siendo la suya poesía culta por autonomasia, había de influir hasta en menores esferas que las de letrados y eruditos? Porque su *Polifemo* y sus *Soledades* llegaron a recitarse de coro en las escuelas de jesuitas, como la *Ilíada* en los gimnasios de Atenas” (*ibid.*, p. 68).

Por tanto, le interesan particularmente las letrillas gongorinas, pues en ellas “los decires vulgares encajan ahí en pie quebrado, muy rítmica y concertadamente; y, cuando son de censura, parecen latigazos, hasta por el modo como los arranca Góngora de los octosílabos hilvanados en que los va glosando” (*ibid.*, p. 73). Sobre las canciones, letrillas y otros poemas señala Reyes:

Rechaza el razonamiento el gongorismo, pero lo acata y aun lo aplaude con entusiasmo el sentimiento; y cuando los graves doctores le lanzan diatribas y lo motejan, incorporáse éste en la misma carne y la vida populares, entusiasma a todos, y obliga a los mismos que se le apartan a cierta manera de veneración. Algo hay simpático en estas canciones de rara sonoridad; algo tienen ellas de magnético y adherente, como aquellos versos de Eurípides que la gente recitaba a gritos por las calles (*ibid.*, p. 70).

También en otros ensayos de *El Cazador*, Reyes destaca los nexos entre la literatura popular y la alta cultura. En “Cástor y Pólux” (1914) piensa en la relación que Anatole France y Rémy de Gourmont tuvieron con Pierre-Jean de Béranger, autor de canciones populares, muchas de ellas de corte político, que se encontraban ampliamente asimiladas por la sociedad francesa:

En los cuatro volúmenes de su *Vida literaria* (hablo de memoria, pero creo que no me equivoco), Anatole France, quizás por aristocracia negativa, por un escrupulo de gusto, apenas habrá aludido dos veces a Béranger, y siempre como de pasada. Gourmont en cambio, que tiene una aristocracia diferente y gusta de bajar a los fondos literarios entre alardes de equilibrio, dedica hoy un capítulo a la grandeza y decadencia de Béranger (Reyes 1963, p. 115).

Su inclinación por descubrir los nexos entre esas esferas divididas artificialmente evidencia no sólo el atractivo que veía en los autores interesados por la cultura popular o en las obras literarias que se incorporaban a la vida diaria, como las que ya hemos señalado o algunas otras como Frédéric Mistral sobre quien, en “Las hazañas de Mistral” (1914), menciona cómo una vieja canción materna y una canción que le escuchó a la vieja del pueblo influyeron en su obra poética (*ibid.*, p. 111). Estos enlaces entre dos mundos que no deberían tocarse apuntan a la predilección de Reyes por la divulgación y por las figuras capaces de trazar puentes. Por ejemplo, en “El padre Reyes” (1916) rescata el valor de las pastorelas del

presbítero hondureño José Trinidad Reyes que “buenas o malas, ¿no se nos antojan ya poéticas, cuando imaginamos al sencillo pedagogo musicándolas y enseñándolas a recitar a los niños?” (*ibid.*, p. 130).

Definitivamente la cultura popular es relevante para el proyecto educativo compartido por varios ateneístas. Estas reflexiones conforman tanto una ética como una estética de la prosa, pero también de la experiencia literaria y su socialización. Parecieran preguntarse insistenteamente por cuál es el papel del escritor en la vida pública. Vale la pena recordar que en un par de ocasiones Reyes reprende a Torri por no buscar un público general en su escritura. Le menciona en una carta escrita en París 1914 a propósito de la publicación de “La conquista de la luna” en la revista *Nosotros*: “Tu alusión a Laforgue, divina y tuya. Esto te lo digo, en vista de que, aunque uno no quiera, escribe para todo el mundo: no sólo para los que estamos en el secreto” (Torri 1995, p. 62).

Años después, en Madrid 1917, le comparte: “Espero con sed tus *Ensayos y poemas*, y agradezco a Genaro Estrada el obligarte a publicarlos. Abandona todo pudor. No nos pertenecemos: todas nuestras palabras debemos ofrecerlas a los hombres” (*ibid.*, p. 90). En ese mismo año, recalca: “En adelante, ya no es necesario que insistas en la necesidad de aislarse del vulgo. Olvida esa idea, para que pronto seas completamente clásico: no sientas la diferencia entre ellos y nosotros” (*ibid.*, p. 96). Al respecto, vale la pena recalcar que, para los ateneístas, la división entre lo estético y lo ético no es tajante, pues como señala Elena Madrigal, “bajo el mismo precepto de incluir el ámbito estético en la conducta personal y social, el *Ariel*, de José Enrique Rodó, marcó las directrices pedagógicas y estéticas” (2011, p. 89). Asimismo

como lectores de Ruskin, a ellos llegaron los ecos del postulado kantiano de que la experiencia estética y la facultad de la imaginación complementan las capacidades

cognitivas del ser humano; asimismo llegaron las resonancias de algunos románticos alemanes en sus reflexiones sobre la influencia de la belleza en el desarrollo sociopolítico de los pueblos (*ibid.*, pp. 88-89)

Aunque cultivado por temas eruditos, Reyes sostiene la importancia de escribir para el público en general, una preocupación que hará explícita en algunos de sus textos y en su manera de vincular el mundo de la erudición con el lenguaje coloquial; es la viva imagen de la naturaleza prometeica del ensayo que Liliana Weinberg concibe como la “capacidad mediadora entre mundos y articuladora de experiencias” (2007, p. 10). Pues, como advierte la misma autora:

En su propia práctica como ensayista, y en un ejercicio prometeico, Reyes hizo del género la gran herramienta para expandir entre muchos la cultura de pocos y resolver así uno de los grandes desafíos de la Revolución mexicana: cómo multiplicar el conocimiento y hacerlo llegar a capas cada vez más amplias de la población, cómo vincular lo particular con lo universal, cómo expandir los saberes sin empobrecerlos, cómo encontrar un estilo capaz de acompañar las demandas del México posrevolucionario (*ibid.*, p. 84).

MIRADAS POSITIVAS DEL VULGO

Esa actitud abierta y curiosa que Reyes percibe en los humanistas interesados por la literatura popular, él mismo la pone en práctica en distintos pasajes de ambos libros. Su mirada sobre el vulgo, aunque positiva, cambiará a lo largo de los años. En *Cuestiones estéticas*, por ejemplo, lo concibe como una instancia pasional cuando al hablar de *Las bacantes* en “Las tres *Electras* del teatro ateniense” (1908) dice que Eurípides “si habla entonces de volver a la verdad popular, es porque estaba en las ideas de la época el suponer que la gente inulta se halla más cerca de la pasión que los hombres sabios” (Reyes 1955, p. 34).

Años más tarde, en “El hombre desnudo” (1913), pensará en el vulgo como una instancia compleja. Observará que la aparente simpleza de los seres humanos más primitivos o sencillos es inexacta, pues la rusticidad tiene una naturaleza intrincada: “Y si, por último, a la misma conversación del rústico acudimos, ¡cuántos esfuerzos, cuántas interpretaciones para orientarnos a través del torcido laberinto de sus frases! No puede haber jerga más complicada, no hay más torturada manera de decir las cosas. El rústico habla todavía en adivinanzas” (Reyes 1963, p. 169). Esta idea, como hemos apuntado, será explorada también en el ensayo dialogado “De la lengua vulgar”.

Notables son las alusiones de Reyes a la cultura popular como en “Las grullas, el tiempo, la política”⁵⁰ o “Domingo siete”,⁵¹ pero de particular provecho resulta el ensayo “Horas áticas en la ciudad (prólogo de un libro)” (1910), dado que todo él gira en torno a su predilección por los temas pequeños con los que confeccionaría un libro que ya ha decidido no escribir; de allí el subtítulo del texto.

El tipo de erudición interesada por temas mayores y menores que Reyes aclama y persigue resulta evidente en “Horas áticas...”. En este ensayo manifiesta su gozo por aquella obra menor que “supone la elección de fáciles asuntos, de temas sin trascendencia, y el estilo llano y despejado, por oposición a las obras en que los autores claramente dejan registrados sus más altos y ambiciosos esfuerzos” (Reyes 1955, p. 159), sin que esto implique un demérito de su valor o pertinencia, pues se distingue “no por ser menor en calidad propia, pues que puede, en su género, ser tan perfecta como las principales” (*id.*). Además, esta obra menor

⁵⁰ “La inspiración popular, de que las nodrizas son como unas vestales, ha creado multitud de historias sobre el tiempo, sobre el sol y la lluvia, sobre las ráfagas y los torbellinos” (Reyes 1963, p. 86).

⁵¹ Ensayo detonado por un cuentecillo de corte popular.

suele ser la más humana y sincera manifestación de algunos escritores, y que divierte sin asombrar, interesa sin fatigar y sana en suma el espíritu, curándolo de posturas difíciles — no puede satisfacer a públicos inquietos y llenos de *literatura* en el pedantesco sentido que Verlaine daba a esta palabra (*id.*).

Estas cavilaciones en torno a las obras menores están enfocadas a explicar su predilección por el folclor⁵² y, en particular, uno de sus géneros: la *facecia*,⁵³ es decir, los “relatos breves y cuentos graciosos” (González 2016, p. 437) normalmente insertados dentro de otras obras, muy empleados en la literatura renacentista. En “Horas áticas...” Reyes insiste en que la *facecia*, aunque texto menor, fue escrita por grandes figuras del humanismo: “en muchos casos, los que se dedicaban a género tan agradable y tan frívolo fueron varones doctos por extremo y capaces de mantener las tesis de Pico el florentino, y muchas veces hasta escribieron sus cuentos en latín” (Reyes 1955, p. 161). Género que, según Reyes, es disfrutado por el pueblo y por los cotos intelectuales, únicamente despreciado por un tipo de público:

Los ingenios cultos o los sencillos, los eruditos y el pueblo, siempre gustarán de estos libros: unos por los muchos jugos tradicionales que traen consigo, otros, tan sólo, porque tales libros son entretenidos y graciosos y que no desdeñan epigrama ni donaire alguno, por audaces que éstos aparezcan.

Pero quienes propiamente forman el vasto público —clase intermedia, artificial en sentimientos y en pensamientos, angustiada por prejuicios y reglas para obrar y pensar, anhelante hoy de clasificar autores en intelectuales y no intelectuales— nunca podrán apreciar cabalmente las obras menores y creerán que no son géneros literarios ni las han escrito “literatos”. El público medio como que detesta la sana alegría que ellas procuran (*id.*).

⁵² Posteriormente muy notable en los ensayos “Marsyas o del tema popular”, “Aduana lingüística” y “Las jitanjáforas” de *La experiencia literaria*.

⁵³ Concepto que retomará en el cierre de su ensayo “Las jitanjáforas” al señalar que, tras su estudio de este fenómeno lingüístico y literario, “Ha salido una facecia nueva, la facecia de la Jitanjáfora” (1997a, p. 230).

Resulta interesante que en este caso homologue a los eruditos y al pueblo, polos opuestos del público que se hermanan por el deleite que les causa el ingenio, sea cual sea su origen. Por el contrario, el público medio, en su tibieza, desdeña el humor. Si “Horas áticas...” dice ser el prólogo de un libro que Reyes quisiera escribir, pero no se ha atrevido a hacerlo, estas reflexiones parecen leerse como una apología de ese deseo no cumplido. Su proyecto sería el de recopilar esa serie de historias ingeniosas que escucha en las calles (y las cuales le recuerdan nuevamente a la antigua Atenas) con el propósito de poder heredarse a otras generaciones, como afirma en el cierre del ensayo:

Hasta en mi ciudad y en mi tiempo se me antoja oír correr, por bocas de gentes y en las calles, chistes y gracias verdaderamente dignos de Atenas, porque concedo al pueblo de hoy la misma inspiración feliz para la risa que el antiguo nos demuestra en las comedias y en otras partes. La política, al cabo, es casi la única inspiradora de estos afortunados embustes —igual que en Atenas—, y ellos sirven, mucho más que largas disertaciones o las críticas embozadas (como en aquellas coplas de Mingo Revulgo, donde tan encubiertamente se censuró el gobierno de Enrique IV de Castilla), para mostrar la disposición espiritual, reflejar el instante histórico, y darlos después a las generaciones venideras, como herencia de regocijo que se perpetúa en los labios de los hombres, anima y enriquece las charlas, y es inagotable maná de decires populares, en forma de cuentos y discreteos deliciosamente malévolos.

Yo quisiera guardar en un libro lo más granado y florido de la buena charla popular, pero no la de mera imaginación, sino la que retrata situaciones públicas y opiniones de la ciudad, si bien con mayor recato que en aquellas *Coplas del Provincial* que los eruditos esconden a porfía (*íbid.*, p. 161-162).

Vemos, además, que en *Cuestiones estéticas* Reyes se interesa en estos decires del pueblo que no son únicamente narrativos como la *facecia*, sino paremiológicos. Dedica un ensayo completo al discurso repetido: “De los proverbios y sentencias vulgares” (1910). Allí, destaca

la espontaneidad de los refranes, valor que se suma a los que ya hemos mencionado en páginas anteriores:

Hay manifestaciones eminentemente populares que alcanzan la gloria de que sólo las consideren las literaturas “distinguidas”. Alguna virtud existe en lo que es tan extremadamente sincero, en todo aquello que asume aspectos de espontaneidad, cuando así se le dedican las más lentas, las más laboriosas, las más delicadas especulaciones literarias” (*ibid.*, p. 163).

Y, como no hemos dejado de señalar, este interés a nivel de contenido por el tema de los proverbios se verá también asumido como un recurso formal que Reyes emplea a lo largo de su obra. En “La noche del 15 de septiembre y la novelística nacional” (1909) se apoya en una sentencia popular para justificar una digresión:

Y hasta el prologo vulgar que dice de alguien, por ejemplo, que estuvo en París pero París no estuvo en él, claramente muestra cómo en la convicción popular ha enraizado ya la idea de que todos van por el mundo a cuestas con su psicología y de que no hay París ni bellezas de París donde no hay ojos que lo vean o sensibilidad que las perciba (*ibid.*, p. 156).

Estos recursos ya anuncian a un Reyes posterior, capaz de resignificar el discurso repetido, como el de “Jacob o idea de la poesía”, ensayo de *La experiencia literaria* (1941), donde recupera varios refranes (“Lo cortés no quita lo valiente”, “tomar el rábano por las hojas”) para sustentar sus ideas en la sabiduría popular o para reformularlos desde su muy particular óptica. Entre ellos el de “Hacer de tripas corazón” es referido como tal y después modificado para expresar cómo trabaja el artista con sus emociones y con las reglas que lo “limitan”: “El artista llega a la libertad ciertamente; produce libertad (o mejor, liberación) como término de su obra, pero no opera en la libertad; hace corazón con las tripas: es un valiente” (Reyes 1997a, p. 101).

La atención que presta a la literatura popular y a restituir el valor de la paremiología, muchas veces desde una óptica inusitada, resulta relevante en la conformación de una poética ensayística, porque, como explica Liliana Weinberg: “El ensayo retrabaja conceptos y símbolos tomados de distintas esferas del quehacer cultural; reexamina valores; recrea ‘las palabras de la tribu’; repiensa términos neutralizados y vuelve a dotarlos de valencia: hace de todo segmento de significación, un vector de sentido” (2007, p. 14). En ese sentido, es posible equipararla con la voluntad de movilizar los saberes sin renunciar al deseo de edificar una perspectiva y construir una subjetividad.

VALORACIÓN DE LA PALABRA HABLADA

Además de la crítica a la erudición estéril, el interés por las mediaciones entre alta y baja cultura, así como la predilección que ostenta por el espíritu divulgador y las manifestaciones artísticas del vulgo, las reflexiones de Reyes en torno a lo popular dejan huella en sus propias cavilaciones sobre la naturaleza del lenguaje mismo. Hemos visto, pues, que en la propia decisión de escribir ensayos dialogados se pone en estima el discurso oral que se traduce a la página. En la propia elección de captar la espontaneidad de los intercambios orales, en lugar de construir un discurso lineal argumentativo, Reyes pone en crisis los límites entre oralidad y escritura.

Este tema se retomará en varios momentos de *Cuestiones estéticas* y *El Cazador*, además de que adquirirá distintos matices. En su ensayo “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé” (1909) dice que el autor diferenció el lenguaje literario “del usado en las diarias transacciones humanas” al distinguir “el lenguaje que llamó escrito —el lenguaje de la literatura, el de las expresiones— del que llamó hablado —el lenguaje de las

comunicaciones humanas” (Reyes 1955, p. 99). Asimismo, recalca que la escritura debe enfrentarse al problema de no tener la amplitud de la palabra hablada:

El lenguaje escrito es signo del lenguaje hablado, y éste sirve para expresar nuestras percepciones de las cosas. Y bien: las cosas son incognoscibles, las ideas vagas, continuamente fugaces, las palabras estrechas e inadecuadas, y la escritura defectuosa. Es decir: que el escritor posee solamente un medio torpe y viciado, manifestación de vicios anteriores; porque las ideas no son ya las cosas, las palabras no son las ideas, y la palabra escrita no es, ni con mucho, la palabra hablada (*íbid.*, pp. 89-90).⁵⁴

Su vocación por recuperar las virtudes de la palabra hablada se nota también en el ensayo sobre Góngora, donde Reyes recupera una frase de Oscar Wilde, quien “comentando a los griegos, decía que escribieron para el oído, y que nosotros, desde la invención de la imprenta, decimos más a los ojos que a los oídos” (*íbid.*, p. 83). Preocupación palpable en su constante deseo de recuperar la lectura en voz alta y meditar acerca de sus beneficios y formas de llevarse a cabo.⁵⁵ En “Sobre un decir de Bernard Shaw” (1909) de *Cuestiones estéticas* dice que Flaubert en un prólogo

exige de la prosa que resista la prueba de la lectura en voz alta, que tenga el ritmo del corazón, que esté acondicionada para la vida. Y es, sin duda, porque la palabra escrita es signo de la palabra hablada y que sólo se escribe para guardar, como en un cofre de sonidos, lo que ha de ser hablado” (*íbid.*, p. 144).

⁵⁴ Idea también recuperada en los años treinta y cuarenta en “Hermes o de la comunicación humana” de *La experiencia literaria*, donde afirma, recuperando a Platón: “El escribir, según los diálogos platónicos, no pasa de ser una diversión. La escritura, accidente del lenguaje, pudo o no haber sido: el lenguaje existe sin ella” (1997a, p. 21).

⁵⁵ También notoria en el ensayo “Categorías de la lectura” de *La experiencia literaria* donde se insiste en su valía mediante reflexiones y sendos ejemplos como Shelley o Sor Juana Inés de la Cruz, así como también en “Apolo o de la literatura” donde se menciona que, aunque sólo se lea con los ojos, el oído y la laringe vibran al contacto con las obras literarias (1997a, p. 96).

Además, en *El Cazador*, dedicará un breve ensayo al tema: “La lectura estética” (sin fecha), donde advierte que “Recitar los propios escritos es hacer subir el estilo a flor de labios, es ayudarlo. Ayúdate y yo te ayudaré —promete el estilo” (Reyes 1963, p. 151). Y que, por ese motivo, no hay que leer con énfasis innecesarios que convierten la musicalidad y cadencia en defectos:

La oratoria necesita persuadir, demostrar, que es una de las formas posibles del engaño; la lectura monótona no demuestra, sino que mantiene al lector separado de su auditorio y, cuando mucho, contagia a éste su ritmo, que es una manera de persuasión. La oratoria enfática es inmoral; busca la victoria. La lectura monótona es respetuosa de la libertad del auditorio; quiere la inteligencia. Mientras aturden o enferman los enfáticos, los monótonos parece que predica el *remedio general contra las pasiones* de que nos hablaba Descartes. La monotonía de la voz es la lealtad del lector: a través de ella, parece que la obra leída resuena por su sola virtud. La lectura enfática pertenece aún a la era de la onomatopeya; no así la monótona, que es la propia de la cultura (Reyes 1963, p. 152)

Vemos, pues, que la oralidad y el oído literario se ligan con la búsqueda de Reyes por cierta naturalidad, espontaneidad y sencillez en el lenguaje (algo en común con Juan de Valdés), sin que estos valores resten las posibilidades expresivas del idioma. Él llegó a afirmar en una carta escrita en 1916 a Pedro Henríquez Ureña su gusto por acatar cierta naturalidad de la escritura:

No creo que te engañes: mis esfuerzos por [ser] claro (sin dejar de ser, como conviene a la verdadera heroicidad del pensamiento, misterioso siempre) me han llevado a veces a algo que tú, en estas últimas cartas, sueles calificar de “momentáneas vulgaridades de expresión”. Acaso no has percibido que hay cierto ensayo consciente y estético en ello: de tiempo en tiempo, me gusta soltar el papel y dejar que las palabras salgan directamente de la boca... (2021, carta 193, p. 409).

Esta naturalidad era puesta en práctica por Reyes en su ensayística, notoria principalmente en los textos de la etapa madrileña, ya influidos por el oficio periodístico. Los recursos orales le sirven como un balance para el tratamiento de asuntos eruditos y se entremezclan con su excelente dominio de la retórica. Cabe mencionar que la relación que Reyes mantiene con la retórica es compleja.⁵⁶ Debido a ciertos resquicios decimonónicos evidentes en distintas prácticas de la época, la educación de la Escuela Nacional Preparatoria y los estudios profesionales en Derecho que obligaban al aprendizaje de la retórica judicial, el tema de la retórica, la declamación y la oratoria es común a varios de los ateneístas. Pueden recordarse ensayos como “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” (1917) de Julio Torri⁵⁷ o “Libros que leo sentado, libros que leo de pie” (1922) de José Vasconcelos. Conocida es la diatriba que autores como Torri mantuvieron con el profesor Revilla, amante de la retórica, que había sido su maestro en la ENP. En una carta de 1916, Henríquez Ureña comenta a Reyes:

Julio y, según parece, los Castros, se han quedado sin clases en la Preparatoria: el motivo fue que *le ganaron* a Revilla la discusión que éste sostuvo en *pro* de la retórica. Revilla (según Julio, intrigo, pero ignoro detalles) dijo un discurso de entrada a la Academia en favor de la retórica; en él [sic] combate cortésmente, pero sin muchas razones, mi folleto sobre *La enseñanza de la literatura*; habla de *los mester* de clerecía como si fueran personas, y dice algunas sandeces junto a una que otra frase bien dirigida (*ibid.*, p. 316).

⁵⁶ Es bien sabido que Reyes tenía fama de ser un excelente orador. De hecho, en 1917 escribe a Torri desde Madrid comentando *Ensayos y poemas* y se reconoce en uno de los textos: “El temperamento oratorio [hizo acordarme] de mí que soy tan buen orador: Pedro me ha confesado que cree haber hecho mal obligándome a abandonar esa útil disciplina social. Lo que no sabe es que yo lo practico todos los días, a la hora de afeitarme. A veces, me corto la cara” (Torri 1995, p. 96).

⁵⁷ Coincido, pues, con Gabriel Wolfson, quien afirma que “no es difícil detectar tópicos decimonónicos parodiados o desacreditados en distintos textos de Torri: [...] el temple oratorio que legó la generación de Urueta a la de Torri –Antonio Caso como principal recipiendario– en ‘La oposición del temperamento oratorio y el artístico’ y ‘El ensayo corto’, y hasta el ‘menosprecio al burgués’, tan modernista, en ‘Diálogo de los murmuradores’” (2023, p. 133).

Si bien los ateneístas apelaban a un estudio de la historia literaria para superar el análisis retórico que se enseñaba en las escuelas, los cursos que tomaron sobre esta disciplina dejaron una interesante huella en su obra. Por ello no resulta extraño que Reyes vacile entre el rechazo y la incorporación. Esta actitud conjunta las dos grandes visiones intelectuales señaladas por Ernesto Grassi al respecto de dicha disciplina: la perspectiva del Humanismo que concibe a la retórica como una herramienta de conocimiento y la del Racionalismo que juzga a la retórica como una artimaña que nubla la verdad (1993, p. 20). No son pocos los ejemplos en donde se puede percibir la insistencia de Reyes por pensar en el ánimo de la oratoria y declamación. Justo en 1913, durante su estancia en París tras salir de México, Reyes le recuerda a Torri:

Soy el enemigo mayor de la imbecilidad y, sobre todo, de la grasa o manteca espiritual. Por lo cual cada vez que pueda, me alejaré del párrafo ciceroniano. Sin embargo, en el estilo como en la vida y en la culinaria, hay que tener iniciación declamatoria. Día llegará en que digas como yo: ¡Ah, la cocina fría, el sabor esencial y los alimentos sin retórica! (Te anticipó que las buenas frases de mis cartas están ya usadas todas en mis ensayos, los cuales pienso publicar antes de medio año) (Torri 1995, p. 48).

Aunque poseedor de los conocimientos de la retórica clásica que emplea en su obra (explícitos, por ejemplo, en su ensayo dialogado “De la lengua vulgar” donde el alumno identifica las partes del discurso del maestro), Reyes rechaza su artificialidad. Explícitamente se manifiesta en contra de la frialdad de esta disciplina filológica, aunque ejecuta espléndidamente sus recursos como lo demuestran los estudios de Eugenia Houvenaghel.⁵⁸ Quizá por su desdén hacia los retóricos, Reyes aprecia la oralidad y la conversación como formas naturales de dotar de sentido al mundo a través del lenguaje. Véase como en su texto

⁵⁸ Véase el libro *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*, FCE, 2003.

“Los libros de notas” (1913) piensa en la conversación como generadora de hallazgos fructíferos del pensamiento: “Oliver Wendell Holmes, en las páginas que preceden al *Autocrat of the breakfast table*, nos aconseja apuntar todas las cosas felices que se nos ocurran en la conversación” (Reyes 1963, p. 162).

Su ensayo “Las grullas, el tiempo, la política” (1913) resulta insigne para pensar en la importancia que Reyes le otorga a la conversación dado que se dedica, en fondo, a reflexionar sobre las conversaciones casuales y, formalmente, recupera algunos recursos de la oralidad. El ensayo cavila sobre por qué muchas de las charlas de la vida diaria se centran en señalar el clima:

El tiempo, a pesar de todas las protestas, quiere que se hable de él. Las conversaciones de los hombres están tramadas sobre esta sustancia fundamental: el tiempo. Hablar del tiempo ha sido y será siempre un rasgo irreducible del hombre. ¿Qué es el hombre? El hombre es un ser que habla del tiempo con sus semejantes. Para los labriegos y los marinos, saber hablar del tiempo entra, desde luego, en el oficio; conocer el tiempo es un modo de profecía, y hasta puede ser cuestión de vida o muerte. Para Ulises, el más sutil de los navegantes, la ola y el viento son una constante preocupación (*íbid.*, p. 85).

Resulta interesante cómo la voz ensayística encadena referente de la vida diaria, abstracciones de la naturaleza humana y referencias eruditas que empezarán por aludir a Ulises, pero también traerán a colación a Hesíodo, Virgilio, Dante, Garcilaso y terminarán en las historias de “inspiración popular” transmitidas por las nodrizas. Quizá su simpatía hacia la conversación puede entenderse en tanto es un medio comunicativo que permite, como el ensayo, entretejer diferentes referencias provenientes de distintos estratos sin dudar de su pertinencia. Conversación y ensayo son formas de la búsqueda del sentido que se sustenta en la libre asociación de ideas y que comulgan con el espíritu humanista que Reyes plantea como centro de su *ethos* escritor que busca otra erudición.

Estas asociaciones provenientes de distintos focos de la cultura le permitirán pensar en la similitud que existe entre las conversaciones sobre el clima y las conversaciones sobre política como “maneras de salir del paso” en la vida diaria. De allí que ambas caigan en supersticiones como, por ejemplo, las de aquellas personas que aseguran “que antes de dos días va a estallar una conspiración”, comentario escrito en enero 1913 que, a la luz de los acontecimientos sucedidos un mes después donde falleció su padre, se lee de manera muy distinta; tal y como Reyes apunta en una nota de 1954.

Fuera de estas curiosidades de orden biográfico, vale la pena destacar que el tema de la conversación se traduce en un recurso formal con el que se cierra el texto. Después de estas reflexiones, la voz ensayística imagina un diálogo entre Horacio y Cayo Mecenas; a estas dos máximas figuras de la antigua Roma las proyecta entablando no un diálogo moral ni filosófico, sino absolutamente banal y cotidiano: conversan sobre el clima. Dice que ambos, en sus ocho años de amistad, realmente conversaban acerca de nada y se inclinaban al oído del otro para decir: “—¿Qué hora es? ... ¡Vaya una mañanita fría que nos ha amanecido!” (*ibid.*, p. 88). Recurso que, revisaremos más adelante, utiliza en otros momentos y resulta significativo para su proyecto movilizador de saberes.

James Willis Robb coincide en que “el contacto con lo popular” resulta evidente en “la familiaridad con que Reyes maneja el folklorismo del idioma español, inclusive el rico tesoro de dichos y refranes” sobre todo en textos como “Un ateniense del siglo IV A.C.” en *Junta de sombras*, pues

Podrá estar escribiendo de cosas de la edad ateniense en Grecia, pero cuando se mete a vivificar aquella edad gloriosa de una cultura pasada lo hace en términos humanos concretos e individuales y la siente a través del genio popular de su propio idioma, llegando a crear, por ejemplo, una cadena sanchopancesca de dichos populares para caracterizar al ciudadano ateniense mediano (1978, p. 134).

Además de ponderar las limitaciones de la palabra escrita frente a la palabra hablada y dejarse cautivar por la conversación, Reyes tiende a pensar la oralidad desde el valor de la memoria.⁵⁹ Esto parece otra forma de posicionarse de forma distinta frente al clásico tópico *verba volant, scripta manent*, el cual valora de manera positiva la trascendencia de la escritura por encima de la volatilidad de la palabra oral.

Al contrario, Reyes piensa (como hemos señalado en los ensayos dialogados) en la oralidad como un elemento vivo y en la escritura como su cadáver. Por ello, constantemente aludirá al tema de la memoria (tan importante para el folclore y la literatura popular) como una virtud a perseguir. En “Domingo siete” (1913) expresa que la memoria nos hace incorporar ideas o historias que, aunque aprendamos sin haber entendido, después habrán de revelarnos su sentido:

A un resto de los antiguos métodos, no menos que a la docilidad de la mente infantil, debo la fortuna de haber aprendido de memoria lo que no entendía. Así, me sorprendo frecuentemente recitando frases que desde la infancia me están resonando en la cabeza, pero que entonces no tenían sentido para mí. Poco a poco, la vida me va descubriendo su misterio.

Porque si la vieja pedagogía necesita defensores, sea yo el primero: hay cosas que se deben aprender aunque no se entiendan, cosas que deben estar en la memoria primero, y después en la voluntad, aun antes de estar en el entendimiento. La misma visión del universo la recibimos dogmáticamente; la conciencia, hilo del ser, no es más que memoria de momentos. Cuando todo se entiende ya, es ya demasiado tarde para aprenderlo. Yo no entiendo, no, la generación de la vida: vivo de memoria (Reyes 1963, p. 89).

⁵⁹ Tema también recuperado en “Hermes o de la comunicación humana” en *La experiencia literaria* en donde además de afirmar que “la tradición oral tiene que contar con la memoria” (1997a, p. 28), piensa en ella como un detonante de las “artes archivológicas”, como la escritura misma.

Sobre el atractivo de la memoria no existe mayor ejemplo que el ensayo “De las citas” (sin fecha), donde afirma que

En rigor no debe citarse sino de memoria, como quieren las Musas; suprímanse, si es preciso, las comillas, con lo que se salva el compromiso de la cita exacta. De mí diré que sólo siendo indispensables las uso, porque han comenzado a avergonzarme: son el signo de lo no incorporado, de lo yuxtapuesto, de lo que no sabemos; ellas sirven admirablemente para exhibir el cuerpo extraño incrustado en nuestro organismo (*ibid.*, pp. 163-164).

Esta incorporación del conocimiento, por encima de la acumulación automática,⁶⁰ prefigura un ideal del intelectual y del escritor de prosa de ideas, pues Reyes manifiesta que “lo importante es hablar tan sólo de lo que se entiende; pasar el nombre si se olvida y saltar la fecha si se ignora sólo son pecados en obras científicas” (*ibid.*, p. 163); lo cual deja implícito el carácter artístico-literario de la escritura humanista en contraposición al científico. Nuevamente recurre a ejemplos renacentistas donde los errores de citación forman parte del quehacer artístico, tal es el caso de Cervantes de quien afirma:

Es sincero; los autores más bien le estorban. Sus equivocaciones en esta materia son proverbiales: se ha podido escribir sobre ellas un tratado. Ponía versos de Ovidio en boca de Catón, y trocaba nombres como Sancho. Pero era mejor humanista —se ha dicho con razón— que si supiera de coro las dos antigüedades (*id.*)

Su apreciación de la memoria tiene también la intención de desenmascarar a todos aquellos eruditos y literatos que se relacionan con el mundo libresco desde la acumulación y no desde la incorporación, pues menciona:

⁶⁰ Que el mismo Reyes lleva a cabo en otros textos, como en el pasaje ya citado de “Cástor y Pólux” donde al hablar de *Vida literaria* de Anatole France dice entre paréntesis “(hablo de memoria, pero creo que no me equivoco” (Reyes 1963, p. 115).

Citar de memoria sería prenda, al menos, de que sólo usamos de lo propio, de lo ya asimilado. ¡Cuán sabios serían los escritores —declara el filósofo— si supieran todo lo que saben los libros que han escrito! A los más acontece lo que al torero de cierta novela que, metido a literato, se hace comprar libros por metros y, cuando oye hablar de un autor, aunque él lo ignore, se consuela diciéndose: “Lo ha de haber en mi biblioteca.” (*ibid.*, p. 164).

No solamente esa hipertrofia de los saberes la señalará desde el ámbito de la lectura, sino también desde la escritura, pues advierte de la existencia de aquellos literatos que acumulan apuntes en los libros de notas en lugar de digerir sus experiencias y hacerlas pervivir en la palabra impresa:

Escritores hay a quienes la ciencia les pasa por los dedos, del libro de apuntes al libro definitivo; y así se trasmite un lastre de conocimientos que todos ignoran. El único medio de sacarlos de manos muertas, de movilizarlos, es aprenderlos de memoria (no la memoria literal, ya se entiende, mas tanto mejor si ello es posible), y lo que la memoria rechaza, dejarlo que se pierda, que ya fructificará en otra cabeza. Con esto viviríamos nosotros y no nuestros cuadernos de notas; pensariamos nosotros por nuestra cuenta, y no, por nosotros, nuestro *book of reference* (*id.*).

Así pues, la búsqueda de otro tipo de erudición, como hemos revisado, parte de un rechazo a la exhaustividad y el rigor insensible, al tiempo que se interesa por atender saberes provenientes de todos los focos de la cultura y valorar tanto la oralidad como las manifestaciones populares, así como la divulgación, la claridad y la memoria como signos de la incorporación de todo lo leído, siempre en contra de la mera ostentación del conocimiento.

IV.II HACIA UNA LÓGICA MÁS ALLÁ DE LA RACIONAL

CAPTAR EL PENSAMIENTO

Frente a esa poética de la transparencia que busca sabiduría e ingenio en las “palabras de la tribu”,⁶¹ resulta extraño que el estilo de Reyes se caracterice por arrebatos líricos, heterogeneidad en el uso de las formas discursivas, algunas elipsis y construcciones abigarradas. Aunque devoto del espíritu divulgador humanista, Reyes no escribe textos absolutamente diáfanos e inocuos, si bien su estilo se depurará con el oficio periodístico. Hay en su prosa ensayística cierta opacidad: fuentes no declaradas, imágenes complejas, densidad semántica, saltos en la lógica argumentativa. ¿Cómo conviven esos recursos literarios con la búsqueda de virtudes como la concisión y la inteligibilidad?

En los ensayos alfonsinos parece existir una tensión no resuelta entre la claridad y la expresividad poética. Ya en su prólogo a *Cuestiones estéticas* Francisco García Calderón advertía que el joven Reyes “ama la claridad griega y el simbolismo oscuro de Mallarmé” (1955, p. 11). De este claroscuro del pensamiento ya hemos señalado su predilección por la nitidez pedagógica y oral, pero mucho queda por decir al respecto de su gusto por el “simbolismo oscuro” del que habló García Calderón.

Sabemos que la lectura de Mallarmé causó una gran impresión en el joven Alfonso Reyes⁶² y cimentó muchas de sus ideas sobre la poesía. En su ensayo “Sobre un decir de Bernard Shaw” (1909) menciona una idea que encontraremos frecuentemente a lo largo de su obra en esos años: la importancia de que el lector se deje conducir por un “sentimiento

⁶¹ Frase que, por cierto, el propio Reyes nos hace saber que viene de un verso de Mallarmé (1997a, p. 224). Específicamente de su poema “Le tombeau d’Edgard Poe”, en la tumba del escritor norteamericano: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, es decir, “Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”.

⁶² Como ha rastreado exhaustivamente Ignacio Sánchez Prado (2019) no sólo en la primera etapa escritural de Reyes, sino a lo largo de su trayectoria, en la que el poeta francés deja una impronta incuestionable como crítico, pero también desde otras facetas del quehacer filológico.

lírico” que le permita relacionarse con la poesía no desde la razón, sino desde la “disposición musical del espíritu”. Menciona a este respecto:

La gente halla enojoso no entender un solo verso de ciertos poetas enigmáticos. [...] Y no malician lo vaporosa, lo ágil, lo elegantemente que se nos escapan los pensamientos de los grandes poetas, cuando los leemos atentamente, y cómo las más de las veces salimos de la lectura menos ciertos de haber penetrado al poeta que de haberle puesto música propia. Porque esto es lo que hacemos: ponerles música propia, cantarlos conforme a nuestros números interiores. [...] Ésta es la ‘música de las ideas’ de que habla el filósofo. A compenetrarse con ella se llega por medios líricos y no por silogismo y razón. Una disposición musical del espíritu, un ‘sentimiento lírico’, como aquel que Schiller experimentaba cuando los versos surgían de él, debe también acompañar la lectura de los poetas” (Reyes 1955, p. 144).

La concepción de la poesía como un oficio que dota de música a la vida interior y la importancia de comprenderla con herramientas más allá de la razón se relaciona con las virtudes que Reyes descubre en la poesía de Mallarmé. Pineda Buitrago señala que, sobre la frase del poeta francés “il y n'y a pas de prose” (“no existe la prosa, solo el alfabeto y a continuación los versos”) “Reyes se legitimó en la producción de géneros literarios breves y de valor fragmentario, inacabados y sin finalidad o sin propósito, centrados en el puro juego del alfabeto” (2021, p. 104). En “Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto de Armas” (1909) Reyes aprovecha el comentario al libro del poeta cubano-francés para discurrir en torno a sus similitudes y deslindes con el parnasianismo y simbolismo. Al respecto de estas dos escuelas poéticas, advierte:

Pues la forma de los parnasianos era simétrica: más que esto: era *cuadrada*. Por eso todo el Parnaso se desconcertó cuando Mallarmé hizo divagar a su fauno en la siesta, con lo que reveló una concepción de lo plástico más psicológica y saturada de poder subjetivo, acomodando las palabras con una sintaxis que más directamente reproducía la serie

mental de impresiones, como la elástica sintaxis de los antiguos” (Reyes 1955, pp. 103-104).

Vemos, pues, que uno de los valores principales en la poesía de Mallarmé notado por Reyes es su capacidad de reproducir las impresiones del pensamiento con el lenguaje escrito, proyecto literario que descolocaría a quienes se acercaban al idioma de una manera racional, controlada o medida. Esta voluntad por verter las veleidades del pensamiento a la concreción del lenguaje le interesa por el intento de alcanzar un imposible. Basta recordar al George Steiner de *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* para bosquejar la amplitud del sinuoso territorio que es el pensamiento humano: su inestabilidad, su falta de límites, su opacidad. Como no todo lo que pensamos está inscrito en palabras, escribir el pensamiento es siempre un proceso de traducción. A propósito de esta cuestión, resulta imprescindible la lectura atenta del ensayo “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé” (1909) donde Reyes se extiende en torno a ello:

Que nuestro lenguaje sea inferior a nuestros poderes de introspección psicológica —por causas que sería difícil explicar— es sabido ya y lo han comentado profundamente filólogos y psicólogos en varias edades; que no responde, por su mismo ineludible carácter de precisión plástica y su estabilidad de símbolo, por la misma limitación de contornos que exige en los conceptos, por su estructura de letras y de palabras, de elementos perfectamente distintos y separables, al dinamismo esencial de nuestras almas y a su continua y fugaz carrera, y, sobre todo y particularmente, a su naturaleza (que es de pensamientos y no de palabras, de imágenes interiores y no de ruidos expresados), es evidencia que se ofrece a todos los hombres por poco que observen los fenómenos de su espíritu y sofoquen, voluntariamente, el hábito, ya grabado en nuestros cerebros, de pensar en palabras y de imponer contornos espaciales a lo desprovisto de magnitud: los pensamientos (*ibid.*, p. 89).

Reyes distingue la contradicción entre la estructura bien delimitada de las palabras y la volatilidad de la vida interior: dos mundos que Mallarmé intentó conectar “porque su anhelo —verdadera ley de artista— tendía, por encima de todo, a expresar el alma directamente, en cuanto el lenguaje articulado de los hombres lo permite” (*ibid.*, p. 92). En cierta forma, el joven Alfonso Reyes aprecia esa suerte de honestidad o transparencia del poeta, pues trata de captar la naturaleza de un medio inestable y “como natural consecuencia de esta introspección poderosa, Mallarmé encontró que el lenguaje, inerte y sucesivo, era lento de toda lentitud para las manifestaciones mentales, dinámicas y simultáneas” (*ibid.*, p. 99).

El pensamiento dicotómico entre el pensamiento dinámico y la palabra inerte recuerda la división que el mismo Reyes había hecho sobre el lenguaje oral y la palabra escrita; en estas clasificaciones parecería encontrarse en busca de una vitalidad que va en contra de lo estático y se vuelca hacia la búsqueda del movimiento. Pensamiento, oralidad, escritura: una cadena en la comunicación humana y en la producción de sentido vistas desde su disposición al cambio o a la permanencia. Además, Reyes piensa en cómo se gesta la creación literaria (particularmente la poesía) y cómo la toma de decisiones estéticas no necesariamente opera desde una veta racional:

Dirán los ligeros que este grito intempestivo, extraño a lo gramatical y a lo racional, es enteramente inexplicable. Pero que respondan los poetas, y digan si no es tan intempestivamente como llegan a la conciencia objetos e imágenes, en el calor impaciente de crear. Estas irrupciones de imágenes y pensamientos, como obedecen a una cerebración casi automática y personalísima a todas luces, escapan a la previsión racional, y en verdad, sólo se explican dentro de la mente de quien las percibe, y por el solo hecho de su aparición. Nosotros, lectores, que no seguimos el mismo proceso interior que el poeta, nunca sabremos a qué obedece ni de dónde viene esa sugerión intempestiva, y sólo nos toca admirarla, si es oportuna. Porque ella no es racional, o más claramente, no es *raciocinal*, pero es *natural*, pero es imitación directa de los fenómenos de la mente (*ibid.*, p. 92).

Así entonces, ante esta dificultad de captar el pensamiento, Reyes presupone que el lector de poesía no deberá tener como expectativa el comprender, sino simplemente cautivarse por esa traducción de los “fenómenos de la mente”. Entre los recursos que un poeta como Mallarmé tiene a su alcance está la elipsis y la sugerencia, sutiles formas de erradicar los puentes de la lógica que no necesariamente existen en la vida interior:

Porque Stéphane Mallarmé salta sobre los estados transitivos del pensamiento, los suprime, y se para sólo en los vértices de los sustantivos, empleando así la elipsis ideológica además de la gramatical; por lo cual resulta de extrema rapidez su lenguaje, siempre más allá de lo que sería la frase habitual. Aun hay con frecuencia objetos e ideas que apenas apunta, que sugiere lejanamente, dejando sólo que el espíritu reciba un sentimiento del objeto, pero sin que pueda percibir el objeto con claridad, abarcarlo: es decir, que el lenguaje de Mallarmé imita los fenómenos y la marcha de la conciencia (*ibid.*, pp. 100-101).

Si en *Cuestiones estéticas* será evidente que la captación del dinamismo mental será un fenómeno, de cuño mallarmeano, que Reyes apreciará principalmente en la poesía, veremos que en *El Cazador* adquirirá una extensión mayor, centrada en la escritura en general. En “Temperamentos de escritor” (sin fecha), recuperará una serie de taxonomías sobre los distintos tipos de escritores (lo cual evidencia su interés por desentrañar diversos matices del *ethos* de este oficio) e insiste a lo largo de todo el texto en la relación entre escritura y pensamiento, preguntándose cómo se alimentan ambas entre sí, pues completa una clasificación triádica de Schopenhauer (1. Escritores que escriben sin pensar, o con pensamientos ajenos; 2. escritores que piensan al escribir; 3. escritores que piensan antes de escribir) con una cuarta categoría elegida por él mismo (4. escritores que piensan después de escribir). Afirma al respecto de estos fenómenos:

El escritor piensa al escribir. Hay unos que escriben por acumulación externa —soldando notas— y otros hay que escriben por crecimiento interno. Éstos dan el tipo del escritor. En aquéllos la fuerza es pobre; en éstos, manante. Como crece la línea de tinta, así va desenvolviéndose su pensamiento. Su pluma misma tiende a fundir todas las palabras en un rasgo continuo, y nunca da alcance al pensamiento (Reyes 1963, p. 161).

La escritura, en este caso, es un detonante del pensar y no al revés. Ya no vemos el proceso de traducción mallarmeano de una primera instancia (el pensamiento) a una segunda (la palabra escrita). Reyes ha llegado a concebirlas como acciones paralelas; únicamente sigue recalmando la vocación ardorosa por “dar alcance” al vértigo de la mente. Añade en ese mismo ensayo:

Sé de hombres que sólo recogen la conciencia de su ser con la pluma, y que sólo parecen pensar al estímulo externo de la escritura: éstos son los hombres del arte. Para pensar necesitan útiles y herramienta, como para un oficio material. Y no hay arte sin herramienta. Sólo así es sabroso pensar. La palabra evoca la idea; el lirismo engendra la razón: la consonante es, en la poesía moderna, fuente de inspiraciones. [...] También el escritor de vocación parece pensar con la pluma (*id.*).

Hablar de autores que “sólo parecen pensar al estímulo externo de la escritura” y que necesitan de objetos para su quehacer, permite pensar en la orfebrería del oficio artístico, pero también trazar una conexión entre la vida interior y la vida material; Reyes acude al amparo de la sensorialidad que será también un elemento fundamental en su ensayística. Su interés por la relación entre pensamiento y palabra, del que hemos hablado en los últimos párrafos, se encuentra en consonancia con su deseo de construir otro tipo de erudición y atiende a una pregunta mayor: cuestionar el papel que juega la razón en la esfera humanística, como veremos en el siguiente apartado.

CONTRA LA RACIONALIDAD

Como bien ha señalado la crítica, el Alfonso Reyes de *Cuestiones estéticas* se encontraba inmerso en las discusiones de un Ateneo de la Juventud cuyas “metas eran cuestionar el pensamiento positivista imperante” (Garciadiego 2010, p. 878). Esa corriente del pensamiento que para Vasconcelos era una “filosofía primitiva y provinciana con pretensiones de universalismo, porque representaba el poderío material de una raza de comerciantes, antimística, antiheroica y antirreligiosa” (Fell 2010, p. 579). Su escepticismo ante el empleo radical de la razón se vio instigado, como señala Enrique Krauze, por ese Ateneo

cuyo llamado es combatir al Positivismo que “no encuentra el alma bajo el bisturí”. El Ateneo es el eco tenue de una vieja crítica a la Razón y la Ciencia que se remonta al romanticismo y, aún antes, a Blake. En Nietzsche, el Ateneo encuentra el ideal heroico; en Schopenhauer, la estética de la voluntad, el misterio del desinterés; el gran personaje es Bergson, su predica antiintelectual, la fe en la intuición como vía de conocimiento, el *elán* vital que se impone al concepto lógico y mecánico de la vida. Hay un aire espiritualista de familia en ciertas obras que en esos años escriben Reyes, Antonio Caso y Vasconcelos, un “dinamismo que se inicia en las cosas pero que transformándose por intermedio del hombre se dirige a lo divino”. El tema es, en el fondo, idéntico: las escalas de la actitud humana, los rangos de la vida, desde los más inertes y biológicos hasta los de mayor calidad mística (2010, p. 629).

En su ensayo sobre Mallarmé, Reyes da pauta de ese recelo que le produce la corriente positivista⁶³ y se manifiesta en contra de esa literatura “que predica el bien, o busca sistemáticamente la verdad, o se empeña en realizar el concepto teórico de la belleza

⁶³ A él y a su generación, pues “pretendió el positivismo ser una educación completa que buscaba desterrar los prejuicios. Había que hacer a un lado afectos y simpatías, para dar paso a la razón fría y calculadora. [...] Había que explicarlo todo a través de la ciencia. Esto hizo que surgiera una inquietud espiritual en los jóvenes, inquietud que habría de transformarse en insatisfacción intelectual” (Pedraza 2012, p. 18).

propuesto por las filosofías, y con los mismos procedimientos con que éstas lo proponen” y a la cual llama “literatura tendenciosa” (Reyes 1955, p. 97). Explicita que no se debe buscar “el apego a un sistema filosófico particular, ni el deseo de convertir las propias obras en ejemplos de una doctrina”, pues “sin preocupación filosófica general no hay obra vividera ni consistente. La noble atención para las ideas es sello de artista, pero no la puerilidad de aplicar sistemas” (*ibid.*, p. 97-98). También menciona que por literatura tendenciosa entiende aquella basada plenamente en la retórica: “Seducida por la moral de las filosofías o del sentido común, seducida por la estética teórica y tratando de resolver sus proposiciones; seducida por la verdad filosófica o por la vulgar, se convierte la literatura en tendenciosa y desvía su orientación esencial” (*ibid.*, p. 96-97).

Contra esa literatura tendenciosa y servil de presupuestos dogmáticos se posiciona el joven Reyes. Y desde uno de sus primeros textos declara el deseo de buscar más allá del raciocinio y la lógica, pues en “Las tres *Electras* del teatro ateniense” (1908), hablando de Eurípides, afirma que: “En *Las bacantes* dice una verdad vieja y profunda: algo hay más grande que la razón. Lo irracional, antigua fuerza del mundo, grita y danza ahí en los coros enfurecidos y hace bailar a los ancianos de cabeza temblona” (*ibid.*, p. 34).

No sólo la irracionalidad será vista como una fuerza antigua del mundo para Reyes. Cobrará un importante papel en la lectura de poesía, pues no sólo confronta al lector para desentrañar su significado, sino que lo insta a una experiencia sensorial. En su ensayo sobre el autor de las *Soledades*, afirma:

La poesía de Góngora no se entiende por la razón: y en vano será que el raciocinio, a buscas de sustancia mental, la deseche luego y la rechace, porque ya se nos habrá entrado al ánimo y enraizado ahí profundamente, puesto que tiene las virtudes del ritmo y de la plástica, que se prenden al propio organismo de los hombres y se le adhieren como parte

suya; puesto que posee la alta virtud del lirismo que libera el alma, arrancándola a las durezas del raciocinio y de las pesadas dialécticas (*ibid.*, p. 74).

Esta pugna contra la razón como único medio de entendimiento y captación de experiencias llevará a Reyes a apreciar no sólo las elipsis que hemos señalado en la poesía de Mallarmé, sino la falta de explicaciones, los caprichos y los defectos de las obras. El texto “Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto de Armas” (1909) da cuenta de ello:

Así como observa William James que hay pensadores que se pasan la vida en pedir el permiso de la Razón, en adquirir carta de nacionalidad para el mundo de la filosofía, y otros que ya nacen armados para ello, pudiera decirse que Augusto de Armas pierde mucho de sus fuerzas en pedir permiso a la Poesía y en dar explicaciones. Emerson tiene razón que le sobra: no es posible perder el tiempo en explicaciones, y vale más escribir LUBIE, a la entrada de nuestro taller (*ibid.*, p. 105).

Con la crítica que hace a Augusto de Armas quedan en evidencia algunas de las ideas en torno al lugar de la razón para Reyes. La referencia de Emerson sobre no perder el tiempo en explicación y escribir la palabra francesa *lubie*, que significa ‘capricho’, es una clara referencia a la frase pronunciada por Vivian en el ensayo dialogado “La decadencia de la mentira”⁶⁴ y que también recuerda, por su desprecio de las explicaciones, aquello que Julio Torri dirá sobre el ensayo corto en *Ensayos y poemas*, libro de 1917: “El horror por las explicaciones y amplificaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias. Prefiero el enfatismo de las quintas esencias al aserrín insustancial con que se empaquetan usualmente los delicados vasos y las ánforas” (2011, p. 118). La literatura se concibe, como lo vimos en el apartado anterior, en contra de un discurso científico y racional; concisión, enfatismo y

⁶⁴ Frase que rescatamos en el apartado sobre Wilde en el segundo capítulo: “¿Y quién necesita estar de acuerdo consigo mismo? Solo esa gente tediosa, estúpida y doctrinaria que se empeña en llevar sus principios al amargo extremo de la acción, a la *reductio ad absurdum* de la práctica. Desde luego, yo no. Como Emerson, escribo sobre la puerta de mi biblioteca: CAPRICHOS” (2018, pp. 32-33).

sugerencia son virtudes que tanto Reyes como Torri esperan de un texto literario. Y que nos recuerdan la digresión del personaje alfonsino de Valdés sobre los “títulos” en el tríptico de ensayos dialogados.

Además del horror por las explicaciones, Reyes alude al valor de la imperfección en esta subversión de categorías y jerarquías. Si años después en “De la lengua vulgar” notará, como Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, el valor de los errores en el habla cotidiana, en *Cuestiones estéticas* señalará la virtud de los fallos en la poesía de Góngora, pues asegura: “De propósito he elegido, para citarlos, versos donde no solamente se manifestasen cualidades, sino también algunos defectos, porque sólo trato de explicar o definir la estética de Góngora sin que la declare, por eso, perfecta” (Reyes 1955, p. 82).

Lo mismo sucederá, ya no en un plano literario, sino moral en “Mrs Amyot” (sin fecha) de *El Cazador*: “El amiotismo es nuestra ley: errar es de humanos. Y ¿quién ha de negar los frutos del descuido, de la inexactitud o de la ignorancia?” (Reyes 1963, p. 166). También advierte que “la naturaleza tiende a las adaptaciones, a los engranajes; y la inexactitud, por el contrario, tuerce sus líneas de equilibrio. La inexactitud renueva los pretextos de la vida, deshaciendo por la noche lo que la naturaleza va labrando de día” (*ibid.*, p. 167).

De manera opuesta a la razón, estimará el valor de la intuición. Al explicar los procederes poéticos de Mallarmé señala que “para explicar cosas inusitadas, no es siempre eficaz acudir a medios usuales, y que la intuición es, a veces, el único modo de entender” (Reyes 1955., p. 91). Aprecia que el poeta francés “escriba sus intuiciones”, aunque esto le resulte banal a algún lector porque “se asiste, cuando se le lee, como a la ingenua y audaz confesión de un alma que revela todas sus intuiciones, sin temor a lo irreducible y personal” (*ibid.*, p. 100-101).

Esta reformulación de valores se consolida en la idea de que, frente a la aridez de la razón, el arte se guía (en un tempranísimo preludio a Gadamer) por otro tipo de reglas y construye una verdad singular. En su ensayo “La noche del 15 de septiembre y la novelística nacional” (1909), Reyes reacciona desfavorablemente a la proliferación de novelas mexicanas que describen los festejos patrios. Este lugar común lo encuentra también en un reciente libro de Carlos González Peña y expresa al respecto:

¡Como si el arte necesitase estas patrañas para cumplir con sus altos fines! ¡Como si la verdad artística no se guiara por otras leyes! ¡Como si el placer estético consistiera en el “frío placer que —dice Lessing— resulta de percibir la semejanza de la imitación y de apreciar la habilidad del artífice”!

Este respeto de la *verdad vulgar* (más que la verdad exterior) es todavía una forma de literatura tendenciosa. Más acertados andaban, hace siglos, los escolásticos: pues ya el propio Sto. Tomás de Aquino y su muy ilustre y lejano discípulo Fray Juan de Sto. Tomás habían definido la teoría de *el arte por el arte*, de que nos pagamos tanto los contemporáneos, al decir que el arte no puede ser intrínsecamente malo, por cuanto toca sin remedio en la virtud (el bien del intelecto), ya que su bondad consiste en ajustar la idea a la intención (*ibid.*, p. 157).

Pensar en la “verdad artística” desde la teoría de “el arte por el arte” tiene un cuño esteticista con claros guiños a Walter Pater y Oscar Wilde, como hemos revisado. Además, alude a las lecturas de Nietzsche que también matizaron la incipiente idea alfonsina de la verdad no racional ni única. En su ensayo sobre Góngora recupera una frase del filósofo alemán en donde la verdad se relativiza: “Los juicios y las apreciaciones de la vida, en pro o en contra, no pueden ser jamás verdaderos. El único valor que tienen es el de síntomas, y sólo como síntomas merecen ser tenidos en consideración...” (*ibid.*, p. 66).

Al respecto de este asunto resulta crucial la lectura de “Domingo siete” (1913), donde Reyes afirma que “por mucho que lo nieguen los tratadistas, en el libro de las intuiciones, a

tantas hojas, se halla escrito que la verdad admite matices de mentira” (Reyes 1963, p. 90), a propósito de un cuentecito infantil de origen popular donde un jovencito escapa de unas brujas que lo persiguen subiéndose a un árbol y escondiéndose de ellas. Las brujas cantan una canción (“¡Lunes y martes y miércoles, tres! ¡Y jueves y viernes y sábado, seis!”) que el muchacho completa diciendo “domingo siete”, con lo cual se descubre su paradero y es atrapado por ellas. Este episodio es considerado por Reyes un ejemplo de la “verdad innecesaria”:

Otro matiz de la verdad es la verdad innecesaria. Difícilmente me convencerán los lógicos rutinarios de que la verdad innecesaria es una verdad absoluta; difícilmente concederé que, en el caso de mi cuento, el Domingo fuera precisamente “siete”. ¡Pobre cabeza simétrica que necesitaba completar la semana a toda costa, aun a costa de su seguridad y —lo que es peor— a costa del ritmo del verso! (*ibid.*, p. 91).

Piensa que ese “domingo siete” es un “desequilibrio mecánico incrustado en la vida” que representa “para Bergson, el símbolo de lo cómico”, por lo cual se convierte en un “anhelo cómico de verdad” que

no pasa de ser una hipertrofia, una enfermedad técnica como cualquiera otra: el arte por el arte, el estilo por el estilo, la verdad por la verdad, son todos una misma clase de errores. Los técnicos de la verdad quisieran establecerla a toda hora, dejarla siempre sentadita en su trono; quisieran decir la verdad aun en los preciosos instantes de mentir o cantar (*id.*).

Tras esta ponderación que ve desde una perspectiva diferente la idea del “arte por el arte” (vista aquí como una falacia), Reyes pensará en la verdad como “una necesidad vital” que, “como el arte, la crea la vida” y asevera que incluso los errores pueden convertirse en verdades: “Ya nos hablaba el filósofo de los errores que, a fuerza de vivir, se vuelven aciertos. Ansiar la verdad innecesaria es una inercia lógica, una solidificación del espíritu, y una falta

de educación. La verdad es, en esencia, un modo de oportunidad. Es, vista desde fuera, una adecuación” (*id.*).

Un año más tarde pensará en estos mismos asuntos en su ensayo “Madame Caillaux y la ficción finalista” (1914) tratará por completo acerca de la imposibilidad de encontrar razones a todos los actos humanos. Tomando como punto de partida el caso de una mujer francesa que asesinó en a un periodista que amenazaba con manchar la carrera política de su marido. El caso fue muy sonado en la época y condujo a una serie de hipótesis acerca de cuáles eran los motivos que habían llevado a Madame Caillaux a cometer semejante crimen castigado con la pena de muerte.

Reyes aprovecha el caso para reflexionar acerca de si acaso el ser humano es capaz de prever todas sus acciones o si, más bien, se encuentra encadenado a su propia volatilidad. Termina diciendo: “Ni premeditación, ni no-premeditación, ni ambas cosas a la vez, ni ninguna de ellas. Sino otra cosa. ¡La eterna otra cosa (oh hijos del azar y del misterio) que no nos es dable definir!” (Reyes 1963, p. 122). Por encima de las múltiples razones que se puedan dar a las acciones humanas, quedan el azar y el misterio como fuerzas ineludibles de nuestro paso por el mundo.

Al respecto de este ensayo es interesante advertir que Sebastián Pineda Buitrago lo lee como una constatación de las habilidades de abogacía (2021, pp. 108-109) de un Reyes educado en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, mientras que James Willis Robb se interesa en el aspecto retórico del texto, principalmente en su decisión de emplear un acontecimiento de coyuntura para ensayar sobre asuntos filosóficos,⁶⁵ pues “las ideas puras, si hay tales cosas, no son más que vaguedades. Para comunicar las ideas a otros, y aun para

⁶⁵ Percepción afín a la de Skirius, quien, sobre *Símpatías y diferencias*, dice que “Reyes pule la anécdota hasta elevarla a la categoría de arte” (1994, p. 129)

fijarlas en la mente de uno mismo, necesitan tomar forma, encarnar. Necesitan cristalizarse en palabras, siendo éstas los moldes en que pueden captarse” (1978, p. 30). Esta interpretación de Willis Robb resulta muy similar a las que ya hemos comentado sobre los diálogos platónicos caracterizados por su capacidad de concretar una idea general en un ambiente cotidiano o doméstico. Parece coincidir, también, con la idea de Martín Cerda, al respecto de que “el escritor es, como Gustave Flaubert, un hombre siempre ocupado en ir llenando una sucesión de hojas, exteriorizando el humor de su alma y, al mismo tiempo, interiorizando el rumor del mundo” (2024, p. 36). Además, Willis Robb apunta que Alfonso Reyes

esencialmente no hace una investigación dialéctica de una cuestión filosófica: más bien está captando un estado del alma, una actitud, una vista subjetiva de la vida interior y de su relación con el mundo exterior a la manera intuitiva del poeta, a la manera íntima del ensayista personal que solo aprovecha un “pretexto” circunstancial para presentar una iluminación parcial, un nuevo “ángulo” o perspectiva sobre la situación. De acuerdo con esto, su lenguaje trasciende el plano frío del lenguaje científico o “reproductivo” para llegar a ser lo que se ha llamado *langue fictive*, donde el lenguaje entra a formar parte de un proceso artístico creador (1978, p. 28).

Esta valoración de los recursos ensayísticos empleados por Reyes establece una consonancia con la lectura que realiza Eugenia Houvenaghel sobre *Visión de Anáhuac* al respecto de la relación que establece entre los argumentos estéticos y los argumentos racionales. A decir de Houvenaghel, Reyes pone la emoción por encima de la razón pues “prefiere, merced a la respuesta emotiva que provocará en el lector, recurrir a una estrategia descriptiva [...] en

lugar de apelar a una respuesta racional en el lector, dado que así éste se ve impelido a sentir lo que le transmite el autor, más que a comprenderlo” (2003, p. 202).⁶⁶

Finalmente será en 1917 cuando en su ensayo “Rodó” Reyes reflexione sobre el desdén de la razón con una mirada crítica y un tanto distanciada del furor de los primeros años de lectura:

Para la época en que los primeros libros de Rodó cayeron en nuestras manos, ya los maestros escépticos de Europa nos habían hecho oír su voz. Con esa precocidad de despecho que caracteriza los comienzos del siglo, sabíamos de la negación de los valores, de la duda de la razón, y —en fin— de ese vago misticismo sin Dios que vanamente quería sustituir la robusta fe de otros tiempos. Sólo nos quedaba aquel frío regocijo técnico del arte por el arte; y vivir para escribir, sin amar la vida... (Reyes 1963, p. 135).

Si bien este fragmento muestra que Reyes recuerda sus años mozos y resume las tensiones intelectuales que vivió junto a sus compañeros ateneístas, dice haberse dedicado a “vivir para escribir, sin amar la vida”, idea que, como veremos en el siguiente apartado, ocupó gran parte de sus preocupaciones de entonces.

VITALISMO

El pensar en una lógica distinta más allá de la racional en Reyes se relaciona también a un vitalismo que hunde sus raíces en el pensamiento esteticista, pero también en las nociones de

⁶⁶ La investigadora menciona que “uno de los ejemplos más ilustrativos de esta tendencia a velar su argumentación racional se halla en el ensayo ‘El presagio de América’ [...], diversas estrategias textuales – entre las cuales algunas pertenecen al lenguaje ficticio– ocultan la orientación firme e inequívoca del texto. Anécdotas divertidas, divagaciones, narraciones, descripciones, comentarios eruditos, citas poéticas, bromas e, inclusive, una pequeña ‘comedieta’ amenizan la lectura y hacen que la argumentación central parezca menos trascendente” (2003, p. 203).

Henri Bergson,⁶⁷ William James y Ralph Waldo Emerson, nombres que han aparecido en nuestro apartado anterior. Como explica Robert T. Conn:

El vitalismo puede definirse, a grandes rasgos, como un movimiento filosófico de cuño antifilológico altamente autorreflexivo, organizado en torno al concepto del individuo como sujeto perceptor y crítico del legado positivista de Auguste Comte y Herbert Spencer. Los filósofos que definieron el movimiento en el contexto mexicano fueron Friederich Nietzsche, William James, Henri Bergson y Emile Boutroux, todos ellos promovidos por Pedro Henríquez Ureña como el canon de la metodología científica a través del cual considerar todos los “fenómenos” del mundo físico y moral. En reacción a esa visión, los vitalistas crearon criterios racionales independientes de la biología, al tiempo que reafirmaban el principio de que el mundo debía considerarse fenoménico y no esencial. Utilizando para ello las categorías de la vida y el individuo, pusieron bajo su óptica particular ámbitos importantes que hasta entonces se habían considerado desde el punto de vista de la historia universal, como la ciencia, la religión, la estética y la ética. En este proceso, los vitalistas desafilaron la suposición positivista de que existía un único método de análisis, autorizado por la Historia, para ser utilizado en la producción de conocimiento y en la instrucción y creación de una ciudadanía moderna (2002, p. 52).

Las reflexiones sobre el papel de la vida en relación con el arte y la lectura no son escasas en *Cuestiones estéticas* y *El Cazador*. En su texto sobre Augusto de Armas de 1909, Reyes insiste en la relación entre vida y arte, pues recuerda las ideas románticas en donde la vida se cultivaba como un terreno del que el poeta podría extraer motivos de escritura:

Cuando se vivía románticamente, vagaba, la existencia entre aventuras y fatigas que la tornaban rico, inagotable caudal para el poeta; o ya los mismos acontecimientos vulgares se vistiesen —con fantásticas interpretaciones— de un interés de un fulgor casi legendarios; o ya de veras los acontecimientos, imitando al arte exaltado, participasen del estremecimiento romántico que poblaba el aire. [...] Hasta es lícito pensar que

⁶⁷ A propósito de la influencia vitalista de este autor, Sheldon Penn realiza un estudio de *Visión de Anáhuac* desde las ideas bergsonianas. Menciona que, aunque “no puede reducirse a la declaración de un sistema filosófico, la comprensión de la influencia de las ideas de Bergson relativas al tiempo, la percepción y la creatividad revelan aspectos inexplorados del texto de Reyes” (2015, p. 128).

algunos se ponían al influjo de ciertas experiencias de la vida sólo para extraer sugerencias de arte. [...] La vida parecía de capricho, y una como alteración de su ritmo solemne purificaba sus fuerzas entumidas (Reyes 1955, pp. 110-111).

Afirma Reyes que Augusto de Armas, con sus imposturas y tibiezas, “nos hace desear con ardor que el poeta pruebe a vivir más intensamente; hasta que no le brote del alma, como reacción generosa y sana virtud, el don humano de sentir (sufrir y reír) y el don poético de cantar las risas y el dolor” (*ibid.*, p. 113). En esa época, el esteticismo wildeano causó una gran impresión en el joven Reyes, pues llega a sostener la radical afirmación de que “los poetas debieran vivir muy intensamente y probar todas las solicitudes vitales. Si en ello se perdiera la vida, ¡qué importa! Repitamos con Oscar Wilde: a no haber dejado una obra de arte, queda todavía haber sido una obra de arte” (*id.*).

Vemos que observa la vida como una obra de arte en sí misma o como un poderoso influjo para la creación poética. Idea esteticista que había pensado en la mimesis no como copia de la realidad, sino también como un procedimiento opuesto donde la naturaleza copia al arte. De sobra conocido es ese fragmento del ensayo dialogado de Wilde *La decadencia de la mentira* donde el personaje de Cyril demuestra que “la Naturaleza, al igual que la Vida, es una imitación del Arte” y ejemplifica cómo muchos pintores han subrayado elementos de la naturaleza que ahora llaman la atención de los seres humanos:

En la actualidad, la gente ve nieblas, no porque haya tales nieblas, sino porque los poetas y pintores le han enseñado la misteriosa belleza de sus efectos. Es muy posible que desde hace siglos haya habido nieblas en Londres. Sí, seguramente las hubo. Pero nadie veía, y de ahí que nada sepamos de su existencia en aquellos tiempos. Puede decirse que hasta que las inventó el Arte no empezaron a existir (Wilde, 2018, p. 54).

A esta misma idea recurrirá el joven Reyes en su texto “La noche del 15 de septiembre y la novelística nacional” (1909) donde se queja de la moda imitativa de los narradores de su época que, en lugar de imaginar cosas bellas que no existen, se limitan a copiar lo que ven alrededor suyo:

Frecuentemente los novelistas sacrifican el arte en aras del color local. Lo que no pasaría si, convencidos de que la vida y la naturaleza también imitan al arte, según afirma Wilde, no se empeñasen en invertir siempre el sentido de la imitación. Los artistas debieran, por eso, imaginar bellas cosas, aun inexistentes, para que los antiguos intermediarios de las filosofías indostánicas, o los demiurgos del neoplatonismo alejandrino, o bien los modernos agentes de las Ideas-Fuerzas de M. Fouillée, se ocupasen en darles vida corporal (Reyes 1955, p. 156).

El papel de la imaginación de esas cosas “aun inexistentes” entabla consonancia tanto con la búsqueda de una lógica no racional, como también con la comprensión de la vida desde su intensidad y complejidad. Quizá eso explique su peculiar interés por la vitalidad dionisiaca de raigambre nitzcheano, muy evidente en el ensayo sobre las tres *Electras*, pero también en su texto sobre Mallarmé, de quien dice que “casi propone una religión nueva, pero intelectual, pero estética sobre todo: la comunión con lo Infinito” (*ibid.*, p. 95) como los antiguos buscaron en el teatro griego que “aportaría el calor de los sentimientos —genitriz de toda vitalidad—” (*id.*). Asimismo, como hemos visto, le interesa pensar en la vida desde su heterogeneidad; al hablar de la poesía de Góngora menciona que no hay necesidad de “buscarle causas” a su literatura “cuando éstas, vitales al fin, han de ser sin duda tan múltiples y tan complejas como la misma vida” (*ibid.*, p. 66-67).

La idea de la vida cimentada en la complejidad y multiplicidad resulta incipiente en esos años ateneístas en los que se escribieron los ensayos de *Cuestiones estéticas*, pero se verá altamente influida y matizada por la lectura de Michel de Montaigne en su estancia en

París, así como por otras lecturas y acontecimientos sustanciales de la etapa madrileña. Entabla una estrecha relación con la movilización de saberes que hacen buscar a Reyes otra forma de la erudición y otras formas de la lógica más allá de la racional. Esa mirada relativizadora y centrada en la complejización quizás ayude a comprender una poética escritura que apunta a extender los límites de una libertad intelectual y creativa de las cuales hablaremos en el siguiente apartado.

IV.III LIBERTAD INTELECTUAL, LIBERTAD CREATIVA

LIBERTAD INTELECTUAL: EN BUSCA DE LA COMPLEJIDAD HUMANA

A lo largo de este capítulo hemos observado cómo Alfonso Reyes manifiesta un interés por relativizar las jerarquías que se imponen en los saberes, pero también es importante destacar que esta relativización no sólo funciona de manera externa (al enjuiciar el valor de la oralidad, la erudición y la escritura), sino que también ataña a la constitución interna de la subjetividad humana; Reyes piensa en ella como una naturaleza compleja y plural. Concibe el yo no como una entidad monolítica, sino como un coro de voces capaces de desplegarse hacia diversos rumbos. Esto nos permite entender, con mayor amplitud, el sentido y alcance de su elección de escribir ensayos dialogados donde se elide la conformación de una sola voz y se opta, más bien, por su multiplicación en al menos dos voces. Pero también, descubrir que el tema de la pluralidad humana es una preocupación constante en sus primeros años de escritura ensayística.

En *Cuestiones estéticas* es posible notar varios momentos en donde Reyes se interesa por el dinamismo del alma humana. En su ensayo sobre Mallarmé (ya lo hemos apuntado) habla, tal cual, del “dinamismo esencial de nuestras almas” (Reyes 1955, p. 89), lo mismo

que en su texto sobre Góngora cuando señala que lo lírico es “más vital que toda otra manifestación artística; más acorde con el dinamismo del alma” (*ibid.*, p. 84); pero ya desde “Las tres *Electras* del teatro ateniense” (1908) refiere que el coro de la tragedia griega es una representación de ese dinamismo del alma:

Si así pensáis del coro [como un desahogo lírico], os aparecerá la tragedia como una completa representación del alma en su dinamismo pasional: nos empeñamos en luchas, padecemos, alcanzamos pequeños triunfos, alcanzamos triunfos decisivos; o nos doblegan las fuerzas de afuera, o las hacemos venir a nuestro servicio; y, de cuando en vez, nos apartamos un punto, medimos lo alcanzado, prevenimos lo venidero, nos compadecemos a nosotros mismos, cantamos nuestras propias victorias, y nos damos a la lamentación, a la exclamación, al *olologmos*, al desahogo lírico, al llanto y al canto, como el coro de la tragedia helénica” (*ibid.*, p. 30).

Será en los años del exilio en París y Madrid cuando esta idea tome nuevos cauces. En 1913, Reyes escribe una misiva en donde juega con este tópico de la pluralidad humana al confesarle su inestabilidad laboral a Torri (quien también vivía cambios constantes en sus empleos): “Figúrate que el mes que entra ya no me pagan. Pronto realizaré otro arquetipo: el de la bohemia en París. Después seré Rey de una isla griega y, para acabar, me dedicaré a ser profesor de geografía (el último estudio que vale la pena para un hombre de alma sensible) en una escuela de Bretaña” (Torri 1995, p. 50). El juego de esa personalidad múltiple lo lleva a sus últimas consecuencias al firmar la carta con el nombre de su amigo Julio Torri, tomando su lugar mediante la pluma, en un impulso extremo por jugar con la identidad.

Quizá una de las lecturas que más haya influido en Reyes en el tema de la pluralidad humana sea Michel de Montaigne, a quien leyó en su estancia parisina. Al autor lo cita en “Un intérprete de Renan en 1914” de *El Cazador*: “Y lo mismo pasa con todos los hombres, y es absurdo hablar de caracteres contradictorios, donde ya ha establecido Montaigne aquella

sentencia definitiva: *Certes c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme; il est malaisé d'y fonder jugement constant et unifome*" (Reyes 1955, p. 114). Es decir: "Por supuesto, el hombre es un sujeto maravillosamente vano, diverso y ondulante; es difícil establecer un juicio constante y unificado sobre él".

Curiosamente en "Montaigne y la mujer"⁶⁸ (1914) Reyes parece encomiar el carácter estoico y decidido del autor de los *Ensayos*, quien obraba con determinación y firmeza: "En la actitud de Montaigne frente a su siglo no descubriremos debilidad, ni hay derecho a ello: ser sereno ante las locuras populares es la más grande heroicidad" (Reyes 1963, p. 174). Sin embargo, es consciente de que esta resolución imperturbable estuvo fincada en una renuncia al mundo y a su complejidad:

Él mismo nos cuenta que su paz y su lucidez estuvieron constantemente en peligro, y que sólo consiguió salvarse por una labor calculada y también constante. Es como decir que vivió en un voluntario engaño, frágil "bovarismo" de cristal: un choque más rudo con las realidades morales lo hubiera hecho trizas sin merced. Algo de pobreza, algo de música —un violín colgado a una pared desnuda—, lo hubieran derrotado quizá. Por eso el exuberante y enfermizo Rousseau lo ha llamado el *falso sincero* (*ibid.*, p. 173).

Pensar en Montaigne como el "falso sincero" permite comprender mejor la imagen que de él tenía Reyes: tan encomiable como artificial. A pesar de esa actitud vital férrea y determinada, encuentra en los *Ensayos* un ejemplo de los diferentes ángulos que tiene la subjetividad humana, pues advierte:

Y como la naturaleza humana es compleja, y es cada individuo resultante de contradicciones, los conocedores minuciosos hallarán siempre elementos para descubrir

⁶⁸ Muy significativas resultan las reflexiones de Reyes al respecto de la naturaleza femenina en este texto, pues considera la femineidad como una vía para complejizar la experiencia humana: "Y pienso que el sentido femenino de la vida es como una solicitud a disgregar el yo concentrado" (Reyes 1963, p. 179). Las limitaciones de este trabajo no nos permiten concentrar nuestra atención en la interpretación que Reyes hace de la naturaleza femenina, pero que ameritan una lectura atenta.

en Montaigne ya el amor, ya el desamor, ora el respeto o bien el irrespeto. Y particularmente en su caso de escritor cotidiano, para quien todo minúsculo aleteo del pensamiento tiene derecho a la manifestación literaria. Que no hay mejor medio para ignorar la fisonomía de un hombre que conocerlo por milímetros, o para ignorar su verdadero balance de la vida que conocer sus conversaciones (*ibid.*, p. 178).

Lo que en *Cuestiones estéticas* era concebido como un “dinamismo del alma”, en los ensayos de *El Cazador* se percibe desde la óptica de la complejidad humana y sus contradicciones;⁶⁹ pero, aunque con distintas vetas, es un mismo impulso por poner en crisis la subjetividad humana. Por eso, no resulta extraña la fascinación que Reyes tenía por el tema del doble, del cual hemos ya hecho algunas observaciones con anterioridad. En su texto sobre Goethe de 1910, por ejemplo, recupera una imagen en la que el autor alemán se encuentra consigo mismo:

Pues la simetría no es más que una forma de superstición o de magia. [...] Y que Goethe fuera supersticioso, como alemán, lo comprobará fácilmente quien busque en sus memorias aquel trozo en que cuenta cómo, yendo a caballo por el campo, se vio venir con rumbo opuesto, también a caballo, y vistiendo traje de botones dorados. Y dice que, años después, con ese traje y con ese rumbo, cruzaba por el propio camino (Reyes 1955, p. 88).

Este interés por poner en crisis al sujeto se vio alimentada por una obra que fue crucial en las lecturas de Reyes, ya mencionada en nuestro análisis del tríptico: *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Robert Louis Stevenson. A este referente, ya un tópico en el tema de la complejidad humana, Reyes recurre no pocas veces. Dr. Jekyll y Mr. Hyde aparecen,

⁶⁹ El uso de la palabra “contradicción” en Alfonso Reyes es muy distinto del empleado por Julio Torri en el texto “En elogio del espíritu de contradicción” de *Ensayos y poemas* (1917). Reyes piensa en la contradicción como una pugna interna entre valores y pensamientos, mientras que Torri la concibe como una lucha externa de quien gusta de llevar la contraria de lo que otros dicen.

de hecho, en el ensayo “Los desaparecidos” de *El Suicida*. También los trae a colación en una carta a Torri escrita en París durante 1914: “Debieran Uds. me mandar telegráficamente, cuándo se es Dr. Jekyll y cuándo Mr. Hyde para que yo no cometa indiscreciones por la sonora bocina de París” (Torri 1995, p. 61). A lo largo de las cartas de esos años, cabe mencionar, Torri cita el referente compartido en al menos tres veces.⁷⁰

Cuatro textos de *El Cazador* resultan significativos para comprender las raíces, la importancia y la evolución del atractivo que Reyes encontró en torno a la pluralidad que habita en cada ser humano: “Madame Caillaux y la ficción finalista” (1914), “Sir Edward Grey y la tragedia del símbolo” (1916), “Diálogo de mi ingenio y mi conciencia (Pesadilla)” (sin fecha) y “Diario de un joven desconocido” (1917).⁷¹ El texto sobre Madame Caillaux pondera la inconsistencia de los actos humanos y la imposibilidad de explicar su continuidad:

Cuando los coros de Eurípides declaran que el hombre es inexplicable, establecen la única verdad absoluta que puede fundarse sobre la naturaleza humana. Ciertos actos, ciertas situaciones aisladas son explicables; también lo es la trayectoria que deja nuestra vida en la tierra: su grande rasgo general. Pero lo que sigue siendo arcano es la continuidad con que se enlazan los instantes de una existencia. Sé por qué me he desayunado hoy; ignoro por qué, después, me eché a la calle en vez de encerrarme en la biblioteca, aunque sé también por qué, una vez afuera, preferí el lado de la sombra al lado del sol. Así, vamos urdiendo una trama de momentos lúcidos y momentos ciegos. Aparte de la gran inconsciencia de la fatalidad, en que estamos como sumergidos, hay ciertos parpadeos de la inconsciencia cotidiana (Reyes 1963, p. 118).

⁷⁰ En una carta a Ramón Gómez de la Serna fechada el 15 de mayo de 1916, Reyes insiste en el tópico al mencionar: “El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde. ¿Lo recuerda Ud.? En mí hay un Jekyll que hace filología y un Hyde que escribe con tinta de varios colores; otro que a ambos admira, el que de todos juntos se ríe, y otro –¿finalmente?– que a todos los justifica y se echa a dormir después tan tranquilo. [...] Un solo cuerpo se ha encargado de varias almas que nacieron a un tiempo” (Pineda Buitrago 2021, p. 95).

⁷¹ Al respecto, vale la pena señalar que Alberto Enríquez Perea, lee los textos “Diario de mi ingenio y mi conciencia (Pesadilla)” y “Diario de un joven desconocido” sólo en su carácter autobiográfico, pues menciona sobre ellos que “a lo largo de su vida, Alfonso Reyes entretejió páginas autobiográficas en narraciones, cuentos, metáforas, ensayos” (2021, p. 118).

Señala también que “el mundo y nuestra conducta son incongruentes, y basta someterlos a la prueba de la narración para convencerse” (*ibid.*, p. 118), esa imposibilidad de encontrar una explicación lógica a nuestros actos dicta que “el mayor pavor de nuestras almas es sentirse juguetes del azar” (*ibid.*, p. 120). La reflexión en torno a esta incomprensión del actuar humano y su volatilidad hace que Reyes lo asocie a un sinsentido de la vida:

El juez buscará un sentido funesto a los hechos y a los dichos del acusado. ¡Como si la vida fuera resultado de un cálculo perpetuo! [...] Y como, en el fondo, todos padecemos la ilusión finalista y nos repugna confesarnos hijos del misterio, el acusado trata de buscar una explicación a sus palabras, que quizás no admiten ninguna, torturándose por dar un sentido, un propósito, a lo que fue mero despropósito y falta de sentido (*ibid.*, p. 118).

En conjunción a este ensayo sobre la imposibilidad de explicar las contradicciones y azares del actuar humano, el texto “Sir Edward Grey y la tragedia del símbolo” rechazará tajantemente las circunstancias que fosilizan un carácter humano. Escrito en 1916, este ensayo toma como detonante un acontecimiento muy comentado durante esos años: el ministro británico de Asuntos Exteriores, Sir Edward Grey, hizo un comentario el 3 de agosto de 1914 sobre el estallido de la Primera Guerra Mundial que fue ampliamente difundido: “Las lámparas se apagan por toda Europa, puede que no volvamos a verlas encendidas en nuestra vida”.

Reyes alude a este personaje y a su tragedia de haberse convertido en símbolo desde el título del texto, tragedia que para él consiste en “no poder tronar y estallar, de ser encarnación de lo fijo; de no poder crear ni matar, de ser encarnación de lo eterno” (*ibid.*, p. 124). Señala que muchos contextos y convenciones sociales instan al individuo a su neutralización, a la fijeza y a renunciar a la volatilidad de su alma:

Pero en el fondo de las relaciones sociales (¿y qué hay que no sea social en algún modo?) subsiste, como el tipo mismo de pureza, el acto simbólico. Ya no importa lo que seamos, lo que valgamos: para ser sociales, para conversar con los demás, hemos de ser como ellos, parecernos a todos. Hacerse sentir es ser grosero. ¡Ay del que quiera hablar como lo que es! Ni al más fino y depurado escrito toleraría la sociedad un modo distinto de charlar. Un hombre puede escribir, si quiere (¡oh, solitario milagro de escribir!), que gusta de la aventura; pero las Furias Sociales no le pueden consentir que sea aventurero. Al llegar al círculo, tiene que neutralizarse, escondiendo a punto su aguijón. [...]

Honda es la tragedia de los símbolos. Por la sala van y vienen hombres iguales, diciendo siempre iguales cosas, y el que más se parece a todos resulta el primero. En ése: la tranquilidad de todos reposa en ése. ¡Cuidado! Que no sepa nunca —no le digamos— que afuera es la noche y bajo las estrellas hay canciones de loco (*ibid.*, p. 125).

Vemos, pues, que aprovecha la reflexión moral para hacer una sutil alusión a cómo estas exigencias sociales también se relacionan con los escritos pues, “ni al más fino y depurado [...] toleraría [...] un modo distinto de charlar”. En su texto “El padre Reyes” también mencionará que “reparan algunos críticos en lo voltario de su carácter, y quisieran exigirle una rigidez poco conforme con su oficio de poeta satírico, y con lo agitado de los tiempos” (*ibid.*, p. 127), con lo que pone nuevamente de manifiesto las exigencias de congruencia que se le piden no sólo a los seres humanos en su vida, sino también en su obra literaria y su escritura.

Un texto interesante para continuar la revisión de las alusiones de Reyes al tema de la pluralidad humana es el “Diálogo de mi ingenio y mi conciencia (Pesadilla)”. A diferencia de lo que podría sugerir el título, no nos encontramos ante un ensayo dialogado como el tríptico de *Cuestiones estéticas* o “De la lengua vulgar”, ni tampoco con un diálogo de índole narrativa-dramática como los incluidos en *El plano oblicuo*. Este texto es una narración brevísimas sobre una pesadilla del enunciador, quien sueña con ver la división de su alma.

Esta crisis del sujeto y complejidad se alcanza a ver incluso en que se menciona que uno de ellos es hombre, mientras que la otra parte es una mujer. A estas dos naturalezas las observa el enunciador bajo la mirada de un “yo definitivo” que le habla y dice: “Aquél es tu ingenio; ésta, tu conciencia. Entre ambos se reparten tu alma; y así, no es raro que en medio de las risas llores, y en mitad del llanto sonrías” (*ibid.*, p. 201). El planteamiento de la división del sujeto no sólo se limitará a esto, sino que alcanzará límites muy extensos cuando el enunciador menciona: “Aquellos dos fantasmas, el varón dotado de alas y la hembra armada de cuchillo, se reproducían en numerosa prole de gnomos, que todos se parecían a mí” (*ibid.*, p. 203).

Otra puesta en práctica de esta crisis del sujeto se encuentra en el “Del diario de un joven desconocido” (1917), texto dividido en tres apartados: “Las primeras páginas”, “Años más tarde” y “La última página”. El primero consiste en los fragmentos de un diario de un joven que busca ciertas certezas sobre su vida, mientras que los dos siguientes apartados son una reflexión hecha por el mismo diarista años después con un espíritu crítico. Lo interesante es que el texto se ve motivado por esa sensación de desconocerse a sí mismo en la escritura, de allí que el título aluda a “un joven desconocido”; un lector sin haberse adentrado aún en el contenido podría guiarse por este paratexto con la expectativa de que este joven sea alguien distinto al enunciador, pero, como hemos visto, no es el caso. Otro paratexto relevante es el epígrafe tomado del primer diálogo de los *Diálogos de la conquista del reino de Dios* de Fray Juan de los Ángeles (1536-1609):

Discípulo.—Si el desear ser perfecto fuera perfección, perfectísimo fuera yo en todo género de virtudes, porque toda la vida gasto en buenos propósitos y deseos...

Maestro.—¡Dios te salve, Deseoso!

El epígrafe nos permite, por una parte, completar la biblioteca personal de lecturas que Alfonso Reyes tenía sobre el género del diálogo; en este caso, un texto escrito en España del siglo XVIII que bien puede sumarse a la constelación de lecturas del Renacimiento y Barroco incluidas en “De la lengua vulgar” y que también permite vislumbrar los modelos que sirvieron a Reyes para escribir su ensayo dialogado.

Regresando al texto “Del diario de un joven desconocido”, el primer apartado escrito por el joven muestra algunas reflexiones interesantes sobre la escritura y la pluralidad humana. Por una parte, menciona que cultiva un deseo: “escribir y decir alguna cosa, con la cual influya mi ánimo tan profundamente, que hasta mi especial manera de ser lo resienta por reflejo y se modifique con ello” (*ibid.*, p. 207). Resulta interesante este fragmento en tanto parece dividir la escritura del carácter: alguien es quien escribe y alguien es quien vive; la escritura no se concibe como una traducción de un ser humano, sino como un medio que incluso puede resultar aleccionador para quien la produce. Además, este joven se siente cansado de su alma dinámica y se manifiesta en busca de estabilidad:

Tengo hastío en el paladar, y casi me amargan las golosinas de la juventud. Anhelo la sobria y rígida sazón, y estoy cansado del Proteo de mi alma. ¿Qué, si no los años, me dará la paz a que aspiro? Vivo aún tan enamorado del mundo, que el último que me habla siempre tiene razón. ¿Soy acaso un cauce que cambia de forma según el movimiento de las corrientes, que así me mudan y así me convencen a su antojo los mil acontecimientos diarios? Juventud se llama esta plasticidad, y muchos la cantan. Muchos celebran esta absoluta carencia de perfil. Pero ¿es esto el ‘hombre en su punto’, de Gracián? ¡Quién pudiera hacerme dogmático! Quiero ser un molde a que se conforme la vida, y que sea mi voluntad la vara mágica que encamine las cosas a mi servicio. Deseo que mi entendimiento se defina solo, dejando fuera cuanto es inútil. Que todos me entreguen su secreto, y que suene a mis oídos una campana cuando se me acerquen mis iguales. Que aprenda a tener preferencias en los hombres como en los libros. A la juventud le están vedados estos incomparables deleites, a cambio de rosas y de vino (*ibid.*, p. 209).

El enunciador asocia el “Proteo de su alma” con su juventud y ansía el momento en que la madurez le forje un carácter más estable. No obstante, años después la misma persona se enfrentará a la lectura de estas notas con escepticismo. Mencionará que “la conciencia es una fatiga; pone dolor en todas partes: comunica vida a cuanto toca. ¿Hay mayor daño? La conciencia es otro rey Midas, que todo lo vuelve de oro, y así se arruina” (*ibid.*, p. 210). Sobre la búsqueda del joven por un carácter inmóvil, pondrá críticamente:

En cuanto a la ingenua concepción del ‘varón perfecto y absoluto’ (¡qué hueco suena!), me siento a cien leguas de tan clásica aberración. Mi conciencia de la personalidad humana ha evolucionado, desde la imagen del rompeolas, hasta la imagen de la isla flotante, que es una siempre, y por eso no le importa ceder un poco. Acepto el Euforión de mi alma, y me entrego a mi dios danzante. Aquella actitud ¿era útil? ¡Pues ésta será inteligente! Si aquélla da los efímeros éxitos del dominio por la voluntad, ésta da los menos mortales, los goces del conocimiento. Aquélla prueba el valor material de las cosas, chocándolas furiosamente; y, como el ‘curioso’ de Cervantes, somete a rigor al oro, por contrastarlo, y acaba por trocarlo en cobre (*ibid.*, pp. 210-211).

Enseguida, la voz enunciadora continuará considerando la parte positiva de entregarse a la volatilidad del alma, hasta al punto de llegar a una suerte de frenesí al respecto de la libertad de poder ser, con amplitud, una y mil personas a la vez:

Esta actitud nueva de la mente mide, en cambio, los valores de las cosas, las aprecia y palpa y sondea, plegándose a sus modos y a sus perfiles. Aquel dogmatismo cierra y sofoca el libre ejercicio del espíritu; casi sólo deja libres los puños, como a Laocoonte las serpientes. Esta elasticidad, en cambio, abarca el mundo. Si hay otra actitud posible que no es la nuestra; si hay otro pensamiento, si hay otro sentimiento posibles, dice la inteligencia, ¿cómo resignarse a no intentarlos? ¿Vamos a irnos sin sacar el fruto de esta larga meditación y prueba? ¿Que ahora soy sí? Pues sea yo no: que conozca yo todos los polos, y viaje de término a término. Que estallen las éticas estrechas a los aletazos de nuestra vida. ¡Ea! Sigamos todos los vientos; pensemos todos los pensamientos. Locura y miseria no usar de la fuerza que tenemos. Ofende al decoro de la vida el miedo a sus posibilidades fecundas. He aquí que las fuerzas del análisis al fin han logrado volverme

átomos. No soy ya un espíritu: soy una legión, soy una ráfaga. No me pidáis constancia, amigos: tengo que seguir, a la vez, a todos los pájaros del aire. Voy saliéndome de mí mismo: voy camino del desinterés, del alivio. Soy yo y no soy yo, y hasta mis recuerdos van dejando de hacerme daño. ¿Leéis a Benjamin Constant? Constant parece decir a cada instante: “Estoy iracundo, estoy furioso; y, sin embargo, por encima de mí, estoy absolutamente sereno” (*ibid.*, p. 211).

Subrayemos esta loa a la heterogeneidad del individuo: “sigamos todos los vientos; pensemos todos los pensamientos”, “no soy ya un espíritu: soy una legión, soy una ráfaga”, precisa Reyes. Comprendemos entonces que su ánimo por desestabilizar jerarquías y saberes, por construir un nuevo tipo de erudición y por alimentar el entendimiento del mundo desde una lógica no racional, se enraíza a esta búsqueda de la libertad humana incipiente en *Cuestiones estéticas* y ampliamente extendida en *El Cazador*. Una libertad interesada en no encasillar las acciones y pensamiento humanos, en no buscarles una explicación racional ni fosilizarlos en un símbolo. Asimismo en “Los desaparecidos”, un ensayo incluido en *El Suicida* la voz ensayística menciona:

Y, en todo caso, ¿quién no es interiormente múltiple? [...] En cada hombre hay varios: uno que afirma, otro que niega, otro que a ambos los admira, el que de todos juntos se ríe, y otro —¿el último?— que a todos los justifica y se echa a dormir después tranquilamente (1963b, p. 247).

En *El Cazador* esta pluralidad humana parece evidente no sólo como tema sino en las propias contradicciones que se pueden encontrar en los distintos textos que, recordemos, fueron escritos en un lapso de diez años, entabla consonancia con la heterogeneidad inherente al libro misceláneo y con las tensiones no resueltas entre diversos temas de su interés (como las dicotomías artificio/naturalidad o retórica/espontaneidad). En el uso de paratextos llaman la atención los epígrafes de otro texto crítico de las costumbres de la juventud, “El canto del

ruiseñor (crónica de una noche del alma)", en donde se sostienen ideas contradictorias: "We talked a great deal of nonsense in those days" ("Decíamos muchas tonterías esos días") de Wordsworth y "Nous avons dit souvent d'impérissables choses" ("A menudo hemos dicho cosas imperecederas") de Baudelaire.

También vale recordar el ingenioso ensayo "Frestón" que trata sobre el robo de libros y la pérdida de las bibliotecas; si bien en el texto la voz ensayística parecería estar en contra de las bibliotecas de "diez mil volúmenes ordenados en sólidos estantes", las cuales ve como una "imagen horrenda de la inmovilidad" y termina el texto afirmando que "los héroes no tienen libros" (1963, p. 159); de sobra conocido es que Reyes insistía en su correspondencia y en sus diarios acerca del deseo de recuperar su biblioteca, anhelo que consolidaría muchos años después en la edificación de su Capilla. Será entonces que quizá el "joven desconocido" tenga razón y la escritura de la prosa de ideas no siempre sea la manifestación de una opinión, sino de un deseo por parecernos más a esa voz que piensa desde la página. El ensayo no como la escritura de una postura ante el mundo, sino como un consuelo y una aspiración.

Me parece, pues, que el tema de la pluralidad humana puede ser relevante para reflexionar sobre el pacto de lectura que exige el ensayo corto en tanto capta la impresión que deja una idea en un momento determinado. ¿Qué tanto puede cuestionarse en la escritura de Reyes, a la luz de estas ideas, el concepto de responsabilidad autoral? Si bien el ensayo suele leerse como un acto de "buena fe", es decir, como la manifestación unívoca de un pensamiento o de una opinión, pareciera que bajo la propia ética del individuo plural en Reyes esto ameritaría calibrarse.

El ensayo suele ser leído como un texto en donde se equipara al autor con el enunciador, como la manifestación unívoca de un pensamiento o de una opinión; de allí la "buena fe" de la que habla Liliana Weinberg rescatando las palabras de la "Advertencia al

lector” de Michel de Montaigne.⁷² A diferencia de otros géneros literarios en donde la crítica actual distingue entre autor y “voz poética”, “narrador” o “personajes”, el ensayo asume una ligadura entre el ensayista y el enunciador del texto. No obstante, al leer a Reyes bajo sus propios códigos e intereses, me parece fundamental hablar de una *voz ensayística* que se distinga del *sujeto ensayista*. Esto nos permite comprender el fenómeno radical que opera en los ensayos en forma de diálogo capaces de crear diversas “voces ensayísticas” que permiten construir un tono didáctico o al hacer de la escritura un medio de exploración y no sólo de afirmación.

LIBERTAD CREATIVA: LA CRÍTICA COMO ARTE

Hasta ahora hemos visto que, si bien *Cuestiones estéticas* parecería ser simplemente un libro de crítica literaria, los recursos que emplea allí y en *El Cazador* muestran que, en consonancia con las ideas de Wilde, Reyes concibe la crítica como creación; esto le permite hacer un despliegue de recursos artísticos que enriquecen su prosa ensayística más allá de la argumentación. No por nada Francisco García Calderón se referirá a él en el prólogo a *Cuestiones estéticas* como un “artista crítico”, pues consideró que la heterogeneidad de su libro: “No es el vagar perezoso del diletante, sino las etapas progresivas de un artista crítico, si estas calidades reunidas no son una paradoja. Penetra con el análisis, pero no olvida la intuición vencedora del misterio” (1955, p. 11).

⁷² Dice la autora que “ya desde sus orígenes, la protesta de buena fe implica una renovada garantía de confianza en la autenticidad, la veracidad y el valor de lo dicho por parte de quien lo dice y de su escucha. Al solicitar la confianza del otro en nuestras acciones podemos también demandar reciprocidad en su conducta. El término remite así tanto a la posibilidad de confiar en las palabras como a la de persuadir sobre la base de la autenticidad de lo afirmado” (2001, p. 14).

Quizá por esto a Reyes le seduzcan los entrecruces entre crítica y creación al punto de llamar “pensador” a Mallarmé, “pensador en el más inmediato sentido del término” (*íbid.*, p. 92), por su capacidad de resolver problemas filosóficos en su escritura:

la conciencia de Stéphane Mallarmé, siempre vivaz, penetrando, *pervadiendo* las propias manifestaciones mentales hasta lo increíble, lo llevó a intentar con cada poesía —más aún, con cada verso— la solución de los problemas teóricos de la estética hegeliana, produciéndose así una confusión lamentable entre los procesos del pensamiento lógico y los procesos poéticos, que son tan diversos. El estético teórico busca las leyes según las cuales sienten los hombres la belleza; pero si el poeta quiere seguirlo, hará, invariablemente, obra de mera ingeniosidad, cuando no de “retórica” (*íbid.*, p. 96).

Además de estos entrecruces, Reyes constantemente reflexionará sobre el ejercicio de la crítica. En el ensayo sobre *Cárcel de amor* de 1910 subraya el carácter subjetivo de la crítica en contra de la pretendida objetividad positivista, además de recalcar su estatuto de creación artística: “Los críticos no son ya buenos por imparciales, porque su labor, de acuerdo con la indestructible y eterna verdad psicológica, es creación nueva y arte de por sí, y no receta para juzgar lo ajeno” (*íbid.*, p. 49).

A lo largo de sus libros Reyes explicita algunas ideas sobre la prosa, como varias que hemos señalado con antelación. En *El Cazador* habla, por ejemplo, del furor coetáneo por las notas, por apuntar “cada uno de nuestros fugaces pensamientos” y del riesgo narcisista que esto supone; piensa en aquellos que consideran a la nota “como el objetivo supremo de su vida” (Reyes 1963, p. 155). Y estas reflexiones escritas en 1913 le permiten pensar en la brevedad como un valor impuesto por la velocidad de la vida moderna:

Ya no hay quien no escriba para el público artículos de dos o tres líneas. En estética, microrealismo, y en estilo, monosilabismo. Así va el mundo. Y a juzgar por el aceleramiento de la vida, así como se ha dicho que la revista matará al libro, puede asegurarse que la nota matará al artículo. No se ve, antes de aventurarse en una lectura,

si el asunto nos interesa, si la firma nos merece confianza: se ve si ocupa más de tres páginas. Los libros de notas —pulso febril del tiempo— serán la literatura de mañana, y ya casi son la de hoy. También los tratados de filosofía sistemática se van transformando en “ensayos”, palabra del escepticismo. Dice bien el viejo maestro griego: el mundo es como un juego de niños en la arena (*ibid.*, pp. 154-155).

O cavilará sobre sus necesidades de escritura y procesos creativos, como cuando en “De algunos hombres airados” (1914) declara, contradictoriamente, que ha reunido algunos apuntes de los cuales necesita deshacerse otorgándoles sentido en la página en blanco: “Permítaseme mezclar los tipos y publicar estas notas sin orden especial. He andado algún tiempo poniendo señales en los libros, y hoy estoy dispuesto a deshacerme como fuere de la obligación que, ante mí mismo, he contraído” (*ibid.*, p. 195-196).

Si bien estas afirmaciones resultan sugerentes para pensar en sus métodos compositivos, más relevantes me parecen las decisiones formales empleadas que muestran, sin necesidad de recurrir a una declaración explícita, que Reyes concibe el ensayo de índole filológica o coyuntural, como un territorio donde se hermanan la crítica y la creación. La búsqueda de una libertad intelectual capaz de dar cabida a una subjetividad plural se traduce también en una libertad artística interesada en experimentar con formas heterogéneas.

Por una parte, en la ensayística de Reyes es destacable su incursión en estructuras singulares para la prosa de ideas, muchas de ellas señaladas de forma paratextual.⁷³ Tenemos ahí como ejemplos el ensayo en forma de diálogo, las “notas en desorden”, el “diario”; pero también otras marcas genéricas colocadas por él mismo que subrayan el carácter de fantasía:

⁷³ Esto es evidente, incluso, en su manera de redactar epístolas: mientras que con Pedro Henríquez Ureña usa un tono más parco y directo, con Torri explora una escritura mucho más inventiva y lúdica. Valga recordar una carta paródica que le escribe a este último en París 1914 (1995, pp. 54-58) y que está estructurada en tres apartados: *Prólogo*, *Disertación 1a*, *Continúa*, como si se tratase de un texto argumentativo oratorio y no de una epístola casual entre amigos.

“París cubista” descrito como un “Film de ‘Avant-Guerre’”, el diálogo imaginario entre el ingenio y la conciencia que es catalogado como una “pesadilla”, o el prólogo imaginario en “Horas áticas...” para un libro que no se ha escrito. Sobre éste, menciona:

Hoy compongo el prólogo de un libro que de seguro no he de ver publicado. Cuando, una vez, me propuso cierto amigo que hiciera yo la crítica de mis propias obras, le respondí que sólo esperaba a escribirlas y a publicarlas; y él me aconsejó que escribiera la crítica de lo que tenía pensado escribir, porque ya había dado, seguramente, en mi defecto, que es comentarlo todo. Hoy ofrezco a la lectura un comentario de lo que no pienso publicar (Reyes 1955, p. 159).

Además de estas experimentaciones con la plasticidad de la prosa, Reyes también recurre a recursos formales que enfatizan el carácter artístico y creativo de su obra ensayística de índole crítico: las comparaciones y otras figuras retóricas de pensamiento, el empleo de la sensorialidad y la oralidad, así como el despliegue de la imaginación en escenarios hipotéticos, hipérboles e invenciones varias.

Hemos revisado que ya desde el propio Platón el uso de comparaciones en la prosa de ideas ha permitido consolidar el pensamiento abstracto en imágenes concretas. Este mismo procedimiento emplea Reyes. Dice que las imágenes poéticas de Mallarmé permiten captar el palpitar de las ideas que se rompen y escapan ondulando “como la culebra bíblica que vivía en la vara de Moisés” (*íbid.*, p. 94). Compara los errores de lectura “que la rutina ha amontonado sobre Góngora” con “un quiste incrustado en un organismo vivo” parecido a “un islote que se cristalizase en el mismo corazón del mar, y se mantuviera, contra la fluidez de las olas, por no sé cuál milagro de resistencia” (*íbid.*, p. 61). Equipara el interés de ciertos eruditos en señalar caprichosamente a los precursores y epígonos, así como la evolución y decadencia de los fenómenos literarios, como “actividades que se superan y se vuelven contra

sí propias, de puro excesivas y maduras, igual que se agrian y se desprenden los frutos cuando muy pasados” (Reyes 1955, p. 66).

En estos ejemplos vemos cómo ciertas ideas abstractas, y a veces bastante intrincadas, relativas a la literatura se concretizan con equiparaciones naturales: la serpiente, el islote en el mar, los frutos podridos. Estos procedimientos entablan relación con la apuesta de Reyes por lo natural y el vitalismo. Así también, se observa un constante empleo de la sensorialidad (la poesía de Góngora, por ejemplo, es entendida en términos de “música y color”) como señalamos en nuestro análisis del tríptico, y particularmente de imágenes lumínicas que aluden al acto del entendimiento.

Ya desde “Las tres *Electras* del teatro ateniense” es posible notar una imagen lumínica que sintetiza el paso de la Electra de Esquilo a Eurípides “va Electra iluminándose de vida, más que desvaneciéndose” (*íbid.*, p. 41). Y en el cierre del texto, una más que sintetiza la idea general al respecto de cómo la tragedia griega es un reflejo de la tragedia universal humana: “Los personajes de la tragedia helénica son como pantallas que paran y que muestran a los ojos las imágenes que el haz luminoso de la cámara oscura se llevaba, invisiblemente, por el aire” (*íbid.*, p. 48).

En su ensayo sobre *Cárcel de amor*, Reyes nuevamente recurre a estas imágenes lumínicas al mencionar que “para la ilusión, al menos, que es esencial a nuestras conciencias, miramos el mundo por de fuera; vemos, sobre la pantalla, las proyecciones de la linterna, pero no percibe el sentido, aun cuando la mente lo infiriese, el aparato de lentes que trabaja en la parte opuesta, ni los haces luminosos que se rompen sobre la pantalla” (*íbid.*, p. 50). Es probable que el empleo de las imágenes, además de tener un raigambre clásico, haya estado propiciado por los avances tecnológicos de principios del siglo XX.

Asimismo, el empleo de la oralidad que ya hemos señalado en algunos fragmentos (como el diálogo inventado entre Horacio y Cayo Mecenas) permite homologar referencias e interpretaciones de distintos focos de la cultura. Como sucede, por ejemplo, en el “Diario de un joven desconocido” donde se introduce, luego de una disertación moral de estilo alto, la intervención de una mujer llamada Diótima como aquella de *El Banquete* de Platón: “Una mujer, tan sabia que podemos llamarla Diótima, me dijo una vez: ‘Amigo mío, no hay que apresurarse: lo espero a usted hacia los cuarenta’” (1963, p. 212). Así como intervenciones que no se filian al ámbito libresco o coloquial como en “Domingo Siete”, marcadas entre guiones de parlamento: “—Y, vista por dentro, un estado de ánimo, como la alegría o la pena —oigo decir al otro escéptico” (*ibid.*, p. 91).

De hecho, en el ensayo “De la traducción” de *La experiencia literaria*, Reyes menciona que desde los años en donde Pedro Henríquez Ureña traducía *Estudios griegos* de Walter Pater, ambos se divertían vertiendo a los clásicos a un estilo “familiar y casero” (1997a, p. 144); esto hizo que tradujeran el inicio del diálogo de las *Siracusanas* de Teócrito de manera coloquial. Tras colocar el ejemplo, comenta: “sin duda que estas familiaridades tienen su utilidad: ayudan a perder el miedo a los clásicos” (*id.*).⁷⁴ En el mismo ensayo rescata cómo Salomón de la Selva hace una versión de Horacio “actualizándolo, desembarazándolo de todo resabio erudito y sin miedo a las chabacanerías eternas” (*ibid.*, p. 155) traduciendo su estilo a un lenguaje coloquial y moderno. Vemos que este uso de la oralidad con relación

⁷⁴ Idea en torno a revitalizar a los clásicos que compartía Azorín, pues éste “en el prefacio a su libro *Lecturas españolas* dijo que lo movía ‘un deseo personal de ver lo que en realidad hay en la vieja valoración de las letras españolas’, pues sólo con esta mirada personalísima ‘se podría formar una corriente viva de apreciación y la literatura del pasado, los clásicos, serían una cosa de actualidad y no una cosa muerta y sin alma’ y se lamenta de que los críticos no puedan expresar sus opiniones porque ‘los santos varones de la erudición y de la investigación se llenarán de horror’ (Enríquez Perea 2018, p. 42). Sobre la relación entre Reyes y Azorín véase el artículo de Francisco Reyes Regidor (2024).

a los clásicos y la alta cultura es una forma de apropiarse de los saberes e incorporarlos al cotidiano.⁷⁵

Además de este recurso, el empleo de la imaginación en la prosa de ideas también es evidente en textos como el dedicado a Goethe de 1910. En el inicio de este ensayo que realiza un comentario filológico a la obra del autor alemán, Reyes se imagina observando y viviendo en el universo ficcional construido por Goethe: “Cada vez que quiero evocar, panorámicamente, a las criaturas de Goethe, creo ver un jardín simétrico” (Reyes 1955, p. 86). Y la voz ensayística se concibe observando allí, de paseo, a Fausto y Margarita vestidos con ropajes de la época, a Mefistófeles y a Marta, a Werther y otros personajes más. Sus acciones son descritas con minuciosidad, pues este pasaje desea ilustrar tanto la viveza con la que un lector se adentra en las diégesis creadas por Goethe, como la simetría de éstas; narra y describe con la finalidad ensayística de ejecutar y poner en acción el planteamiento de su idea principal.

Otros momentos significativos en donde la imaginación cobra un papel especial es en la invención de fábulas como la que cuenta en “Un intérprete de Renan en 1914”. O aquellas hipérboles en las que se da rienda suelta a la fantasía y el pensamiento hipotético; fenómeno que ocurre en el final del ensayo “Los libros de notas” (1913) donde Reyes se queja constantemente de la manía por reducir a apuntes los pensamientos y no dejar que maduren y se desarrolle de manera orgánica. Después de expresar su frustración y encono por este método de escritura, mencionará:

⁷⁵ En ese sentido, Sánchez Prado recalca que “la práctica ensayística de Reyes se fundamentaba no sólo en el legado de Montaigne, sino también en un profundo conocimiento del idealismo alemán, el vitalismo bergsoniano y los clásicos grecolatinos. Reyes utilizó la literatura y la filología para concebir la idea de una polis mexicana y latinoamericana, basada tanto en la lectura cuidadosa de los clásicos como guías morales como en el despliegue del tropo de la utopía como mecanismo para descentrar las concepciones eurocéntricas de la cultura universal” (2023, pp. 143-144).

si —ayudada de un temperamento metódico, que los hay para todo— la actividad de anotar “evoluciona integrándose por diferenciaciones sucesivas”, como diría Spencer; si la actividad de anotar suscita la de clasificar las notas, y si, en materia de simetrías mentales, el anotador resulta un nuevo Bentham (no sé si alguien ha reparado en esta condición de Bentham), entonces ya es seguro que nuestro hombre se convertirá en la más pesada carga para sus amigos y su familia, en el peor de los necios y el más angustiado de los mortales; en un verdadero Prometeo de la mente, acosado, a una, por los buitres de la derecha y por los buitres de la izquierda. El mundo se le desmenuzará en papelitos llenos de escritura abreviada. Olvidará el comer y el dormir. ¡Ay del que clasifica palabras! (Y figuraos que, en cierto modo, la humanidad nunca ha hecho otra cosa.) (Reyes 1963, p. 155).

Si bien hubiese bastado con aclarar su desprecio por aquellos que anotan sin cesar cada ocurrencia que llega a sus mentes, Reyes opta por llevar esta descripción a una exageración casi extendida a sus últimas consecuencias cuando menciona que este aficionado de las notas “olvidará el comer y el dormir”. Además de que este pasaje se encuentra en contradicción con lo que el propio Reyes declara de su propio método de trabajo en “De algunos hombres airados”, la hipérbole funciona como un elemento argumentativo que sostiene la idea de la voz ensayística, pero también propicia un sentido humorístico, enfatiza el encono del enunciador y permite dotar de gracia e imaginación a este pasaje. Esto traba consonancia con la afirmación de Víctor Barrera Enderle, quien señala que, en la etapa madrileña, Alfonso Reyes añadió “la imaginación y la ficción como elementos argumentativos para exponer ideas y opiniones acerca de la misma literatura” (2024, p. 18). Aunado a los recursos que hemos revisado en este último apartado, vemos que constituyen una puesta en práctica de una poética autoral donde los límites entre crítica y creación resultan siempre difusos.

V. CONCLUSIONES

Después del repaso que hemos realizado en los capítulos anteriores podremos constatar que los cuatro ensayos dialogados recopilados por Alfonso Reyes en *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* no comprenden meros divertimentos o estructuras elegidas por azar. Aunque sean apenas un puñado de textos, no es posible leerlos como casos atípicos o aislados dentro de la ensayística del joven Reyes; forman parte de una búsqueda muy amplia que adquiere una apuesta radical en estos ensayos, pero que se encuentra diseminada en la forma y contenido de otros textos de la misma época. Barrera Enderle advierte que, para los lectores de estos libros heterogéneos, “la miscelánea era un mensaje vasto, de mayor ambigüedad, sugerente, y pocos se percataban de la experimentación, de la puesta formal que [Reyes] imprimió a sus textos periodísticos” (2021, p. 58).

Debido a aquella lectura desatenta más centrada en el ámbito biográfico o en la coyuntura periodística, resulta imprescindible acercarnos al libro de ensayo misceláneo como parte sustancial del género y no dejarnos llevar por su aparente insignificancia. Como menciona el escritor chileno Martín Cerda, “la ocasionalidad” de los textos ensayísticos – publicados en periódicos y revistas, y muchas veces asociados a temas de coyuntura– es

un rasgo inicial del ensayo, como lo había subrayado el joven Lukács en el escrito introductorio a *El alma y las formas*. [...] La ocasionalidad esencial del ensayo es, pues, una máscara que encubre una transgresión radical —una herejía dirá Theodor W. Adorno— con todo lo ya pensado, escrito y repetido y, a la vez, la búsqueda constante de una totalidad siempre diferida a la utopía o remitida a la sombra del mito (Cerda 2024, pp. 29-30).

La forma dialogada, que bien podría pensarse como caprichosa o como un único guiño a Platón, los inscribe en una tradición muy singular de la prosa de ideas. Por ello, disiento de las lecturas que han hecho Pura López Colomé (1996 [1977]) y Robert T. Conn sobre el tríptico: Colomé los cataloga como “diálogos socráticos” y Conn como “diálogos renacentistas” (2002, p. 14). El investigador menciona que “a lo largo de su carrera, Reyes produjo una prolífica variedad de poemas, diálogos renacentistas, prosa breve de ficción, ensayos literarios y académicos, y tratados en su esfuerzo por construir y mantener su Estado Estético” (*id.*) y advierte sobre *Cuestiones estéticas* que “el argumento general de estos ensayos es que el escritor debe producir como lo hacían los humanistas del pasado, utilizando formas literarias menores y escribiendo en los tres géneros: poesía, prosa y teatro” (*ibid.*, p. 81).

Si bien es cierto que la tradición clásica, así como la humanista y renacentista son palpables en la escritura de Reyes, éstas no son asimiladas desde el “teatro” sino desde el paradigma diacrónico de una tradición de la prosa de ideas —donde encontramos a Luciano de Samosata, Erasmo de Rotterdam, Juan de Valdés y a Oscar Wilde guiado por la lectura que Walter Pater hace de Platón, entre otros— que cuestiona la argumentación lineal bajo la que se rige el pensamiento escrito. Con los respectivos matices que hemos señalado en el segundo capítulo, la elección de Reyes —y de los autores ya citados— por proponer el diálogo como vehículo de reflexión permite que se ponga en evidencia el *proceso* del pensamiento y no sólo sus conclusiones, así como el valor de la *contingencia* en el desarrollo de toda idea. La forma dialogada incorpora la oralidad con fines didácticos y divulgativos, así como distintos recursos literarios con el fin de concretizar el pensamiento abstracto y situarlo en ambientes cotidianos. Asimismo, subraya el “agón” o tensión polemizadora que se vuelve evidente en la distribución de la perspectiva de dos o más personajes, lo que invita

a distinguir entre el autor y sus distintas “voces ensayísticas”. Por ello, la disgregación de quien enuncia —así como la insistencia en el proceso y la contingencia con la que se desarrollan las ideas— pone en crisis la noción de una verdad monolítica; da cabida al azar, la vacilación y las contradicciones.

Estas características congregadas tanto por la tradición del ensayo dialogado como por los cuatro textos alfonsinos que analizamos nos permitieron trazar las coordenadas de una poética soterrada de la escritura ensayística. Como señala Cerda, es difícil “comprender la coherencia interna no ya de un solo texto sino, sobre todo, de un conjunto de ellos o de la obra de un pensador o escritor”, pues “para algunos fenomenólogos ortodoxos, en efecto, la coherencia reside siempre en la conciencia intencional del autor, mientras que para los neofreudianos reside, en cambio, en el inconsciente, y para algunos marxistas, como Lucien Goldmann, en la conciencia posible de una clase social a la que la obra responde y desenvuelve” (Cerda 2024, p. 34). En ese sentido, a lo largo de estas páginas nos ha interesado trazar una poética ensayística desde la “conciencia intencional del autor” evidente en los comentarios explícitos que hace Reyes sobre la estética de la prosa y la escritura misma, pero también en ciertas decisiones formales que, si bien no podemos llamar “inconscientes”, sí dejan implícitos los valores puestos en juego de la escritura ensayística alfonsina en los primeros años de su escritura.

Por ello, la lectura conjunta de *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* nos permitió comprender que, en el joven Alfonso Reyes, la relativización de la verdad adquirió un papel predominante, pues con insistencia alude a su búsqueda de otra forma de la erudición y de la lógica más allá de la racionalidad. La crítica ha insistido habitualmente en la capacidad divulgativa de Reyes por volver asequible cualquier conocimiento, por muy complejo que éste fuera. Willis Robb menciona, por ejemplo, que Reyes “se comunicaba entonces a su

auditorio como se comunica siempre a sus lectores, trayéndoles los resultados quintaesenciaidos de su sensitiva erudición en forma digerible pero sin adulteración, abriendo nuevos horizontes de entendimiento y gozo intelectuales” (1978, p. 14). Pero quizá sigue haciendo falta recalcar las repercusiones que dicha idea tiene en la conformación de una estética y una ética de la prosa, ya que sus constantes reflexiones en torno a la erudición y las verdades múltiples —que, de hecho, se prolongan hacia otros libros posteriores como *La experiencia literaria*— comprenden, de manera general, un interés por establecer una relación crítica con los saberes: cuestionar sus jerarquías y preguntarse por las formas en las cuales se construye el sentido y el conocimiento.

No sorprende, entonces, que haya encontrado en el ensayo un vehículo para dar cabida a su comprensión del mundo desde la subjetividad, la parcialidad, la vacilación y las contradicciones que esto implica. Fernando Vázquez Rodríguez designa al ensayo, género híbrido, como “la escritura en tensión” que pone “en relación dos fuerzas, con igualdad de intensidad” ya sean éstas “la didáctica y la poesía, o la literatura y la filosofía, o la imagen y el concepto” (Vázquez Rodríguez 2016, p. 13). Parece, pues, que ese Reyes que vacila y se contradice se ha posicionado en un umbral de tensiones no resueltas: la tensión entre la unidad y heterogeneidad, claridad y opacidad, erudición y divulgación, escritura y oralidad, sinceridad y retórica; nodos de la escritura por los que otros autores no se decantaron, sino que también apostaron por poner en crisis. Pável Granados, así como otros tantos autores ya citados en este trabajo, insiste en una idea similar al respecto de la obra de Alfonso Reyes:

Me gusta que, en la obra de Alfonso Reyes, lo ligero y lo simple vayan mezclados con lo complejo y lo eruditio. Como un flujo en el que viene todo indistintamente. No me hubiera imaginado que existiera una tensión entre dos maneras de escribir. Pensé que era la escritura fluyendo con naturalidad. [...] El crítico Antonio Castro Leal escribió

que había un Alfonso y un Reyes. Alfonso escribía para todos y Reyes para pocos (2024, p. 7).

Y, quizá, dentro de todas estas luchas de fuerzas aparentemente opuestas, particularmente resulte significativa la tensión entre crítica y creación.⁷⁶ Hemos señalado que ésta constituye parte de la esencia del género del ensayo y de la escritura del diálogo como prosa de ideas. Noción que será comentada por el propio Reyes como una “paradoja del hombre” en su ensayo “Aristarco o anatomía de la crítica”:

¿Estamos seguros del hombre? ¿Es el hombre un hombre o varios hombres? Dos por lo menos: uno que va, otro que viene. Casi siempre, dos que se acompañan. [...]

Así, en este instante trascender de las cosas, donde todo es y no es como el río de Heráclito, ni siquiera podemos confiar en nosotros mismos, en el hombre que somos, en nuestro punto único de referencia, que a lo mejor es también —igual que en la Física moderna— un punto en movimiento, o mejor aún, una entidad múltiple y cambiante. Somos acción y contemplación; somos actor y espectador; somos ánodo y cátodo, y chispa que los polos se cambian; lucha y conciliación de principios antagónicos; izquierda y derecha; anverso y reverso, y el tránsito que los recorre; somos Poética y somos Crítica, acción y juicio, Andrenio y Critilo. El término medio de Aristóteles, virtud entre los vicios extremos, no ha de verse como un hito estático, sino como una zona dinámica cruzada por furiosos vaivenes. Y esto viene a ser nuestra alma: la región de las atracciones y repulsiones, la región del rayo. [...] La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante. No hay que ir más lejos. Ya podemos definir la crítica. La crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo (1997a, pp. 105-106).

⁷⁶ Noción sobre la que han insistido varios autores ya citados en el inicio de este trabajo que advierten, como Willis Robb, que “en Alfonso Reyes dialogan crítica y creación, poesía y erudición, y se dan la mano prosa y poesía. En el fluido medio del ensayo se ven la íntima armonía y fusión de estos aspectos” (1978, p. 15).

Vemos, pues, que la apuesta formal por el ensayo dialogado de la que es heredero Reyes no constituye una mera vocación ornamental: es un posicionamiento crítico. Le permite asumir la contradicción humana y hacer ostensible en el texto la tensión inherente a dos fuerzas contrarias contenidas en un mismo sujeto. Este dinamismo de ideas hace que la crítica sea comprendida también como el ejercicio de “enfrentarse o confrontarse” con uno mismo.

Con nuestra lectura conjunta de *Cuestiones estéticas* y *El Cazador* hemos advertido que lo que nació como un impulso de raíz esteticista, maduró en una postura de corte existencial capaz de preguntarse por la libertad artística y humana hasta sus últimas consecuencias. La elección del diálogo como estructura ensayística nos permite subrayar que la forma es una prioridad para la ensayística de Reyes en tanto que, además de vertebrar y organizar las ideas, acentúa la “literatureidad” de ese género limítrofe. En ese sentido, la elección de una forma puede entenderse como una apuesta ensayística en sí misma.

Por ende, nos permite señalar que la lectura que se hace de este género no únicamente debe reconocer los elementos a nivel del plano del contenido como si se tratase únicamente de un registro del pensamiento o de un documento; es el plano de la expresión el que permite la ejecución de un proceso interpretativo inscrito en la propia forma que se le otorga a las ideas planteadas. Mediante la imagen de “la carretilla alfonsina”, Gabriel Zaid sintetiza esta misma noción:

El ensayo es arte y ciencia, pero su ciencia principal no está en el contenido acarreado, sino en la carretilla; no es la del profesor (aunque la aproveche, la ilumine o le abra caminos): su ciencia es la del artista que sabe experimentar, combinar, buscar, imaginar, construir, criticar, lo que quiere decir, antes de saberlo (Zaid 1999, p. 31).

Así entonces, dicha poética de la creación literaria –que hemos estudiado en sus rudimentos a lo largo de esta tesis y se caracteriza por su alejamiento de la argumentación racional y

exhaustiva— invita a leer los ensayos breves alfonsinos desde los códigos que explícita e implícitamente son diseminados a lo largo de *Cuestiones estéticas* y *El Cazador*: esto implica no ver únicamente los ensayos breves como piezas cerradas donde se asienta una opinión, sino como exploraciones abiertas en las que hay cabida para la vacilación, el capricho y el juego. La tarea que queda abierta para futuras investigaciones consiste en atender desde esta perspectiva otros aspectos de la obra de Alfonso Reyes con miras a comprender si el interés por encontrar distintas formas de relativización inherente a su primera década de escritura es algo extrapolable a otros textos y períodos más allá de lo que hemos podido atisbar en obras como *El Suicida* o *La experiencia literaria*.

Asimismo, esta revisión del ensayo dialogado nos posibilita comenzar a marcar el camino en torno al estudio de una forma de la prosa de ideas que es posible encontrar en autores anteriores, contemporáneos y posteriores a Reyes. Es el caso de los ensayos dialogados “Contra el ingenio del mexicano” de Luis Vicente de Aguinaga (2008) y “El crítico como crítico (simulacro de diálogo)” de Víctor Barrera Enderle, los “Diálogos de los muertos” de José Emilio Pacheco (1979), el “Diálogo del bronce y mármol” de José Enrique Rodó o las *Conversaciones imaginarias* de Walter Savage Landor (a las que alude Reyes en *El plano oblicuo*, cabe mencionar), que “arrancaron de un primer esbozo juvenil (un diálogo entre Edmund Burke y John Neville” y las cuales

han sido interpretadas como ensayos dialogados, por el hecho de que pueden descubrirse, a la vista de otras fuentes y testimonios, las opiniones de su autor. Sin embargo, nos importan menos esas opiniones como referencia personal que como producto de la imaginación literaria sobre “casi todos los temas importantes”. Landor afirmó en cierta ocasión que, a no ser por lo irritante de “la parte manual de la escritura”, habría compuesto quinientas o seiscientas conversaciones. La elección deliberada de este tipo de escritura sería, por tanto, un requisito de su valoración. La creación o imaginación de una conversación establecía un precedente discreto sobre el alcance de los juicios

emitidos, no con el fin de negar la responsabilidad del autor, sino con la intención de adecuarla debidamente a la situación o a los personajes implicados en ella (Alcoriza 2007, pp. 20-21).

Los límites de orden práctico acotaron este trabajo en torno al estudio de la poética ensayística del autor regiomontano desde el análisis textual y su respectiva confrontación con las directrices ensayísticas palpables en las fuentes bibliográficas que orientaron la elección de la forma dialogada en los ensayos breves de Reyes. Sin embargo, las coordenadas históricas y formales que situamos a lo largo de las páginas de esta tesis pueden ser la base de una reflexión mayor de carácter genológico, es decir, inscrita en la teoría de los géneros literarios. Resulta de suma importancia reiterar que es necesario hacer un trazado de las diferentes tradiciones de escritura ensayística en Hispanoamérica para que, desde su diversidad, nos permitan comprender qué códigos y prácticas de lectura exige cada una de ellas.

Asimismo, se vuelve necesario examinar el metalenguaje y los conceptos de análisis con los que la crítica literaria cuenta para describir fenómenos de carácter estructural y formal en el género del ensayo más allá de la retórica ceñida al texto argumentativo, pues hemos revisado a lo largo de estas páginas que existen textos, como los ensayos dialogados, en donde la creación de “voces ensayísticas”, así como la confrontación de ideas mediante el *agón* y la configuración de una atmósfera espacio-temporal que incide en las ideas resulta fundamental para comprender un ensayo desde su relación con la pluralidad de voces, la polémica y la contingencia.

A fin de cuentas, expresiones como la “ignorancia fecunda”, la “equívoca sabiduría”, la “estrechez científica” y la “amplitud literaria” utilizadas por Reyes sirven como puntos de partida para cuestionar las maneras en las que se ha leído y se lee actualmente el género

ensayístico. Insistir en la existencia de una tradición de la prosa de ideas en donde el énfasis de lo estético es primordial, así como indicar cuáles son algunos de sus exponentes –desde Luciano de Samosata al mismo Reyes– nos permite cuestionar si el enfoque empleado por la crítica literaria al acercarse a esta vertiente se corresponde con sus propios fundamentos, dado que ese énfasis de lo estético configura una postura intelectual interesada en relativizar los saberes y cuestionar los medios por los que se transmiten de manera escrita.

Leer un ensayo como literatura no significa anular la incidencia ideológica o social que éste pudiese tener, pero sí exige la integración de otros niveles de interpretación más allá del temático, el biográfico o el referencial; particularmente en el caso de textos cuya función lingüística predominante es la poética o que pertenecen a alguna tradición de cuño esteticista. Los ensayos en forma de diálogo manifiestan que este género literario posee la aptitud de no únicamente comunicar una idea de la manera más directa posible, sino de hacer crítica a través de la creación; es decir, de explorar los límites de una idea a partir de diversas estructuras y formas discursivas que van más allá de la literalidad del lenguaje. Esto no resulta menor, pues nos posibilita, incesantemente, imaginar nuevas formas de pensar por escrito.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- REYES, Alfonso 1909. “Sobre la inmortal leyenda de Oscar Wilde”, *El Figaro*, 12 de septiembre de 1909.
- 1955 [1911]. *Cuestiones estéticas*, en *Obras completas*, t. I. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 10-163.
- 1963 [1921]. *El Cazador*, en *Obras completas*, t. III. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 81-215.
- 1963a [1920]. *Retratos reales e imaginarios*, en *Obras completas*, t. III. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 400-496.
- 1963b [1921]. *El suicida*, en *Obras completas*, t. III. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 217-303.
- 1980 [1920]. *El plano oblicuo*, en *Obras completas*, t. III. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-79.
- 1990. *Crónica de Monterrey*, en *Obras completas*, t. XXIV. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 491-581.
- 1990a . *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas*, t. XXIV. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 147-351.
- 1994. *Anecdotario*, en *Obras completas*, t. XXIII. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 315-354.
- 1995. “Un paseo entre libros”, en *Obras completas*, t. IV. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 368-370.
- 1996. “Las nuevas artes”, en *Los trabajos y los días*, en *Obras completas*, t. IX. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 400-403.

- 1997a. *La experiencia literaria*, en *Obras completas*, t. XIV. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 17-233.
- 1997b. “Apuntes sobre la ciencia de la literatura”, en *Páginas adicionales*, en *Obras completas*, t. XIV. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 317-386.
- 1997c. *El deslinde*, en *Obras completas*, t. XV. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 17-422.
- 2000. *Junta de sombras*, en *Obras completas*, t. XVII. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 231-535.
- 2019. *Historia documental de mis libros*, ed. Fernando Curiel. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- REYES, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña 1986. *Correspondencia, 1907-1914*, ed. José Luis Martínez. Fondo de Cultura Económica, México.
- 2021. *Correspondencia II. 1914-1924*, ed. Adolfo Castañón. Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUILAR, Marcos Daniel 2015. *La terquedad de la esperanza. Cuatro cuadros circundantes a un libro revolucionario*, pról. Armando González Torres. Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- 2013. *Un informante en el olvido: Alfonso Reyes*, pról. Jorge F. Hernández. Conaculta, México.
- ALCORIZA, Javier y Antonio Lastra 2007. “Introducción”, en Walter Savage Landor, *Conversaciones imaginarias*. Ed. cit., pp. 9-43.

- ALSINA, José 2015. “La Segunda Sofística”, en Juan Antonio López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*. Ed. cit., pp. 1039-1064.
- ÁLVAREZ SALAS, Omar 2008. “Teatro filosófico en Luciano y Alfonso Reyes: dos diálogos de ‘Pitágoras’”, *Nova Tellus*, núm. 26, vol. 2, pp. 271-292.
- 2019. “Alfonso Reyes y la reescritura de la antigüedad: ‘Pitágoras’ y ‘Jenófanes’ en diálogo”, en Javier Espino Martín y Giuditta Cavalletti (eds.), *Recepción y modernidad en el siglo XIX. La antigüedad clásica en la configuración del pensamiento liberal, romántico decadentista e idealista*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 261-304.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro 1984. *La estructura del diálogo platónico*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- BARBOLANI, Cristina 1984. “Introducción”, en Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*. Ed. cit., pp. 11-100.
- 2006. “Los diálogos de Juan de Valdés: ¿reflexión o improvisación?”, en Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado (eds.), *Estudios sobre el diálogo renacentistas español. Antología de la crítica*. Ed. cit., pp. 315-335.
- BARRERA ENDERLE, Víctor 2015. “El crítico como crítico (Simulacro de diálogo)”, en *Nadie me dijo que habría días como éstos*. Editorial An.alfa.beta, Monterrey, pp. 113-131.
- 2021. *Ahora coleccióno miradas. El discurso ensayístico en la etapa madrileña de Alfonso Reyes*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- 2024. “Voluntario de Madrid. Alfonso Reyes en España”, *Letras Libres*, núm. 312, pp. 17-19.
- BATAILLON, Marcel 1977. *Erasmo y el erasmismo*, trad. Carlos Pujol. Crítica, Barcelona.

- BLOOM, Harold 2010. “Walter Pater”, en *Ensayistas y profetas. El canon del ensayo*, trad. Amelia Pérez del Villar. Páginas de espuma, México, pp. 221-255.
- BOUTCHER, Warren 2021. “The Montaignian Essay and Authored Miscellanies from Antiquity to the Nineteenth Century”, en Thomas Karshan y Kathryn Murphy (eds.), *On essays. Montaigne to the present*. Oxford University Press, Nueva York, pp. 241-257.
- CALVO, José Luis 2015. “Plató”, en José Antonio López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*. Cátedra, Madrid, pp. 650-681.
- CASTAÑÓN, Adolfo 2012. *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*. Academia Mexicana de la Lengua-Juan Pablos Editor-Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- CASTAÑÓN, Adolfo 2018. *Alfonso Reyes en una nuez. Índice consolidado de nombres propios de personas, personajes y títulos en sus Obras completas*, El Colegio Nacional, México.
- CESANA, Raffaele 2021. “El pensamiento de José Enrique Rodó en la obra de Alfonso Reyes”, *Literatura Mexicana*, vol. 32, núm. 2, pp. 175-206.
- CERDA, Martín 2022. *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. E1 Ediciones, México.
- 2024 [1987] *Escritorio*, presentación de Víctor Barrera Enderle. Sauvage Atelier, León.
- CIRLOT, Juan Eduardo 2013. *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid.
- COROMINAS, Joan 1980. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, t. III. Gredos, Madrid.
- CONN, Robert 2002. *The Politics of Philology. Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Literary Tradition*. Bucknell University Press, Pensilvania.

DE AGUINAGA, Luis Vicente 2008. “Contra el ingenio del mexicano”, en *Contra México Lindo*. México, Tumbona, pp. 39-57.

DE TORRE, Guillermo 1996 [1956]. “Visita a Alfonso Reyes y panorama de sus *Obras Completas*”, en James Willis Robb (pról. y comp.), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, primera parte. El Colegio Nacional, México, pp. 71-72.

DE VALDÉS, Juan 1966. *Diálogo de la lengua*, pról. Juan M. Lope Blanch. Porrúa, México.
——— 1984. *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani. Cátedra, Madrid.

DE VILLENA, Luis Antonio 2018. “Prólogo. Ensayo-ficción, pensamientos deslumbradores”, en Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira y otros ensayos*. Taurus, Barcelona, pp. 9-17.

DEL RÍO REYES, Marcela 2013. *El teatro de Alfonso Reyes. Presencia y actualidad*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

ENRÍQUEZ PEREA, Alberto 2018. *Caminos de Alfonso Reyes*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

——— 2021. *Sentido humano: la palabra de Alfonso Reyes*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

EDMAN, Irwin 1945, “Introducción”, en *Marcus Aurelius and His Times. The Transition from Paganism to Christianity*. Walter J. Black, Nueva York.

ESCALANTE, Evodio 1998. “El concepto de la crítica en Alfonso Reyes”, en *Las metáforas de la crítica*. Joaquín Mortiz, México, pp. 40-57.

EVANGELISTA, Stefano 2021. “Things Said by the Way. Walter Pater and the Essay”, en Thomas Karshan y Kathryn Murphy (eds.). *On essays. Montaigne to the present*. Oxford University Press, Nueva York, pp. 241-257.

- FELL, Claude 2010. “Los años del águila (1982)”, en José Vasconcelos, *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, estudio preliminar y ed. Christopher Domínguez Michael. Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, México, pp. 578-625.
- GAOS, José 1996 [1960]. “Alfonso Reyes o el escritor”, en James Willis Robb (pról. y comp.), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, primera parte. El Colegio Nacional, México, pp. 309-332.
- GARCIADIEGO, Javier 2010. “Tres asedios a Vasconcelos (2000)” en José Vasconcelos, *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, estudio preliminar y ed. Christopher Domínguez Michael. Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, México, pp. 877-890.
- 2022. *Sólo puede sernos ajeno lo que ignoramos. Ensayo biográfico sobre Alfonso Reyes*. El Colegio Nacional-Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- GARCÍA, Carlos 2019. *Alfonso Reyes (1889-1959) Delicados reflejos*. Albert editor, Madrid.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo 1992. *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Cátedra, Madrid.
- GARCÍA CALDERÓN, Francisco 1955. “Prólogo”, en Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas*. Ed. cit., pp. 11-12.
- GARCÍA YAGÜE, Francisco 1976. “Introducción”, en Luciano de Samosata, *Diálogos de tendencia cínica*. Editora Nacional, Madrid, pp. 7-32.
- GÓMEZ, Jesús 2000. *Forma y evolución del diálogo renacentista*. Laberinto, Madrid.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis 1992. *Teoría del ensayo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- GONZÁLEZ, Lola 2016 [1992]. “De la facecia en el *Diálogo de Mercurio y Carón* (Alfonso de Valdés frente a la preceptiva literaria de su tiempo)”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pp. 433-442. Disponible en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-facecia-en-el-dialogo-de-mercurio-y-caron-alfonso-de-valdes-frente-a-la-preceptiva-literaria-de-su-tiempo/>
- GRANADOS, Pável 2024. *Contra la obligación de elegir*. Piedra del Río, México.
- GRASSI, Ernesto 1993. *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, introd. Emilio Hidalgo Serna, trad. Manuel Canet. Anthropos, Madrid.
- GASCÓN, Domingo (dir.) 1880. *Guía del peluquero y barbero*, núm. 105, 1 de julio 1880, Madrid.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro 1980 [1907]. “Genius platonis (Alfonso Reyes en 1907)”, *Revista de la Universidad*, vol. 35, núm. 2-3, pp. 9-11.
- 2000. *Memorias. Diario. Notas de viaje*, introd. y notas de Enrique Zuleta Álvarez. Fondo de Cultura Económica, México.
- HOMERO 2015. *Odisea*, trad. Juan Manuel Pabón. Madrid, Gredos.
- HOUVENAGHEL, Eugenia 2003. *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*, pról. Helena Beristáin. Fondo de Cultura Económica, México.
- KAHN, Charles. 2010. *Platón y el diálogo socrático. El uso filosófico de una forma literaria*, trad. de Alejandro García Mayo. Escolar y Mayo Editores, Madrid.
- KRAUZE, Enrique 2010. “Pasión y contemplación en Vasconcelos (1983)” en José Vasconcelos, *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, estudio

- preliminar y ed. Christopher Domínguez Michael. Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, México, pp. 626-660.
- LANDOR, Walter Savage 2007. *Conversaciones imaginarias*, ed. Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Cátedra, Madrid.
- LERNER, Isaías 2006. “El discurso literario del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés”, en Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado (eds.), *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*. Ed. cit., pp. 403-409.
- LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio 2007. “Introducción general”, en Platón, *Diálogos I*, trad. Emilio Lledó Íñigo. Gredos, Barcelona, pp. 7-135.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (ed.) 2015. *Historia de la literatura griega*. Cátedra, Madrid.
- LUCIANO 1961. *Satirical Sketches*, introd. y trad. Paul Turner. Baltimore, Penguin Books.
- 1966a, *Novelas Cortas y Cuentos Dialogados*, versión directa del griego por Rafael Ramírez Torres, t. I. México, Editorial Jus.
- 1966b, *Novelas Cortas y Cuentos Dialogados*. Versión directa del griego por Rafael Ramírez Torres, t. II. México, Editorial Jus.
- 1976. *Diálogos de tendencia cínica*, ed. Francisco García Yagüe. Editora Nacional, Madrid.
- 1981. *Obras*. t. I, introd. José Alsina Clota, trad. y notas Andrés Espinosa Alarcón. Madrid, Gredos.
- 1983. *Diálogos. Historia verdadera*, introd. Salvador Marichalar. México, Porrúa.
- 1988. *Obras*. t. II, trad. y notas José Luis Navarro González. Madrid, Gredos.
- 1990. *Obras*. t. III, trad. Juan Zaragoza Botella. Madrid, Gredos.
- LUKÁCS, Georg 2015. *Esencia y forma del ensayo*, ed. Pedro Aullón de Haro. Ediciones Sequitur, Madrid.

LOPE BLANCH, Juan Manuel. 1966. “Prólogo”, en Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*.

Ed. cit., pp. VII-XXXIV.

LÓPEZ COLOMÉ, Pura 1996 [1977]. “Diálogo socrático en Alfonso Reyes”, en James Willis Robb (pról. y comp.), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, segunda parte. El Colegio Nacional, México, pp. 872-894.

MADRIGAL RODRÍGUEZ, María Elena 2009. *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el Esteticismo*, tesis doctoral. El Colegio de México.

MAÑACH, Jorge 1996 [1960] “Rosa náutica de Alfonso Reyes”, en James Willis Robb (pról. y comp.), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, primera parte. El Colegio Nacional, México, pp. 217-233.

MARTÍNEZ, José Luis 1992. *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

——— 1996 [1960] “Alfonso Reyes”, en James Willis Robb (pról. y comp.), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, primera parte. El Colegio Nacional, México, pp. 96-98.

MARTÍNEZ, José Luis 2016 (selección, introd. y notas). *El ensayo mexicano moderno I*. Fondo de Cultura Económica, México.

MARTÍNEZ TORRES, Emilio 1999. “El diálogo, un género olvidado en la enseñanza de las ciencias”, *Enseñanza de las Ciencias: Revista de Investigación y Experiencias Didácticas*, vol. 17, núm. 2, pp. 333-341.

MATUTE, Álvaro 1999. *El Ateneo de México*. Fondo de Cultura Económica, México.

MORENO VILLA, José 1944. *Vida en claro. Autobiografía*. Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México.

- MORÓN ARROYO, Ciriaco 2006. “Sobre el diálogo y sus funciones literarias”, en Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado (eds.), *Estudios sobre el diálogo renacentistas español. Antología de la crítica*. Ed. cit., pp. 73-83.
- MURGUÍA ZATARAIN, Martha Elena 2019. “El diálogo. Un género menor en la literatura mexicana”, *Itinerarios*, núm. 30, pp. 7-22.
- NIETO, José C. 1979. *Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia*, trad. Vicente Simón y Ángel Álvarez. Fondo de Cultura Económica, México.
- OUTES-LEÓN, Brais D. 2019. “Intellectual Pataphilias: Oscar Wilde and Cultural Critique as Transgression in the Earle Alfonso Reyes”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 28, núm. 3, pp. 377-394.
- OLGUÍN GARCÍA, Carolina y Jorge Saucedo 2011. *Capilla Alfonsina. La biblioteca de Alfonso Reyes. Catálogo bibliográfico*. Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- PACHECO, José Emilio 1979. “Diálogo de los muertos: Alfonso Reyes y José Vasconcelos”, *Proceso*, núm. 164, 24 de diciembre de 1979, pp. 50-51.
- 1980. “Primeros pasos de una generación literaria”, *Revista de la Universidad*, vol. 35, núm. 2-3, p. 8.
- PATER, Walter 1946. *Platón y el platonismo*, nota preliminar de Ricardo Baeza, trad. Vicente P. Quintero. Emecé, Buenos Aires.
- PAZ, Octavio 1996 [1960]. “El jinete del aire”, en James Willis Robb (pról. y comp.), *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, primera parte. El Colegio Nacional, México, pp. 148-158.
- PEDRAZA, Jorge 2012. *Alfonso Reyes en la generación del Ateneo de la juventud*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres 2007. *Las épocas de la literatura española*. Ariel, Barcelona.

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.

PINEDA BUITRAGO, Sebastián 2015. *El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en España, (1914-1924)*, tesis doctoral. El Colegio de México.

——— 2021. *Reyes vanguardista. Técnica y fantasía*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

PLATÓN 2007. *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, trads., introds. y notas Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Iñigo. Gredos, Barcelona.

QUINTANILLA, Susana 2002. “Dioniso en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos”, *Historia Mexicana*, vol. 51, núm. 3, pp. 619-663.

——— 2008. “Nosotros”. *La juventud del Ateneo de México*. Tusquets, México.

RALLO GRUSS, Asunción y Rafael Malpartida (eds.) 2006. *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*. Universidad de Málaga, Málaga.

RANGEL GUERRA, Alfonso (comp.) 1996. *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, Primera parte. El Colegio Nacional, México.

REYES REGIDOR, Francisco 2024. “Alfonso Reyes lee a Azorín”, *Álabe*, núm. 29, pp. 91-105.

RICART, Domingo 1958. *Juan de Valdés y el pensamiento religioso europeo en los siglos XVI y XVII*. El Colegio de México, México.

- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio 2023. “The Utopian Essay”, en Kara Wittman y Evan Kindley (eds.), *The Cambridge Companion to the Essay*. Cambridge University Press, Nueva York, pp. 141-153.
- 2019. *Intermitencias alfonsinas. Estudios y otros textos (2004/2018)*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- 2018. “El archivo alfonsino: Reyes, la bibliofilia y la materialidad literaria de la *polis*”, *Hispanic Review*, vol. 86, núm. 2, pp. 205-227.
- SKIRIUS, John 1994 (comp.). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, trad. del prólogo David Huerta. Fondo de Cultura Económica, México.
- STANTON, Anthony 1989. “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 37, vol. 2, pp. 621-642.
- SUSSMAN, Herbert 1973. “Criticism as Art: Form in Oscar Wilde’s Critical Writings”, *Studies in Philology*, vol. 70, núm. 1, pp. 108-122.
- TIPPIN, R. Eric 2019. “The Trick of Modernist Difficulty: Oscar Wilde, G. K. Chesterton and the Essay”, *English Literature in Transition*, vol. 62, núm. 3, pp. 391-413.
- TORRI, Julio 1995. *Epistolarios*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 2011. *Obra completa*. Fondo de Cultura Económica, México.
- TOVAR, Antonio 1949. *Luciano*. Editorial Labor, Barcelona.
- UGALDE QUINTANA 2024. *Filología, creación y vida: Alfonso Reyes y los estudios literarios*. El Colegio de México, México.
- 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.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Fernando 2016. *Pregúntale al ensayista*. Kimpres, Bogotá.

- WEINBERG, Liliana 2001. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. Fondo de Cultura Económica, México.
- 2007. *Pensar el ensayo*. Siglo XXI, México.
- WILDE, Oscar 2012. *El retrato de Dorian Gray*, trad. y prólogo de Ricardo Baeza. Editorial Leviatán, Buenos Aires.
- 2018. *La decadencia de la mentira y otros ensayos*, prol. Luis Antonio de Villena, trad. y notas Ricardo Baeza y María Condor. Taurus, España.
- WILLIS ROBB, James 1978. *El estilo de Alfonso Reyes. (Imagen y estructura)*. Fondo de Cultura Económica, México.
- WILLIS ROBB, James (pról. y comp.) 1996. *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III. primera y segunda parte. El Colegio Nacional, México.
- WITTMANN, Kara 2023. “The Essay in Theory”, en Kara Wittman y Evan Kindley (eds.), *The Cambridge Companion to the Essay*. Cambridge University Press, Nueva York, pp. 78-94.
- WOLFSON, Gabriel 2023. “Torri lee a los cuentistas del XIX: el abordaje agonístico del cuento en el primer Ateneo”, en Roda García Gutiérrez (ed.), *Todos los caminos conducen a Rulfo. Itinerarios del cuento mexicano desde el modernismo a El Llano en llamas*. Peter Lang, México, pp. 109-142.
- WYSS MORIGI, Giovanna 2006. “Introducción [al estudio del diálogo]”, en Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado (eds.), *Estudios sobre el diálogo renacentistas español. Antología de la crítica*. Ed. cit., pp. 11-24.
- ZAID, Gabriel 1999. “La carretilla alfonsina”, *Letras Libres*, núm. 1, pp. 30-32.

- ZAÏZEFF, Serge I. 1989. “Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal: un diálogo literario”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II. Iberoamericana-Verbuert, Berlín, pp. 733-741
- ZOZAYA, María y Leonor Zozaya 2016. “La difusión cultural mediante la traducción: la Biblioteca Económica Filosófica de Antonio Zozaya y You” en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*. Reichenberger, Kassel, pp. 531-551.