

Alfonso Rangel Guerra

LAS IDEAS LITERARIAS DE ALFONSO REYES



EL COLEGIO DE MÉXICO

**LAS IDEAS LITERARIAS
DE ALFONSO REYES**

**CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS
Y LITERARIOS**

LAS IDEAS LITERARIAS DE ALFONSO REYES

Alfonso Rangel Guerra



EL COLEGIO DE MÉXICO

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/>

Portada de Mónica Diez Martínez

Primera edición, 1989
Primera reimpresión, 1993

DR © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.

ISBN 968-12-0414-X

Impreso en México / *Printed in México*

*Para Raúl Rangel Frías, que me
acercó a Alfonso Reyes y su obra*

ÍNDICE

Prefacio	11
Nota a la presente edición	19
Abreviaturas	21
Introducción	23
PRIMERA PARTE	
LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS	29
I. La experiencia literaria	31
1. Los años juveniles, 31; 2. El viaje a Europa, 34; 3. Autoevaluación, 38; 4. Regreso a París, 39; 5. Buenos Aires, 44; 6. Primer intento de teoría, 46; 7. Río de Janeiro, 48; 8. El reclamo, 50; 9. Regreso a Buenos Aires y a México, 53.	
II. Los dos caminos	57
1. Las conferencias de Morelia, 57; 2. Primer proyecto de libro, 61; 3. Los dos caminos, 62; 4. Primera interrupción, 65; 5. Comienza la teoría literaria, 68; 6. Segunda interrupción, 70.	
III. Conclusión de <i>El deslinde</i>	73
1. Concepción final de <i>El deslinde</i> , 73; 2. Tercera interrupción, 76; 3. Conclusión de <i>El deslinde</i> , 79; 4. Deuda cumplida, 81; 5. Nuevas tareas. Publicación de <i>El deslinde</i> , 82.	
IV. El aviso de la crítica	87
1. Primeras respuestas, 87; 2. El deslinde, el ente teológico y la escolástica, 90; 3. El problema de la fenomenología literaria, 92; 4. Problemas de deslinde, 98; 5. Alfonso Reyes, deudor moroso, 100; 6. Un tratado “more geométrico”, 102; 7. Alfonso Reyes, aristotélico, 104; 8. El saldo final, 106.	
V. Epílogo	109
1. La tarea literaria en marcha, 109; 2. Las traducciones de <i>El deslinde</i> , 111; 3. La ciencia de la literatura, 115; 4. Otros textos sobre teoría literaria, 117; 5. La decisión final, 121; 6. Diálogo del ingenio y la conciencia, 123; 7. “Carta a mi doble”, 127; Colofón, 129.	
SEGUNDA PARTE	
LA TEORÍA LITERARIA	131
VI. La teoría literaria	133
1. Literatura y teoría literaria, 133; 2. El diálogo literario, 137; 3. La historia de la literatura, 137; 4. La preceptiva, 139; 5. Aristóteles, fundador de la teoría literaria, 141; 6. La teoría literaria, 142.	
VII. Hacia el deslinde de la literatura	147
1. Lo noético y lo noemático, 147; 2. La intención, 150; 3. Lo literario, 151; 4. La función ancilar, 153; 5. La historia y la ciencia, 157; 6. Cuan-	

tificación y cualificación de los datos, 161; 7. Primeras conclusiones sobre la literatura, 166.	
VIII. La creación	169
1. El impulso lírico, 169; 2. Imitación, armonía y ritmo, 171; 3. Libertad y disciplina, 175; 4. Los estímulos literarios, 178; 5. Creación y cátharsis, 183; 6. La palabra, 185; 7. Etapas de la creación, 190; 8. La vida y la obra, 192.	
IX. La ficción literaria	195
1. La ficción literaria, 195; 2. Ficción, verdad y “mimesis”, 197; 3. Ficción literaria e intención, 200; 4. El proceso de la ficción hacia el producto lingüístico, 201; 5. La ficción: ente literario, 203; 6. Conclusión, 206.	
X. El lenguaje literario	207
1. La literatura: ejecución en palabras, 207; 2. El lenguaje, 208; 3. El problema semántico, 210; 4. Comunicación y expresión, 212; 5. Las tres notas del lenguaje y sus valores, 215; 6. La cohesión semántico-poética, 218; 7. El coloquio (fase práctica) y los paraloquios (fase teórica), 221; 8. El lenguaje literario, 223; 9. Deslinde literario, 225.	
XI. Caracteres y funciones de la literatura	229
1. Introducción, 229; 2. Los caracteres generales de la obra literaria, 232; 3. Los caracteres particulares de la obra literaria, 235; 4. Las funciones formales, 241; 5. Las funciones materiales: prosa y verso, 247; 6. La función predominante, 249; 7. Orden semántico y funciones formales, 251; 8. La función drama, 253; 9. La función novela, 257; 10. La función poesía, 262.	
XII. La literatura	267
1. Los orígenes de la literatura, 267; 2. La literatura y las otras artes, 269; 3. Poesía y conocimiento, 271; 4. La Isla Encantada, 272.	
TERCERA PARTE	
LA TEORÍA DE LA CRÍTICA LITERARIA	275
XIII. El trabajo crítico	277
1. La crítica literaria francesa, 277; 2. El “criticism” anglonorteamericano, 279; 3. La ciencia de la literatura, 280; 4. Establecimiento de límites, 282.	
XIV. La crítica literaria	287
1. Génesis de la crítica, 287; 2. Crítica y lectura, 289; 3. La crítica, actividad del espíritu, 291; 4. La crítica y los valores, 294; 5. La crítica literaria y sus orígenes, 296.	
XV. De la crítica impresionista al juicio	303
1. La impresión, 303; 2. La crítica impresionista, 304; 3. La crítica literaria y sus métodos, 306; 4. La estilística, 310; 5. La ciencia de la literatura, 314; 6. El juicio, 318.	
APÉNDICES	321
1. Bibliografía general, 323; 2. Para una bibliografía de estudios fenomenológicos sobre teoría literaria, 327; 3. La ciencia de la literatura. Sumario de las conferencias de Morelia, 329	
Índice de nombres	331
Índice temático	337

*El arte, como la sabiduría y la dicha, sólo
nos dejan tocar el extremo de su manto*

ALFONSO REYES, *Trayectoria de Goethe*

PREFACIO

Durante varios años impartí el curso de teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Nuevo León, y más adelante en la Universidad Nacional. En más de una ocasión utilicé, junto con otros materiales bibliográficos, *El deslinde*, de Alfonso Reyes, no sólo por tratarse de un libro útil para el estudio de la teoría literaria, sino por ser una obra mexicana, única dedicada a este tipo de estudio, situación que no se ha modificado después de casi medio siglo de su publicación. El trato constante con este libro me llevó a la necesidad de ordenar y explicar su contenido de acuerdo con los requerimientos del curso. Más tarde pensé en la conveniencia de ampliar y reordenar estos materiales con el propósito de hacer una presentación sistemática, de carácter didáctico, pero diversas circunstancias interrumpieron mi actividad docente y el proyecto quedó sin realizar.

Años después, y gracias a la invitación de Víctor L. Urquidi para trabajar como investigador asociado en El Colegio de México, retomé la vieja idea y me apliqué a la tarea de intentar su realización. Sin embargo, el paso de los años y la lectura de otros libros de Alfonso Reyes modificaban ahora el proyecto original; así, más que referirse a la exposición de las ideas contenidas en un libro, el trabajo se amplió para abarcar toda la obra del autor, pues si bien el estudio sistemático de Alfonso Reyes sobre la literatura se contiene en *El deslinde*, había muchas otras páginas, dispersas en muchos de sus libros, dedicadas al problema de la creación literaria, el lenguaje poético y la naturaleza de la literatura y de la crítica. En estas circunstancias, el proyecto original de explicar un libro se convirtió, finalmente, en una revisión general de las ideas literarias de Alfonso Reyes contenidas en su obra.

La grata tarea de leer, y en muchos casos de releer, las obras de Alfonso Reyes me confirmó la necesidad de proceder a un conocimiento metódico y ordenado de la obra completa, orientando la lectura al propósito general de recoger las ideas, los juicios y los puntos de vista de Reyes sobre el fenómeno literario, así como los comentarios y las opiniones dispersos en sus textos y ensayos. Por otra parte, resultaba claro que su interés sobre la naturaleza de la literatura y su estudio se remontaba a sus primeros escritos, recogidos en *Cuestiones estéticas*, continuaba presente en sus textos de Madrid y de épocas

posteriores, y se mostraba ya como trabajo sistemático en *El deslinde*, *La crítica en la Edad Ateniense*, *La antigua retórica*, *La experiencia literaria* y *Tres puntos de exegética literaria*. Después de estos libros, los ensayos sobre la creación, el lenguaje literario, la ficción y la crítica literaria siguieron presentes en sus escritos, algunos de los cuales, preparados y ordenados por el mismo Alfonso Reyes para la imprenta, aparecieron sólo en ediciones póstumas, como fue el caso de *Al yunque*, al igual que otros que había dejado inéditos en su archivo, como todo el material no incluido en *El deslinde* y publicado con el título *Apuntes sobre la ciencia de la literatura y Apuntes para la teoría literaria*.

De todo esto se desprendió la conveniencia de establecer, hasta donde fuera posible, un ordenamiento histórico de carácter general, y en algunos casos por riguroso orden cronológico, de las ideas literarias de Alfonso Reyes, a fin de poder identificar su origen y procedencia, o sus antecedentes en el pensamiento del escritor, así como de establecer cómo fue que surgió la decisión de escribir *El deslinde*, libro que por muchas razones mantiene un lugar aparte en su obra completa. Al efecto recordé los varios capítulos de la *Historia documental de mis libros*, escritos por Alfonso Reyes como memoria bibliográfica y testimonio de gran valor para el estudio de su trabajo literario, pues en ellos se refiere a condiciones personales de su vida en el momento de escribir sus textos, a las amistades de la época, a circunstancias y motivaciones que lo llevaron a tratar determinados temas o asuntos y, en general, a toda la información pertinente sobre cómo, cuándo y dónde fueron redactados. Estas memorias las empezó a escribir Alfonso Reyes a partir de 1955, en ocasión de la celebración ese año de su jubileo literario y de que el Fondo de Cultura Económica arrancaba con la publicación de sus obras completas. La tarea quedó inconclusa, pues de 1955 a 1959, año de su muerte, Alfonso Reyes escribió 18 capítulos que apenas llegan al año de 1925 (el último capítulo está dedicado a los escritores peruanos Ventura y Francisco García Calderón, o sea que son 17 los capítulos dedicados propiamente a sus libros). Lamentablemente, Alfonso Reyes no llegó a ocuparse en esta historia documental de su libro *El deslinde* ni de los muchos problemas que le significó su realización, entre ellos, la insatisfacción final que experimentó después de haberlo escrito y publicado, su reacción a las críticas recibidas y su decisión final de dar por definitivamente concluido su trabajo sobre teoría literaria; y si bien toca estos problemas en su “Carta a mi doble”, colocada por él al inicio de *Al yunque* para explicar la procedencia de todos los textos ahí incluidos y su decisión de no continuar ocupándose de la teoría literaria en forma sistemática, es indudable que en esa historia documental todo ello hubiera merecido una explicación más amplia.

En estas condiciones, quedaba la posibilidad de acudir al *Diario* inédito de Alfonso Reyes y buscar en sus páginas alguna referencia al proceso de redacción de *El deslinde* y a los problemas que debió enfrentar y resolver. Hablé con Alicia Reyes, directora de la Casa-Museo (Capilla Alfonsina) de Alfonso Reyes, donde están depositados los manuscritos del autor, su correspondencia y archivo, le comenté mi proyecto de trabajo, y de inmediato me otorgó todas las facilidades para consultar el *Diario* de Alfonso Reyes. Esto data de marzo de 1983, y durante varios meses me dediqué a la lectura y consulta de este documento, así como a la revisión de la correspondencia de Alfonso Reyes con algunos escritores. El *Diario*, como el mismo Alfonso Reyes se encarga de explicarlo, es un texto “de datos y hechos, para mi simple recordación”, y no un documento dedicado a recoger reflexiones o ideas, pues “ellas encuentran mejor acomodo en mis libros” (anotación del 4 de diciembre de 1938). Sin embargo, en estas páginas encontré respuestas a muchas de mis preguntas, pues Alfonso Reyes fue indicando en su *Diario*, desde el comienzo del trabajo, cómo fue avanzando éste y la naturaleza de los problemas que iban presentándose. En este sentido, el *Diario* proporcionó suficiente información sobre la génesis, elaboración, problemas y conclusión de *El deslinde*.

Sin duda, este libro fue el que mereció más atención de Alfonso Reyes en su *Diario*, probablemente por lo que este trabajo significó para él y por los muchos problemas que debió resolver, y si bien las menciones en el *Diario* son muy breves y en su mayor parte sólo se refieren al estado que guardaba el avance del trabajo, aportan suficiente información para establecer la trayectoria y orientación general del libro en proceso. Con la lectura del *Diario* se confirmó la necesidad de fijar la historia de *El deslinde* a partir de la decisión de Alfonso Reyes de dedicarse a escribir un libro sistemático, en el que pudiera superar la dispersión característica de sus textos y ensayos escritos al paso de los días y de los años, decisión adoptada al concluir su trabajo en el servicio exterior y regresar definitivamente a México el año de 1939. La información obtenida en el *Diario* permitió elaborar esta historia e identificar sus antecedentes en el periodo de Buenos Aires, Río de Janeiro y los primeros meses de México, así como fijar el comienzo de la redacción de los materiales iniciales hasta la cabal conclusión de toda la obra, después de varias interrupciones, periodo que va del 25 de abril de 1940 al 30 de agosto de 1942. También fue posible seguir el derrotero del proyecto general sobre la teoría literaria (del que *El deslinde* era sólo los prolegómenos), hasta su abandono definitivo el año de 1957 y la revisión final de los textos, voluntariamente dispersos en varias publicaciones, en el año de 1959, mismo en el que muere el escritor. El largo periodo de veintiocho meses que requirió la elaboración de *El deslinde* es un caso inusitado en la obra de Alfonso Reyes

(*La antigua retórica* lo mantuvo ocupado apenas un mes y medio), sin tomar en cuenta el tiempo que tardó para tomar la decisión de entregarlo a la imprenta, que fueron otros veinte meses. Con ninguno de sus libros batalló tanto Alfonso Reyes como con *El deslinde*, obra interrumpida y recomenzada más de una vez.

Establecida la historia de *El deslinde*, y tomando en cuenta sus peculiares características, fue necesario considerar y revisar la crítica y los comentarios publicados con motivo de la aparición del libro. La idea fue recoger todas las reseñas, comentarios, notas y artículos de filósofos, literatos, historiadores, críticos y profesores de literatura, escritos en México y fuera de México en el tiempo inmediato posterior a la edición. Curiosamente, no hay una sola mención a toda esta crítica en el *Diario* de Alfonso Reyes. *El deslinde*, concebido originalmente como parte inicial o introductoria de un trabajo mayor sobre teoría literaria, no tuvo continuación. De ahí que fuera importante conocer las críticas al libro, para evaluar así las reacciones, rechazos y aceptaciones de los contemporáneos de Alfonso Reyes a una obra que tanto había significado para él, no sólo por el esfuerzo empeñado en realizarla, sino por el sentido de integración y sistematización que representaba en su labor de escritor, y en cuyo antecedente había intervenido de alguna manera Pedro Henríquez Ureña, su amigo y mentor desde los años del Ateneo de la Juventud. Si bien Henríquez Ureña no determinó propiamente la realización de la obra, sí fue un factor influyente en la decisión de emprenderla, como se verá en las páginas siguientes. Sólo como curiosidad, merece destacarse que en similares circunstancias, aunque en menor medida, también intervino Jorge Luis Borges (era la época de Alfonso Reyes en Buenos Aires, donde también residía Henríquez Ureña). El conocimiento de las críticas a *El deslinde* tiene también su sentido en esta historia, pues Alfonso Reyes estaba pendiente del “aviso de la crítica”, como explica en el prólogo de su libro, para continuar el trabajo sistemático sobre la teoría literaria. El epílogo nos muestra por último la decisión definitiva del escritor de considerar concluido ese trabajo sistemático, optando por dispersar en publicaciones diversas y en un volumen de ensayos algunos de los materiales guardados durante quince años y mantenidos inéditos, o por dejar otros, también inéditos, depositados en archivo.

Para narrar la “historia documental de *El deslinde*” se requirieron cinco capítulos, con los que se integró la primera parte de este libro sobre las ideas literarias de Alfonso Reyes. La segunda parte se dedicó a la teoría literaria, y la tercera y última a la teoría de la crítica literaria. Algunos materiales de Alfonso Reyes utilizados en la segunda parte, como se explica en su momento, no tenían carácter definitivo y estaban sujetos a revisiones posteriores, pero hechas las aclaraciones

del caso se utilizaron en la exposición general de su pensamiento sobre la literatura.

Para el estudio de la teoría literaria de Alfonso Reyes se presentaba un problema de fondo, el cual ya se podía apreciar en algunas de las críticas a *El deslinde*, consistente en el carácter fenomenológico que el mismo Alfonso Reyes dio a su trabajo (denominación que a causa de las mismas críticas él cambió después por “fenomenográfico”, término tomado de su maestro Porfirio Parra, y utilizado por los editores a partir de la segunda edición de *El deslinde*). El problema mostraba dos aspectos distintos, aunque relacionados: en primer lugar, en una de las críticas a *El deslinde* se afirmaba la imposibilidad de hacer un estudio filosófico en el campo de la teoría literaria, y menos aún fenomenológico, pues la literatura tal vez sea “bocado demasiado fino para métodos tan terriblemente severos, envarados y adustos como el de abstracción y el fenomenológico husserliano” (García Bacca); el segundo aspecto ponía en duda que el trabajo de Alfonso Reyes pudiera someterse al método riguroso de la fenomenología. En relación con la primera observación, se puede decir que el estudio de Alfonso Reyes no era propiamente el primero, y en consecuencia tampoco el único, en intentar un estudio filosófico y fenomenológico sobre la esencia de la literatura, si bien puede afirmarse que era el primero y el único escrito en lengua española. No es el caso detenernos ahora a revisar la bibliografía sobre teoría literaria (la teoría, por ser tal, ya es propiamente filosofía), y baste mencionar la obra de Roman Ingarden, discípulo directo de Edmund Husserl, quien escribió en el año de 1931 su estudio fenomenológico sobre la obra de arte literaria, primero de una larga serie de trabajos escritos por varios autores, principalmente de lenguas alemana e inglesa.* En cuanto al segundo problema, aun aceptando que el trabajo de Alfonso Reyes no sea en estricto sentido un estudio fenomenológico, no por ello deja de ser un estudio filosófico, enmarcado en la concepción general que le imprimió como análisis del pensamiento literario frente al pensamiento histórico y el pensamiento científico primero, y el pensamiento matemático y el pensamiento teológico después. En su estudio del fenómeno literario, Alfonso Reyes va más allá del análisis del lenguaje de la literatura y establece las características propias del proceso mental dirigido a la creación de dicho lenguaje; asimismo, determina el papel que juega la intención como fuerza o impulso orientado, por una parte, al establecimiento de la ficción como algo ajeno o distinto al

* Al momento de escribir estas líneas, el profesor Mario Valdés, de la Universidad de Toronto, imparte en El Colegio de México un curso de teoría literaria en el que se explican los trabajos fenomenológicos realizados, a partir de Heidegger, por Paul Ricoeur, Jacques Derrida y otros pensadores. Ver apéndice 2.

llamado “suceder real”, con valor de representación de la múltiple y diversa circunstancia humana; y por la otra, a la concepción formal en la que se contiene la literatura misma y con la que, finalmente, se erige esta posibilidad de revelar en la construcción verbal, al margen del razonamiento científico y de la explicación histórica, la condición de la vida del hombre y de su sociedad, su permanencia o influencia en los otros hombres o su condición transitoria, sus ideas, sus valores y sus principios.

Los textos sobre la teoría de la crítica literaria, no obstante el numeroso material que dejó inédito Alfonso Reyes dedicado a la ciencia de la literatura, son menos extensos que los correspondientes a la teoría literaria; esta situación se explica a partir de la distinción entre las dos formas de enfoque del estudio de la literatura (la teoría y la ciencia de la literatura), distinción que se le hizo patente en un momento de la elaboración de *El deslinde*, y cuyo proceso, analizado en el capítulo II, lo llevó a escribir sus grandes obras para la historia de la crítica: *La crítica en la Edad Ateniense*, *La antigua retórica* y *La filosofía helenística* (libro que consideró necesario como trabajo previo y preparatorio al de la crítica de ese periodo, que no llegó a escribir). No obstante esta brevedad, creemos que puede hablarse de una teoría de la crítica literaria en Alfonso Reyes, porque dejó una concepción clara del trabajo crítico y una definición de la crítica como tal, estableciendo sus distintos niveles de ejecución.

La lectura de la obra de Alfonso Reyes ofrece varias sorpresas al lector. En primer lugar, el descubrimiento de una concepción de la literatura y del trabajo literario, congruente y sostenida a lo largo de más de medio siglo de escritor, sin contradicciones ni variaciones fundamentales en todo ese tiempo; en segundo lugar, la inserción de esta concepción de la literatura en un amplio contexto cultural en el que se contemplan las diversas manifestaciones del espíritu, se confrontan estas expresiones y se interrelacionan en su circunstancia histórica y en los diferentes campos del arte, la ciencia y la religión, característica que puede aplicarse sin duda a toda la obra de Alfonso Reyes y lo define primordialmente como un escritor de ideas; en tercer lugar, la presencia, desde sus primeros textos, de la misma calidad de prosa que se encontrará también en sus textos de madurez, caso excepcional de escritor que con el temprano descubrimiento de su vocación encuentra la expresión adecuada para convertir en palabras su mundo interior y su visión del mundo; por último, la actualidad de sus conocimientos sobre las letras europeas y americanas y sobre los estudios críticos. Ya el haberse ocupado en 1909, con veinte años de edad, de la poesía de Stéphane Mallarmé, y el año siguiente haber escrito sobre Góngora, muchos años antes de que se reivindicara la obra del poeta cordobés por la Generación del 27, en España, prueba de manera fehaciente su

posición de escritor avanzado en relación con las letras y el pensamiento de su época, situación que no deja de sorprender si se toma en cuenta todo el tiempo que dedicaba a escribir y el que le tomaban sus ocupaciones como diplomático. En este sentido, merece destacarse la mención, en 1917, del escritor californiano Bret Harte, cuando éste era todavía un desconocido de los lectores de lengua española; también se puede mencionar la lectura, en 1940, de la parte entonces publicada de la obra monumental del historiador inglés Arnold Toynbee, trabajo relacionado con algunos de los problemas tratados en *El declive*;^{*} asimismo su conocimiento, siendo hombre de letras, de los trabajos más recientes sobre matemáticas y el pensamiento matemático, antecedente que merecería considerarse en una historia del estudio de las matemáticas en México, aún no realizada; sus referencias ese mismo año de 1940 al formalismo ruso, cuando nadie en Hispanoamérica y pocos en Europa y en los Estados Unidos lo conocían y estudiaban; su conocimiento de la obra de autores que sólo años después fueron difundidos y traducidos a todas las lenguas, como es el caso de la poesía de Constandinos Kavafis, comentada por Reyes en un texto del año 1954; y las referencias podrían continuar. En todo caso, Alfonso Reyes fue un atento y permanente lector de la literatura de su tiempo, circunstancia que de una u otra forma influye en sus trabajos sobre la naturaleza de la literatura, pues es difícil intentar este tipo de estudio si se desconoce la circunstancia literaria presente y la historia y cultura que han conducido a ella. Escritor de ideas, hombre de letras, de Alfonso Reyes se puede decir, utilizando la definición de hombre culto de José Ortega y Gasset, que fue un hombre a la altura de las ideas de su tiempo.

Alfonso Reyes, que dejó ensayos y escritos sobre todos los temas y asuntos, se refirió en uno de ellos al uso de las citas de textos de otros autores ("De las citas", *El cazador*). Su tesis es que, si es necesario citar, debe hacerse de memoria, lo cual es ya una muestra de asimilación de las ideas citadas. Lo contrario es añadir un texto extraño al propio, como si lo incorporado fuera algo que no sabemos. Si se considera necesario citar a un autor, debe ser para ennoblecer el texto citado, no el nuestro. En las páginas que siguen aparecen numerosas citas de textos de Alfonso Reyes, pues éste es un libro ancilar, dedicado a exponer, y en algunos casos a interpretar, sus ideas literarias. En consecuencia, fue necesario citarlo textualmente, no sólo para completar o confirmar lo expuesto, sino también para que el lector, si así lo desea, pueda seguir las ideas de Alfonso Reyes en su texto. Esto explica tanto el uso continuo de las citas como las correspondientes no-

* Ver nota 8 en el capítulo II.

tas de pie de página para fijar la procedencia de los textos citados. Por la misma naturaleza de este libro, se consideró además la conveniencia de confrontar algunas de las ideas de Alfonso Reyes con las de otros autores, anteriores, contemporáneos o posteriores a él, a fin de identificar en algunos casos la concordancia o la discrepancia de su pensamiento con el de otros, o bien la procedencia de ciertas ideas o, en su caso, los antecedentes de algunas de sus afirmaciones.

Por la magnitud de la obra escrita de Alfonso Reyes, esperamos que el esfuerzo de haber reunido sistemática y ordenadamente sus ideas literarias, dispersas en muchos de sus libros y presentadas aquí con sus trabajos de mayor aliento sobre teoría y crítica literaria, permita, a quien se acerque a estas páginas, conocer mejor el pensamiento de Alfonso Reyes sobre la literatura, su naturaleza y esencia, así como sobre el lenguaje literario y sus diferentes manifestaciones formales, y entender su posición de escritor consciente y crítico del trabajo literario, al que dedicó toda su vida.

Deseo expresar mi agradecimiento a quienes hicieron posible este trabajo. En primer lugar a Víctor L. Urquidi, quien siendo presidente de El Colegio de México apoyó el proyecto e hizo posible su inicio; a Alicia Reyes, directora de la Casa-Museo Alfonso Reyes (Capilla Alfonsina), quien me otorgó todas las facilidades para consultar el *Diario* inédito de Alfonso Reyes y su correspondencia; a Hugo Padilla, que amablemente aceptó revisar las páginas dedicadas a exponer los aspectos fenomenológicos relacionados con la teoría literaria de Alfonso Reyes e hizo valiosos comentarios y críticas; al doctor Edmundo O'Gorman, por su amable autorización para reproducir aquí parte de una carta que le dirigió Alfonso Reyes a propósito de su crítica a *El deslinde*; al licenciado Porfirio Tamez, director de la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en la ciudad de Monterrey, quien tiene a su cargo el cuidado del fondo bibliográfico de Alfonso Reyes, conocido como Capilla Alfonsina y depositado ahí por decreto presidencial, por la buena disposición que siempre mostró para que consultara en toda ocasión los libros de Alfonso Reyes; a Elijo Coronado, también de la Capilla Alfonsina, por su valioso auxilio en la consulta ya mencionada y por la información proporcionada por correo, y a Ario Garza Mercado, director de la Biblioteca "Daniel Cosío Villegas" de El Colegio de México, así como al personal de la misma, que me permitieron obtener, mediante el uso de servicios interbibliotecarios, copia de artículos y ensayos de publicaciones periódicas no disponibles en la biblioteca.

Mayo de 1988.

A.R.G.

NOTA A LA PRESENTE EDICIÓN

Para todas las referencias a las obras de Alfonso Reyes, continuas y repetidas a lo largo de todo el libro, se utilizaron abreviaturas que se explican en páginas iniciales, pero en algunas ocasiones se consideró necesario citar el nombre completo de la obra sin hacer uso de las abreviaturas. Siempre que un texto de Alfonso Reyes esté incluido en la edición de sus *Obras Completas*, se remite a éstas señalando, después de la abreviatura, el volumen en número romano y la página, por lo que la ficha de la primera edición o de otras posteriores se deberá consultar en el volumen correspondiente de las *Obras Completas*. En el caso de los libros y textos aún no incluidos en dichas *Obras*, la página citada corresponde a la primera edición. En algunos casos, por considerarse importante la fecha de un escrito de Alfonso Reyes, se precisa el año en que se escribió o publicó. Para los textos recogidos y citados del *Diario* inédito de Alfonso Reyes, se omitió el número del cuaderno y la página, señalándose únicamente la fecha de la anotación correspondiente.

La bibliografía general utilizada se indica en nota de pie de página por autor y obra, pero la casa editorial, el lugar y la fecha de su publicación se pueden consultar en el apéndice 1. Siempre que fue posible, la bibliografía de autores extranjeros se manejó en su lengua original, con excepción de los textos escritos en alemán, en cuyo caso siempre se utilizaron traducciones. En el apéndice 2 se incluyó una pequeña bibliografía de libros, ensayos y estudios fenomenológicos sobre teoría literaria, en beneficio de los lectores interesados en este tipo de trabajos.

Para facilitar el manejo del libro, además de los índices de autores y obras se incluyó un índice de temas. Varios de los títulos de libros o ensayos mencionados en el *Diario* inédito de Alfonso Reyes no aparecen en su bibliografía porque el nombre definitivo fue otro. Sólo en un caso, por estar relacionado con los textos dedicados a la teoría literaria, se identifica el antecedente y el título definitivo con el propósito de establecer su fecha primera de redacción. En ninguno de los restantes se procedió así porque esto sería propiamente trabajo de otra investigación.

ABREVIATURAS UTILIZADAS PARA LA BIBLIOGRAFÍA DE ALFONSO REYES*

- A *Algunos poemas*, Obras Completas, vol. x, 1959.
ACL *Apuntes sobre la ciencia de la literatura*, Obras Completas, vol. xiv, 1962.
AN *Ancorajes*, Obras Completas, vol. xxi, 1981.
AP *Árbol de pólvora*, edición privada, México, 1953.
APH *Andrenio, perfiles del hombre*, Obras Completas, vol. xx, 1979.
AR *La antigua retórica*, Obras Completas, vol. xiii, 1961.
ATL *Apuntes para la teoría literaria*, Obras Completas, vol. xv, 1963.
B *Berkeleyana*, Archivo de Alfonso Reyes, México, 1953.
C *Calendario*, Obras Completas, vol. ii, 1956.
CA *El cazador*, Obras Completas, vol. iii, 1956.
CE *Cuestiones estéticas*, Obras Completas, i, 1955.
CEA *La crítica en la Edad Ateniense*, Obras Completas, vol. xiii, 1961.
CG *Cuestiones gongorinas*, Obras Completas, vol. vii, 1958.
CLE *Capítulos de literatura española*, Primera y Segunda Series, Obras Completas, vol. vi, 1957.
CT *A campo traviesa*, Obras Completas, vol. xxi, 1981.
D *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, Obras Completas, vol. xv, 1963.
DI *Diario, 1911-1930*, Universidad de Guanajuato, México, 1969.
EL *La experiencia literaria*, Obras Completas, vol. xiv, 1962.
FH *La filosofía helenística*, Obras Completas, vol. xx, 1969.
GC *Grata compañía*, Obras Completas, vol. xii, 1960.
HC *Homero en Cuernavaca*, Obras Completas, vol. x, 1959.
JS *Junta de sombras*, Obras Completas, vol. xvii, 1965.
MCB *Memorias de cocina y bodega*, Tezontle, México, 1953.
MG *Mitología griega*, Obras Completas, vol. xvi, 1964.
MN *Mallarmé entre nosotros*, Tezontle, México, 1955.
MP *Marginalia*, Primera Serie, Tezontle, México, 1952.
MS *Marginalia*, Segunda Serie, Tezontle, México, 1954.
OC Obras Completas.
PI *Pasado inmediato*, Obras Completas, vol. xii, 1960.
PU *El plano oblicuo*, Obras Completas, vol. iii, 1956.

* De las *Obras Completas*, editadas en México por el Fondo de Cultura Económica, sólo se menciona el año de la primera edición. De varios volúmenes hay ediciones posteriores y de algunas obras ediciones por separado.

- QP *Quince presencias*, Colección Literaria Obregón, México, 1955.
RA *Romances (y afines)*, Obras Completas, vol. XVI, 1959.
RG *Religión griega*, Obras Completas, vol. XVI, 1964.
RRI *Retratos reales e imaginarios*, Obras Completas, vol. III, 1956.
RS *Reloj de sol*, Quinta Serie de *Simpatías y diferencias*, Obras Completas, vol. IV, 1956.
S *El suicida*, Obras Completas, vol. III, 1956.
SD *Simpatías y diferencias*, Obras Completas, vol. IV, 1956.
SI *Sirtes*, Obras Completas, vol. XXI, 1981.
TAG *Tres alcances a Góngora*, Obras Completas, vol. VII, 1958.
TG *Trayectoria de Goethe*, Breviarios, núm. 100, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
TO *Tren de ondas*, Obras Completas, vol. VIII, 1958.
TPE *Tres puntos de exegética literaria*, Obras Completas, vol. XIV, 1962.
VM *Verdad y mentira*, Ed. Aguilar, Madrid, 1950.
VS *La vega y el soto*, Obras Completas, vol. X, 1959.
VV *De viva voz*, Obras Completas, vol. VIII, 1958.
Y *Al yunque*, Obras Completas, vol. XXI, 1981.

INTRODUCCIÓN

. . . La historia, que es la dolorosa dignidad de la vida.

ALFONSO REYES¹

El 12 de enero de 1939 zarpa de Río de Janeiro, con rumbo a Nueva York, el barco “Argentina”. Alfonso Reyes viaja en este barco y el destino final del escritor es la ciudad de México. Había terminado en Brasil la misión que le encomendara el gobierno mexicano concluyendo también su carrera de veinte años en el servicio exterior (los doce últimos los pasó en Argentina y Brasil).

Alfonso Reyes llega a Argentina como embajador de México en el mes de julio de 1927. Aquí permanece hasta 1930, ya que en mayo de ese año es designado embajador en Brasil. Reside en Río hasta 1936 y retorna como embajador a Buenos Aires. Su misión diplomática en Argentina concluye el primero de enero de 1938, fecha en que embarca para Nueva York en el “Western Prince”, de regreso a México. Al parecer, este viaje le representaba el retorno definitivo a su país, pues tan sólo un mes después de su llegada a la ciudad de México, Alfonso Reyes está ya dedicado a obtener un proyecto para la construcción de su casa y a buscar el lugar en que ésta se levantaría. Sin embargo, pocas semanas después, el 18 de febrero, se entrevista con el presidente Lázaro Cárdenas y en los primeros días de mayo con Eduardo Suárez, secretario de Hacienda. Se le propone —y Alfonso Reyes acepta— partir a Brasil en misión especial del gobierno de México. Se entrevista de nuevo con el presidente Cárdenas y sale para Nueva York el 18 de mayo. El 28 de ese mes, en el mismo barco que lo trajo de Buenos Aires, el “Western Prince”, parte hacia Río de Janeiro, en donde desembarca el 10 de junio de 1938. Aquí permanece siete meses más antes de su regreso definitivo a México, el 12 de enero de 1939.

A diferencia de los años transcurridos en Buenos Aires y anterior-

¹ SD, IV, p. 65.

mente en Río (1927-1937), en los que Alfonso Reyes nunca interrumpió su trabajo literario, en estos últimos siete meses de estancia en Brasil se dedica sólo al trabajo encomendado por el gobierno mexicano. Su tarea de escritor, normalmente realizada cada día después de cumplir sus funciones oficiales, y notablemente incrementada en el periodo antes señalado, se interrumpe prácticamente todos esos meses de 1938. Tal situación, inusitada en Alfonso Reyes, fue provocada sin duda por su estado de ánimo: concluía una etapa de su vida y se iniciaba una nueva que lo acercaba a una manera diferente de vivir la literatura y la vida, y que implicaba clausurar, definitivamente, sus tareas en el servicio exterior para poder entregarse de lleno a su vocación.

Ya para concluir su estancia en Brasil, el 3 de enero de 1939 anota en su *Diario*: “Y sigo cumpliendo mi destino, tan sentimental que nadie sabe ni conoce. El punto de vista del turista de otra estrella, que encontrara ajenos y divertidos todos los errores de los humanos, es el único que haría tolerable nuestro planeta. Hay que llegar a un desencanto aséptico, higiénico, de cristal pulido y nítido. Ayer desperté por esta misma hora, y ya había celajes. Hoy la luz está perezosa. Quiero disfrutar hasta el fin las maravillas visuales de Copacabana. Después. . . ¡quién sabe lo que se me espere! (dejando de lado mis problemas cordiales, de que no se habla en este *Diario*). Es inquietante que haya yo consumido casi ocho meses sin inquietud ni comezón literaria. Los cuentos, versos y notas que aquí he escrito en este tiempo los reputo fracasos, y cosas hechas con pocas ganas, sólo para engañarme a mí mismo un poco, haciéndome creer que trabajaba. También es cierto que me he desenvuelto entre una inconfortable atmósfera de asuntos petroleros, contrastada con alguna suave y adormecedora experiencia. Y así no se va a ninguna parte. Voy al balcón, a ver si amanece sobre el mar. . .”²

En este testimonio se percibe un cierto desencanto por la forma en que había transcurrido su vida en todos esos meses, desazón por la ausencia de ánimo para escribir y una sensación de inseguridad, provocada por la idea del retorno sin tener definida su situación material.³

² De lo escrito en esta época, cuatro cuentos se publicaron en el libro *Quince presencias* (México, 1955), varias poesías aparecieron en *Algunos poemas* (México, 1941), *Romances y afines* (México, 1945), *La vega y el soto* (México, 1946), y otros, no publicados antes en libro, en el volumen x de las *Obras Completas*. A bordo del “Argentina”, vapor que lo llevó de Río de Janeiro a Nueva York (12-24 de enero de 1939), Alfonso Reyes escribió un ensayo sobre el libre albedrío, “Metáfora del Buda y la piedra”, que pasó a formar parte de *Andrenio, perfiles del hombre, Obras Completas*, xx, pp. 440-443.

³ Dos días antes de esta anotación, Reyes escribió en su *Diario*: “. . . la amargura de estar lejos de todo lo que de veras es mío, y con un porvenir incierto. . .”

En el fondo, se trata de un debate de Alfonso Reyes consigo mismo, pues si el regreso implicaba inseguridad, sabía también que podría entregarse por completo, una vez resuelta esa situación, a satisfacer el impulso que siempre lo había acompañado, fuerza animadora y generadora de toda su obra de escritor. De hecho el periodo final de su vida —21 años que van de 1939 a 1959— es seguramente el más rico en trabajos literarios: libros de ensayos, crítica, poesía, crónicas, memorias, estudios. Entre estos últimos sobresalen los trabajos sistemáticos sobre teoría literaria, teoría e historia de la crítica y ciencia de la literatura y los libros sobre Grecia.

Después de 12 días de viaje, el barco “Argentina” llega a Nueva York el 24 de enero de 1939. Aquí estaba ya esperándolo su esposa, quien había viajado desde la ciudad de México para acompañarlo en su regreso. En Nueva York permanecen cuatro días y el 28 salen en tren a Washington, D.C. Parten de nuevo el cuatro de febrero a Austin, Texas, donde atienden una invitación para visitar la universidad. Continúan hacia el sur y cruzan la frontera la noche del 7 de febrero. Entran a México por la ciudad de Laredo y al día siguiente, antes de las ocho de la mañana, llegan a Monterrey. No se detienen aquí; en la estación saludan a familiares y el tren prosigue a la ciudad de México. Al salir de Monterrey, el paisaje de la infancia le provoca una anotación en su *Diario*: “¡Mis montañas únicas!” Llegan a la ciudad de México el 9 de febrero de 1939.

La casa-biblioteca, cuya construcción continuó durante los meses de estancia en Río de Janeiro, aún no estaba terminada, por lo que Alfonso Reyes se instala provisionalmente en Córdoba 95, colonia Roma, donde se encuentran también sus libros. El 26 de marzo apunta en su *Diario*: “A partir de esta frase, éstas son las primeras líneas que escribo en mi casa, hecha con el esfuerzo de toda mi vida, para dar asilo conveniente a mis libros.”⁴ Con la ayuda de la familia, se dispone a colocar y ordenar sus libros en la nueva casa de la calle de Industria número 122 (hoy calle general Benjamín Hill).

⁴ La anotación en el *Diario* continúa: “Aún están mis libros en Córdoba 95, pero ya está aquí el salón especial para recibirlos, que hace esquina a Industria y Tacámbaro, de dos pisos con messanine. Arriba, en un volado del piso, estará mi escritorio. Tengo luz cenital, ventanitas alargadas en todos los nichos que dan a la calle, y una gran vidriera al lado de mi escritorio, que recorre los dos pisos. No puedo creer a mis ojos. . .” Hasta su última estancia en España, Alfonso Reyes viajó siempre con sus libros. Después quedaron en la casa de la familia de su esposa, en la ciudad de México, calle Naranjo, 127. En 1926 fueron cambiados a la calle Pino 41; en 1930, a la calle Mérida 27; en 1932, a la calle Córdoba, 95, hasta su traslado en 1939 a la calle Industria 122. *Diario, 1911-1930*, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 42. En la actualidad, los libros de Alfonso Reyes se encuentran depositados, por decreto presidencial, en la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en su natal Monterrey.

Desde el año anterior, antes de su última salida a Brasil, Alfonso Reyes había empezado a trabajar en varios textos de etapas anteriores, algunos publicados en revistas o como prólogos a distintos libros, para reunirlos ahora bajo el título *Capítulos de literatura española* (Primera serie), o algunos otros inéditos, como los de *Los siete sobre Deva*, iniciados en España y continuados en Argentina. Se ocupa también de otras páginas, de diverso tema y procedencia, entre ellas *Orientaciones y Páginas de historia*.⁵

En los primeros días de abril de 1939, el presidente Cárdenas firma un acuerdo en el que se designaba a Alfonso Reyes director de La Casa de España en México, institución creada por el gobierno de México para proporcionar a los escritores e intelectuales españoles, llegados al país con motivo de la contienda civil en que se debatía su patria, un lugar adecuado para continuar en México sus trabajos de docencia e investigación interrumpidos en España. En las semanas siguientes Reyes se aplica a la tarea de organizar la institución, auxiliado por Daniel Cosío Villegas, secretario de La Casa de España, la cual comenzó a funcionar en el mes de julio de ese mismo año.⁶

Del 6 al 9 de mayo de 1939, Alfonso Reyes viaja a Morelia y a Pátzcuaro. Lo acompañan varios miembros de La Casa de España en México, y atienden una invitación del gobernador del estado de Michoacán y del rector de la universidad para participar en la celebración del aniversario del nacimiento de Miguel Hidalgo, efectuada en el Colegio de San Nicolás, del que fuera rector. El día 8, fecha del nacimiento del héroe, Alfonso Reyes lee unas palabras escritas para esta ocasión. Viajan después a Pátzcuaro y regresan a la ciudad de México

⁵ Varios títulos de obras citadas en el *Diario* de Alfonso Reyes no aparecen en su bibliografía, dado que el mismo Alfonso Reyes los cambió o suprimió. Como se explicó en la "nota preliminar", aquí no se identifican estos cambios, trabajo que corresponde a otra investigación.

⁶ En la prensa de la ciudad de México se publicó esta nota el 18 de julio de 1939: "Bajo los mejores auspicios se han iniciado las labores de La Casa de España en México. La idea del licenciado Daniel Cosío Villegas —nuestro encargado de negocios en Portugal cuando estalló la rebelión franquista en España—, en el sentido de que los intelectuales españoles encontraran en nuestro país un refugio para continuar sus tareas y enriquecer además la cultura nacional, se ha convertido hoy en realidad gracias al decidido apoyo que el presidente Cárdenas ha prestado a los propósitos de Cosío Villegas./ El erudito, pintor y ensayista José Moreno Villa, el musicólogo Adolfo Salazar y José Gaos, filósofo y ex rector de la Universidad de Madrid, fueron los primeros intelectuales llegados al país y acogidos solidariamente, no sólo en la república de la cultura, sino por amplios sectores sociales donde han iniciado desde luego la siembra de sus conocimientos./ Alfonso Reyes y Cosío Villegas son los timoneles encargados de llevar a buen puerto esta nueva carabela, cargada ahora de sabiduría, que es La Casa de España en México." Noticia recogida en *Tiempo de México*, Segunda Época, Subsecretaría de Cultura, SEP, México, 29 de agosto de 1983.

el día 9. Es muy probable que haya sido en esta visita a Michoacán donde Alfonso Reyes recibió la invitación para participar, con una serie de conferencias, en los Cursos de Primavera de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, por realizarse el siguiente año. El contenido de estas conferencias, impartidas el 30 y 31 de mayo y el 1º y 3 de junio de 1940, es el punto de partida de los trabajos sistemáticos de Alfonso Reyes sobre teoría literaria y ciencia de la literatura.

No se sabe con certeza si fueron las autoridades de la Universidad Michoacana las que, al invitar a Alfonso Reyes, le propusieron el tema de las conferencias (la ciencia de la literatura), o si fue él mismo quien lo decidió. Martín Luis Guzmán, amigo de Reyes y director de la revista *Tiempo*, escribió para ésta un artículo, en ocasión del curso que dictaba Alfonso Reyes en El Colegio Nacional desde el 6 de junio de 1943, mismo que reunía materiales ampliados de las conferencias de Morelia. En dicho artículo Martín Luis Guzmán afirmaba que la universidad había propuesto el tema a Alfonso Reyes, pero aclaraba que “el fenómeno literario lo había preocupado siempre”.⁷ Dos menciones en el *Diario* de Reyes, la primera del 8 de marzo de 1944 sobre el resumen que hizo para la misma revista *Tiempo* del curso impartido ese año en El Colegio Nacional (continuación del anterior en la misma institución sobre teoría literaria), y la segunda sobre una visita de Martín Luis Guzmán a Alfonso Reyes el 17 de mayo de ese año (Reyes estaba convaleciente en su casa después del ataque cardíaco sufrido días antes, y corregía pruebas del libro *El deslinde*), permiten suponer que ambos escritores conversaron en más de una ocasión sobre el tema de las conferencias de Morelia, y sobre su continuación y ampliación en los cursos de El Colegio Nacional y la edición de estos textos ese mismo año para conformar el libro antes citado. Así, es posible que

⁷ “El fenómeno literario lo había preocupado siempre: lo primero que anheló fue comprobar si había logrado una visión de conjunto sobre el sentido humano de ese fenómeno. La Universidad de Morelia lo invitó a explicar un cursillo en torno a la ciencia de la literatura, y esto le sirvió de provocación. . .”, Martín Luis Guzmán, “La sonrisa como actitud”, *Tiempo*, México, D.F., 11 de junio de 1943. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, 1, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1955, pp. 484-486. El 4 de septiembre de 1939, Alfonso Reyes escribió al Dr. Enrique Arreguín, miembro del Patronato de La Casa de España en México: “En respuesta a su atenta comunicación del 30 de agosto último, con la cual se sirve usted enviarme el proyecto formulado por la Comisión Organizadora del 4º Centenario del Colegio de San Nicolás de Hidalgo, me apresuro a manifestar a usted que tal proyecto, tanto los propósitos generales que perseguirá la Universidad ‘Vasco de Quiroga’ como en su procedimiento de rotación por los Estados, así como en el plan de estudios sobre el Siglo xx que se piensa desarrollar del 1º al 31 de mayo de 1940 en la Universidad Michoacana, me parece digno de todo encomio y, por mi parte, suscitan mi mayor entusiasmo.” Exp. 23, pieza núm. 511, Archivo de La Casa de España, en El Colegio de México.

la afirmación de Martín Luis Guzmán, en el sentido de que el tema sobre la ciencia de la literatura había sido pedido a Alfonso Reyes por la Universidad Michoacana, se haya basado en aquellas conversaciones. Sin embargo, es difícil pensar que un tema tan especializado fuera de particular interés para la universidad, y todo hace suponer que fue el propio Reyes quien decidió ocuparse, en esos cursos de primavera, de la ciencia de la literatura.

Un análisis de la obra de Alfonso Reyes deja ver, desde los textos juveniles, numerosos testimonios del interés que siempre tuvo por los problemas de la creación poética, el lenguaje y la naturaleza de la literatura. Esta preocupación por el fenómeno literario impulsa algunos de sus ensayos, si bien todo esto se encuentra disperso, y en ocasiones oculto, entre los temas y asuntos desarrollados en diversos estudios y trabajos. Por otra parte, como se verá más adelante, hay un momento en la vida de Alfonso Reyes en el que se plantea con toda claridad la preocupación por escribir una obra sistemática y de gran aliento, a fin de superar la creación de páginas dispersas surgidas del cotidiano fluir de la vida. Esta preocupación por aplicarse a una obra mayor, así como el interés permanente por el análisis de la creación literaria, confluyen de modo natural una vez que el escritor se instala en su casa-biblioteca de la ciudad de México, con todos sus libros y sin otra tarea fundamental que el cumplimiento de su vocación. Las conferencias de la Universidad Michoacana contribuyeron también a ofrecerle la ocasión de emprender un trabajo sistemático, y nada más afín a esta circunstancia que el tema recogido bajo la denominación “ciencia de la literatura”.

Todo esto, como veremos, fue sólo el comienzo de una larga tarea en la que se fueron precisando los conceptos y las ideas de Alfonso Reyes sobre el fenómeno de la creación literaria, y de la que surgió no un libro sistemático sino varios, entre los que sobresale por su peculiar concepción y estructura *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*.

PRIMERA PARTE

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

I. LA EXPERIENCIA LITERARIA

La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante.

ALFONSO REYES¹

1. Los años juveniles

Madrid, abril de 1924. Los amigos de Alfonso Reyes despedían al escritor y diplomático mexicano, cuya misión había concluido en España. En el Restaurant Lhardy, de la Carrera de San Jerónimo, se habían reunido Azorín, Eugenio D'Ors, Enrique Díez-Canedo, Francisco A. de Icaza, Eduardo Gómez de Baquero, José Ortega y Gasset, Luis G. Urbina y otros intelectuales y escritores españoles e hispanoamericanos. Desde un extremo de la mesa, Urbina ve a Alfonso Reyes (entonces con 35 años de edad y autor ya de una amplia obra) y suelta el hilo de los recuerdos. La memoria lo lleva a la ciudad de México, a los años finales del siglo, año de 1899. En el teatro, Luis G. Urbina acompaña a Carlos Díaz Dufoo, y en el entreacto, en los pasillos, un señor con un niño de la mano saluda al autor de *Cuentos nerviosos* y lo presenta a su hijo. Luis G. Urbina es testigo de la escena: “—Le ha gustado el libro de usted”, explica el general Bernardo Reyes a Carlos Díaz Dufoo. La cara infantil de Alfonso Reyes, apenas con diez años de edad, “se iluminó, de pronto, con luz de entusiasmo. No era propia de su edad la llama interior que le encendía los ojos cándidos. Se adivinaba en él a un lector ardiente.” Así cuenta Luis G. Urbina, su primer encuentro con Alfonso Reyes.²

Lector entusiasta debió ser Alfonso Reyes desde la adquisición de

¹ “Aristarco o anatomía de la crítica”, EL, XIV, p. 105.

² Luis G. Urbina, “Alfonso Reyes”, *El Universal*, México, 11 de mayo de 1924. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, pp. 48-49. Luis G. Urbina no precisa en su crónica la fecha del encuentro, y la hemos fijado en 1899 tomando en cuenta la edad que dice tenía Alfonso Reyes en ese momento.

las primeras letras, y lo fue toda su vida. Y con las lecturas iniciales debió despertarse, muy temprano, la vocación del escritor, realizada cotidianamente durante más de medio siglo. Esta precoz facilidad de lectura, el gusto por los libros y una natural disposición a expresar su propia interpretación de la literatura, y con ella la concepción y comprensión del mundo y de la vida, explican que apenas nueve años después del suceso narrado por Luis G. Uribina, con 19 de edad, Alfonso Reyes escribiera el magistral ensayo sobre “Las tres ‘Electras’ del teatro ateniense”, suma de conocimientos sobre la tragedia griega, su significación y su sentido de revelación profunda de la naturaleza humana.³

No obstante, la tarea apenas comenzaba. *Cuestiones estéticas* (París, 1911), el libro que se inicia con el citado ensayo, está compuesto de textos escritos —además del anterior, de 1908— en 1909 y 1910. Sorprende ver en este joven el manejo seguro de temas y autores de las literaturas inglesa, alemana, francesa y española. Además, una revisión del contenido de *Cuestiones estéticas* nos revela en sus páginas lo que serán los asuntos principales de la obra de Alfonso Reyes. Destaca, por sus propias características de análisis, el estudio sobre el procedimiento poético de Stéphane Mallarmé, resultado de esa capacidad de Reyes para penetrar y revelar la significación y el sentido de la forma poética. Diez años habían transcurrido desde el fallecimiento del poeta francés cuando Alfonso Reyes escribió este ensayo, en un momento en que la poesía de Mallarmé no había trascendido más allá de los grupos de iniciados. Sin embargo Reyes, desde su distancia americana y en años juveniles, guardaba una posición adelantada, a la altura de las expresiones literarias de su tiempo. Y si nos causan sorpresa la cultura y los conocimientos del joven escritor, igualmente sorprende la maestría de su prosa, desde entonces manejada con certeza y un desenvolvimiento de mesurada elegancia. El tono justo, las ideas y el lenguaje de esas páginas iniciales no desmerecerán por cierto ante la inmensa y vasta obra que acumulará su autor a lo largo de toda una vida.

Sin embargo, hay algo más que se deja ver en una obra tan temprana como ésta: la inclinación de Reyes a rebasar los niveles de la crítica tradicional, alimentada muchas veces sólo de juicios subjetivos, o de valoraciones dependientes en su mayor parte de elementos histó-

³ “Las tres ‘Electras’ del teatro ateniense” (texto de 1908), CE, I, pp. 15-48. El número y calidad de lecturas que se desprende de los autores citados por Reyes da una idea clara de su condición de lector: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Shakespeare, Goethe, Schlegel, Hegel, Lessing, Saintsbury, Otfried Müller, Gilbert Murray, Menéndez Pelayo, Coleridge, Oscar Wilde, etc. En un texto de su época madrileña, Alfonso Reyes escribió: “Pero falta componer el otro Quijote: la *Historia del ingenioso hidalgo que de tanto leer discurrió escribir*”, “Mal de libros”, C, II, p. 343.

ricos. En Alfonso Reyes es fácil encontrar, desde sus textos iniciales, el propósito de penetrar en la obra literaria y descubrir sus elementos esenciales o su significación como testimonio vital, y esa peculiar naturaleza en la que se amalgaman la expresión y la forma. En estos trabajos de *Cuestiones estéticas*, Reyes se ocupa de la proyección universal de la tragedia griega y de su sentido como revelación de las fuerzas que impulsan la existencia de los hombres, así como de la función literaria de la imitación y del desahogo lírico; deja referencias a las causas que motivan la creación novelística; precisa la concepción de los personajes como partes integrantes de la trama, y señala la relación existente entre la ficción literaria y la verdad estética; analiza la condición de lo lírico ante la vida, y la distancia que hay entre el lenguaje, las ideas y las cosas; se plantea el problema de la poesía como conocimiento, y la diferencia existente entre comunicación y expresión; apunta, en fin, la simbiosis de vida y obra. Es interesante notar que aquí se observan muchos planteamientos que años después se tratarán con más amplitud en *El deslinde*.

Es evidente que al escribir estos textos, Alfonso Reyes no tenía ni la idea ni el propósito de elaborar una “teoría literaria”, pero en ellos se revela de manera fehaciente al joven escritor, en el que despunta una peculiar visión del trabajo crítico, una especial capacidad para el análisis y la intención de calar en el proceso de la creación literaria mucho más allá de la mera apreciación subjetiva de las obras, o de ese acercamiento convencional mediante el cual, más que descubrir la literatura en profundidad, se sometía la obra a concepciones que muchas veces impedían penetrar su sentido cabal.

De aquellos años juveniles son los primeros juicios sobre el oficio de escribir. En esas páginas de los veinte años, Alfonso Reyes dejó el testimonio de sus ideas sobre la estrecha, y a veces profunda, relación entre la literatura y la vida. Al paso de los libros, en su obra aparecen, como hitos importantes del derrotero, las ideas que van conformando sus tesis sobre el sentido vital de la literatura, su función integradora y su capacidad para proyectar la existencia más allá de lo cotidiano, con todo su acervo de experiencias, sentimientos, reflexiones y vivencias. “La expresión literaria —decía entonces Alfonso Reyes— forma parte de la vida y es como una compensación.”⁴

Pero la literatura, en Alfonso Reyes, no lleva la vida como lastre; esto es, no se limita a transportarla de la experiencia a la palabra, cargando a ésta con todo el peso de la circunstancia y la anécdota, o empapándola de sentimiento. Por el contrario, en Reyes se produce este proceso de distanciamiento por el cual es posible que la expresión lite-

⁴ “Tres diálogos. III. Las cigarras del jardín”, CE, I, p. 141.

raría, sin dejar de formar parte de la vida (en la literatura se cumple la condición esencial del ser del escritor), asuma por sí misma su propia naturaleza en el ámbito de la creación, y quede por ello desligada o desprendida del ámbito del suceder. Es la paradoja del acto literario: el cerco del lenguaje atrapa el “sabor del mundo”,⁵ pero a la vez lo proyecta más allá de la biografía del escritor. Años después afirmó Alfonso Reyes en su *Diario* (23 de junio de 1938): “. . . mis realidades subjetivas sólo merecen vivir en cuanto se transforman y vierten en mis expresiones y creaciones objetivas”.⁶

En 1912 escribe Alfonso Reyes un texto sobre Robert Louis Stevenson, autor que traducirá diez años más tarde en Madrid. El trabajo se refiere a las *Nuevas noches árabes*, del escritor escocés, y en su parte inicial se ocupa del estilo (tema al que también Stevenson dedicó su atención). Además de la manera tradicional de identificar el estilo como un espejo del hombre —las palabras como reflejo de su temperamento—, Reyes propone otro concepto del estilo, más ligado con el hacer propiamente literario: la escritura trabajada para provocar una “armonía de asociaciones”, el estilo al servicio del asunto, capaz de generar sugerencias y recuerdos.⁷ Todo esto presupone —y Reyes sólo lo apunta en su texto— la disciplina, y con ella la voluntad o intención creadora.

2. El viaje a Europa

Dos años después de la aparición de *Cuestiones estéticas*, Alfonso Reyes viaja a Europa e inicia una larga etapa caracterizada por trabajos y estudios literarios realizados, como dirá años más tarde, “para ganar el pan con la pluma”, y entre éstos sobresalen los realizados en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, dirigido entonces por don Ramón Menéndez Pidal. Alfonso Reyes continúa escribiendo poesía, pero también textos y ensayos en cuya peculiar concepción se desplaza libremente el juego de las ideas y de la creación literaria; en su prosa se hacen patentes, a un mismo tiempo, su curiosidad intelectual y su condición y oficio de escritor, pues su propia visión del mundo lo lleva a la interpretación y enjuiciamiento de las diversas manifestaciones de la vida. Todo esto, convertido en lenguaje, va alimentando y configu-

⁵ *Ibid.*, p. 142.

⁶ A su *Diario*, el mismo Alfonso Reyes lo llamó “diario de datos”, pues consideraba que sus ideas y sus sentimientos quedarían en sus libros (4 de diciembre de 1938), es decir, que se transmutarían en literatura. Éste es el sentido del texto recogido en la cita.

⁷ “Las ‘Nuevas noches árabes’, de Stevenson”, GC, XII, p. 12.

rando su obra, de manera semejante al procedimiento que el propio Reyes apunta en *Cuestiones estéticas*: “. . . las verdades de los hombres (yo quiero decirlo), se fundamentan, sobre todo, por un fenómeno de absoluta condición estética: la manifestación, la expresión de las apariencias del instante. Y el consejo que los ángeles reciben de Dios en el prólogo del *Fausto* anuncia sencillamente esta condición estética de la conciencia humana, según la cual ‘fijaréis las apariencias fugaces con las normas del pensamiento’.”⁸ Más adelante veremos cómo, frente a la exigencia de la propia vocación, Alfonso Reyes someterá este imperativo al rigor de una obra sistemática.

El periodo comprendido entre 1913 y 1924 lo vive Alfonso Reyes en Europa (en París hasta el año 1914 y el resto en España). Estos doce años representan una de las etapas más ricas en su producción literaria, si bien, y dado que en casi todos esos años vive únicamente de su pluma, su trabajo se dispersa en prólogos, reseñas de libros, ediciones críticas y artículos periodísticos. Los textos escritos en esa etapa, unos recogidos y publicados desde entonces en libro, otros aparecidos en revistas y periódicos y editados en forma similar en fecha muy posterior, se encuentran reunidos en los volúmenes II al VII de sus *Obras Completas*. Dedicado íntegramente a la actividad literaria hasta su designación en 1919 como secretario de la Comisión Mexicana Francisco del Paso y Troncoso, y más tarde como segundo secretario (1920) y encargado de negocios (enero de 1922) de la Legación de México en España, Alfonso Reyes va descubriendo en su propio hacer literario, como ejercicio de una vocación que se desplaza desde los diversos miradores del espíritu, la imagen de la literatura en el proceso de su creación. Reyes escribe, y al ocuparse de un tema introduce reflexiones e ideas sobre el acto de escribir, sobre el impulso que anima esta acción y los valores e intenciones implícitos en ella. El lenguaje, instrumento de la comunicación pero también materia y forma de la literatura, seguirá motivando su interés, y las consideraciones recogidas en *Cuestiones estéticas* (principalmente en el estudio dedicado a Stéphane Mallarmé) se continuarán en escritos posteriores. *El cazador*, libro editado en 1921 cuyos textos proceden de 1910 en México, de 1914 en París y de 1915 en Madrid, contiene páginas dedicadas al estudio del lenguaje, particularmente las tituladas “De la lengua vulgar”.⁹ Si en

⁸ “Sobre la estética de Góngora”, CE, I, p. 62 (texto escrito en 1910). Un año antes escribió “Las canciones del momento”, incluido en el mismo libro, y dedicado íntegramente al tema. También lo trató en “Del diario de un joven desconocido”, CA, III, p. 214, TG, p. 79 y en “La poesía desde fuera”, Y, XXI, p. 322.

⁹ CA, III, pp. 141-150. En nota de pie de página escrita en 1953, Alfonso Reyes dejó constancia de que algunas de estas páginas se utilizaron en “Las jitanjáforas”, texto que pasó a EL, XIV, pp. 127-134.

Cuestiones estéticas se preocupa por el lenguaje poético y literario, en *El cazador*, el tema del ensayo es la cuna popular de las palabras; pero también escribe sobre la lectura, particularmente la “lectura estética”, ocasión que le sirve para señalar el valor fonético de la literatura, asunto que desarrollará más tarde en *El deslinde*. Otros ensayos se refieren a la recolección de notas, ya sea como antecedente o como fin de la tarea literaria, así como a los diversos temperamentos de escritor, a la actitud creadora y a la actitud crítica.

El suicida, impreso en Madrid en 1917 pero también con textos procedentes de años anteriores (hasta 1916), nos ofrece nuevas reflexiones sobre la literatura. En el primer ensayo, que da nombre al libro, se propone entre líneas una idea de la literatura integrada con aspectos de ética, estética y visión del mundo. Estas páginas, basadas en un suceso real, como lo explica el mismo Alfonso Reyes en su “Historia documental de mis libros, VII”,¹⁰ revelan ya un profundo conocimiento de la literatura como acto de creación y como resultado de la conjugación de fuerzas, habilidades y pericia. La crítica aparece de nuevo, enfocada ahora como expresión esencial del espíritu: “el espíritu es la crítica misma. . .”¹¹ También escribe sobre la sonrisa, tema reiterado con el paso de los años que aquí tiene una primera presencia y nos descubre ese instante en que una vaga respuesta se desprende del espíritu frente a las impresiones del mundo. “Antes del pensamiento filosófico o de la verdadera creación artística —dice Reyes— la sonrisa es la primera desviación de la estricta gravedad vital.¹² Lo literario en cuanto a actitud mental, tal y como lo estudiará después en las páginas de *El deslinde*, revela cierta semejanza con esta forma del despertar espiritual que es la sonrisa.

En la parte final del ensayo “La conquista de la libertad”, Alfonso Reyes utilizó un texto escrito en México en el año de 1909, titulado “La evocación de la lluvia”, donde relata una experiencia personal; una tarde de domingo escribía en su habitación: “Mientras buscaba mis vocablos y oía, interiormente, las frases que se iban ordenando y cambiando hasta salir por la pluma luego que sonaban a cosa viva, por sobre mi *mentalidad* en ejercicio, al modo de la preocupación musical que sirve de guía al músico, a la manera del sentimiento lírico o plástico, que sirve de musa al poeta, como la tinta maestra a que se amparan los pinceles para no romper una sinfonía de colores —a mí me invadía la impresión de una lluvia fina. Todos los poetas saben que se piensa en dos cosas simultáneamente: una, estática, que es como el

¹⁰ Revista *Universidad de México*, México, año x, núm. 5, enero de 1956, p. 16.

¹¹ “Dilucidaciones casuísticas”, s. III, p. 236.

¹² “La sonrisa”, *ibid.*, p. 237.

fondo decorativo en los bailes; otra, en perpetuo desarrollo, que es como el festón de mujeres, ondulante. Mi escrito escurría de la pluma, afinado en el sentimiento de una lluvia tenue de cristal./ Cuando levanté los ojos cansados, pude notar que, tras los vidrios de la ventana, monótona y callada, obediente a mi pensamiento, ya había bañado las calles y temblaba en el aire una lluvia fina de cristal.”¹³ Este texto, en el que se revela a un mismo tiempo la belleza de la prosa de Alfonso Reyes y la condición interior de la escritura literaria, lo volvió a utilizar el escritor en 1940, en otro ensayo (“El revés de un párrafo”) dedicado a analizar la procedencia y los estímulos provocadores del acto de escribir, tomando como ejemplo los que llevaron a la escritura del texto titulado “La conquista de la libertad”. En suma, “La evocación de la lluvia” (1909) se utiliza en “La conquista de la libertad” (1913), y ambas piezas son comentadas en “El revés de un párrafo” (1940), ensayo dedicado a develar el interior del acto literario. Éste es, quizá, en la obra de Alfonso Reyes, uno de los mejores ejemplos del proceso de continuación y complementación de ciertas ideas y análisis sobre la creación literaria, en este caso con referencia a una experiencia personal.

En 1920, Alfonso Reyes escribe desde Madrid su “Carta a Alfonso Junco”, respuesta al envío que éste le hiciera de su obra poética. Muchas y muy valiosas ideas se contienen en esta carta, referidas todas al hacer poético: la independencia de la obra frente a su creador; el valor de lo nuevo ante lo tradicional y su significación como impulso en el acontecer de la historia literaria; la vida —las pasiones—, como camino y acceso a la serenidad, lo que en cierta medida es la tesis que se planteará Reyes muchos años después; la poesía como producto de la idea, más que de la emoción; la técnica, la hechura poética, como producto de la disciplina. Reyes tenía entonces 31 años y esta carta es la de un escritor maduro que evalúa la obra del poeta novel desde la posición de su experiencia literaria.¹⁴

Tres años después, en 1923, Alfonso Reyes escribe otra carta, ahora a Ermilo Abreu Gómez. Estas líneas, como las dirigidas a Alfonso Junco, separan y valoran los elementos de la obra comentada. Pero aquí Reyes cala más hondo en el trabajo literario, y entre sus comentarios a la obra de Abreu Gómez va dejando caer, como sin intención, rasgos y elementos para la distinción de la obra literaria. Recojamos sólo dos de ellos: el primero se refiere al carácter auditivo de la literatura: su valor fonético; el segundo, a un aspecto que remite a la esencia misma de lo literario: “equilibre —dice Alfonso Reyes a Ermi-

¹³ “La conquista de la libertad”, *ibid.*, pp. 259-261. “El revés de un párrafo” pasó a formar parte de EL.

¹⁴ “Carta a Alfonso Junco”, RS, IV, pp. 417-420.

lo Abreu Gómez— la dimensión de las letras con el peso de las ideas que cargan.”¹⁵ Puede decirse que en esta sencilla regla se sustenta la estructura de la obra literaria en prosa y que de ella depende su condición intrínseca.

3. Autoevaluación

Tras once años de ausencia, Alfonso Reyes regresa a México, en abril de 1924. En junio de ese año escribe “Respuestas”, texto solicitado por un periodista en el que Reyes ofrece su propia valoración de algunos de sus libros, y del que se desprende la imagen del escritor y se muestran sus intereses y preocupaciones en relación al trabajo literario. Al responder sobre su libro preferido, Reyes no menciona uno sino varios, entre otros *El suicida*, el cual le interesa “de cierto modo especial”. Su respuesta permite asomarnos al tipo de literatura que más le atrae en ese entonces: el ensayo de libre reflexión sobre problemas filosóficos, estéticos y culturales. De los que contiene este libro, una buena parte se dedica a problemas literarios, o bien a otros de índole afín, por ser referidos al ejercicio de la inteligencia o al ámbito de la libertad. “Cada libro —afirma Reyes en sus ‘Respuestas’— me recuerda un orden de estados de ánimo que me es grato, que me ha sido útil —íntimamente útil— dejar definido.” De *Cuestiones estéticas* dice: “Me recuerda las orientaciones fundamentales de mis estudios, mis primeros entusiasmos por los grandes libros.” En efecto, la revisión de sus páginas permite identificar esas “orientaciones fundamentales”: Grecia, Góngora, Mallarmé, la literatura española, la reflexión sobre la creación literaria. Pero dice algo más, en cierta forma relacionado con este trasfondo de interés por el fenómeno literario, presente en muchos de sus estudios y ensayos: “Hay, entre las mías, muchas páginas que llevan una dedicatoria entre líneas. De igual modo, tras de cada libro me aparece el cuadro de las emociones que lo empujaron, que lo produjeron. En mí, el razonamiento más clarificado y dialéctico procede siempre de un largo empujón de sentimientos que, a lo mejor, han venido obrando durante varios años.”¹⁶ Todo esto se refiere no a la poesía sino a la prosa, y precisamente a aquella en que cobran forma los ensayos de reflexión a que nos hemos venido refiriendo. Emociones y sentimientos, aquí, se relacionan con el razonamiento, en particular el más “clarificado y dialéctico”, lo

¹⁵ *Ibid.*, pp. 425-429.

¹⁶ “Respuestas”, *ibid.*, pp. 450-452. El periodista que entrevistó a Alfonso Reyes fue M. Bretal: “¿Cuál es el libro que Ud. prefiere entre los que Ud. mismo ha escrito?”, *Revista de Revistas*, México, 15 de junio de 1924.

cual permite identificar de nuevo, y desde el proceso mismo de la creación, cómo la concepción de la literatura en Alfonso Reyes procede esencialmente de su propia experiencia y de su manera de traducir en lenguaje los efectos de su relación con el mundo: emociones, sentimientos, razonamiento. Estas consideraciones lo llevarán después, en los estudios sistemáticos sobre el trabajo literario y la naturaleza de la literatura, a considerar ésta en su relación con la vida y a analizar el temperamento literario y sus estímulos, la diferencia entre emoción poética y poesía, y finalmente, a la identificación de la poesía como “efecto de la palabra”.

En junio de 1924, Alfonso Reyes es electo individuo correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua; su discurso de ingreso lo pronuncia el día 20 de ese mes. Es interesante notar que en este texto se encuentran ideas que desarrollará más tarde, en su ensayo “Hermes o de la comunicación humana”, uno de los primeros trabajos de Reyes sobre el lenguaje, y que después integra su libro *La experiencia literaria*: “Somos hijos de Adán, el que bautizó las bestias y los árboles e inventó nombre a todas las cosas. Armados de la palabra hemos de entrar en el caos de las realidades exteriores; y armados también de la palabra tenemos que reducir el tumulto de nuestros hechos sociales a una coordinación, a una ley, a una promesa.”¹⁷

4. Regreso a París

En enero de 1926, en París donde reside desde principios de noviembre de 1924 con el carácter de Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México, Alfonso Reyes escribe su “Carta a dos amigos”,¹⁸ especie de testamento literario en el que, a fin de “poner un poco de orden en los papeles”, identifica las partes en que puede clasificarse su obra, la editada y la inédita, y el modo de proceder para su recolección, ordenación y publicación definitivas. Estas páginas continúan y complementan las escritas en México dos años antes. Al final de su “Carta a dos amigos”, Alfonso Reyes aclara el propósito de este ordenamiento: lejos de sentirse fatigado o considerar su obra concluida, la intención que lo mueve es desbrozar el camino para atender nuevas inquietudes que ya lo llaman. “Para ganar el pan con la pluma —dice— hay que escribir mucho. De esa época —que siempre puede volver— la mesa se me ha quedado llena de papelititos. Todavía no acabo de limpiarla, y me urge hacerlo para consagrarme a nuevas criaturas.

¹⁷ “Discurso académico”, RS, IV, p. 438.

¹⁸ Enrique Díez-Canedo en Madrid y Genaro Estrada en México.

Ya anda su solicitación en mi sangre; ya empiezan a quitarme el sueño.”¹⁹ Y a continuación, ya para terminar esta carta, Alfonso Reyes deja una confesión en la que asoma un compromiso para sus tareas futuras: “Una inquietud —desoída siempre— está golpeando con insistencia a mis puertas.”²⁰ Nada dice Reyes que permita identificar esa inquietud, pero del texto se desprende que no era nueva; quizá había ido gestándose con el paso de los años, al tiempo que ese “escribir mucho” daba como resultado múltiples textos dispersos. Si así hubiera sido, la inquietud de Alfonso Reyes pudo haberse generado en la necesidad de aplicar su vocación a una obra más ordenada y con diferente concepción. En las “Respuestas” de 1924 encontramos una declaración en cierto modo relacionada con el punto que nos ocupa. Decía entonces Alfonso Reyes que escribir no es “otra cosa que disciplinar todos los órdenes de la actividad espiritual, y, por consecuencia, depurar de paso todos los motivos de la conducta”. Por ello, nada más alejado de Alfonso Reyes que esa concepción de la literatura como mero pasatiempo o como una actividad divorciada de las motivaciones esenciales de la vida. Si en un momento ésta lo llevó a escribir textos dispersos, pareciera que ahora lo llamara a producir obras animadas con un aliento diferente. Es la vida impulsando la obra, pero también es la obra que impulsa la vida. Este doble aspecto o mutua relación de vida y obra se presenta en un escritor como Alfonso Reyes, cuya vocación le confiere esta singular naturaleza en la que su vida se explica por su obra literaria y, a la inversa, ésta por aquélla.²¹

En esta influencia recíproca de vida y obra, las ideas y reflexiones sobre el trabajo literario surgen desde esa posición en la que el escritor

¹⁹ “Carta a dos amigos”, *ibid.*, p. 482.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Pueden distinguirse varias etapas en la vida de Alfonso Reyes, según la mayor o menor intensidad de su producción literaria. De 1905 a 1913, en México; de 1914 a 1924, en España; de 1928 a 1938, en Brasil y Argentina; de 1939 a 1959, su instalación definitiva en México. En todos estos años, la actividad literaria es muy intensa, sobre todo durante la etapa de España y la de su instalación definitiva en México, hasta su muerte. En cambio, el primer año que pasa en París (1913-1914), periodo inicial en Europa, los años de 1924 a 1927 vividos en París y los meses del año 1938 en Brasil, son épocas de trabajo literario menos intenso. En 1938, en Brasil, ya vimos cómo el desempeño de su misión oficial ocupó todo su tiempo, situación a la que se agregó el estado de ánimo en que vivió esos meses. Los años de París fueron menos fecundos por los compromisos sociales que le imponía su cargo diplomático. En su *Diario, 1911-1930*, escribió Reyes el 17 de febrero de 1926: “Estoy resuelto a huir de tanta vanidad, tanto baile, tanta recepción en que traen al Cuerpo Diplomático Hispanoamericano en París. Es espantoso. No me harán perder más tiempo. Harto he tenido ya. Tengo mucho que escribir.” (Ver p. 123). Sin embargo, no debe olvidarse que la intensidad de una época literaria pudo haber tenido su gestación en una etapa anterior en la que se haya publicado o escrito menos; pues, como hemos visto, una continuidad espiritual animó toda su obra.

se asoma, a un mismo tiempo, al interior de la literatura y a la visión de su propia experiencia, pues en ésta se le descubre la naturaleza del proceso creativo. Al respecto, es interesante acercarse a una breve prosa de 1926, escrita en medio de los compromisos sociales y diplomáticos de París, que le restaban tiempo para su tarea literaria. Se titula “Nuestros gigantescos abuelos”, y en ese texto deja un testimonio personal del cambio sufrido en su actitud frente a la literatura: “La primera cena de la familia dispersa tuvo ocasión entre las rejas de unos alejandrinos románticos. Yo era entonces tan joven que me confundía con el fondo del paisaje y creía, a ojos cerrados, en la literatura.”²² Esta breve confesión nos introduce en la historia personal de Alfonso Reyes como escritor, pues el pasaje se refiere a uno de sus poemas juveniles, escrito en el año de 1911, titulado precisamente “Cena primera de la familia dispersa”, pero también se refiere al propio Alfonso Reyes, autor de aquellos alejandrinos románticos.²³ Escribir un texto como éste supone haber dejado atrás las concepciones pretéritas y haber adoptado una visión diferente de la literatura y de su ejercicio. En el transcurso de los quince años que median entre la fecha en que escribió aquel poema juvenil y la del texto de París, Reyes modificó su posición: ya no cree —dice— a ojos cerrados en la literatura, si bien es indudable que sigue creyendo en ella, pero de otra manera; es decir, ahora adopta una posición consciente, y por tanto crítica, ante su obra y el acto mismo de creación, como lo prueba esta prosa de 1926 en la que, como en esas fotografías superpuestas, puede identificarse la doble procedencia de la imagen: por una parte el poema, realidad histórica en la obra de Reyes, se convierte en suceso de ficción literaria, y con ese suceso principia el texto; por la otra, la antigua forma de alejandrinos románticos, y lo que se relatava en ellos, queda abandonada para pasar a una prosa de libre imaginación que discurre entre genealogías, remontándose en el tiempo y en la geografía para concluir con una imagen en la que los abuelos (ausentes en el poema de 1911) se convierten en “cordillera sombría, Sierra Madre y cabalgata de cumbres”. Esta prosa, con la singular reflexión sobre el propio tra-

²² Alfonso Reyes guardó este texto durante muchos años, y lo publicó casi tres décadas después, en una edición privada, con otros escritos también mantenidos inéditos. “Nuestros gigantescos abuelos”, AP, pp. 18-21.

²³ El poema está fechado: “México, agosto de 1911”, y se publicó en *Huellas*, México, Biblioteca Nueva España, 1922, *Obras Completas*, x, pp. 54-57. El poema empieza con esta estrofa de versos alejandrinos:

Ya llegan los hermanos de todos los caminos,
mojados de la lluvia, quemados del simún. . .
¡Ya llegan! y en sus labios hay unos vagos trinos
que brotan al recuerdo de la infancia común.

bajo literario, supone al mismo tiempo el tránsito por la vida y por la literatura; y el escritor, lejos de confundirse con el paisaje, emerge de éste con su propio perfil.

Alfonso Reyes, escritor consciente de su vocación literaria y del sentido de su obra, va enriqueciendo su natural índole reflexiva que lo lleva al conocimiento del fenómeno literario. De esta actitud, y de su vivencia de lo poético, proviene sin duda un poema escrito en 1925 en París, un año antes de la prosa sobre los abuelos, dedicado a la poesía:

“Arte poética”

1

Asustadiza gracia del poema:
flor temerosa, recatada en yema.

2

Y se cierra, como la sensitiva,
si la llega a tocar la mano viva.

3

—Mano mejor que la mano de Orfeo,
mano que la presumo y no la creo,

4

para traer a Eurídice dormida
hasta la superficie de la vida.²⁴

Toda una visión de la poesía contenida en los ocho versos de este parco, bello y mesurado poema del ser y el hacer poéticos. Ante este poema, podemos preguntarnos: ¿Por qué Alfonso Reyes no escribió un ensayo en el que desarrollara las ideas sobre el quehacer poético, y optó en cambio por el lenguaje mismo de la poesía para mostrarla en su esencial condición? Para responder la pregunta podríamos utilizar las ideas del propio Reyes sobre las “funciones formales” como procedimientos de ataque de la mente sobre sus objetos, pero entonces nos ubicaríamos en el campo de la creación literaria y quedaría fuera el punto de mayor interés. Quizá ni siquiera se planteó Alfonso Reyes la disyuntiva entre el ensayo y el poema, y escribió éste en un impulso lírico. De todas formas, el haberse ocupado del misterio poético nos

²⁴ OC, x, p. 113. El poema forma parte del libro *La vega y el soto*, México, Editora Central, 1946.

revela, una vez más, su inclinación a penetrar en el fenómeno literario y a develar su naturaleza.²⁵

También de esos años en París (1926) es otro texto, “Rima Rica”,²⁶ en el que se ocupa del ritmo poético “como derivación del pulso de la sangre” y del paso o andar humano; pero también habla del compás del caballo, y de ahí pasa a sus recuerdos de la casa paterna donde había dos yeguas normandas, una de las cuales enloqueció y murió. Su locura —dice Reyes dejándose llevar por la imaginación literaria— consistía en hacer versos, pues el animal tejía con las manos un compasillo de dos por cuatro. Y añade después: “Pero ¡con qué sorpresa descubro, entre los dibujos de Jean Cocteau, el retrato de mis yeguas normandas! No podía menos de evocar ideas de rima y ritmo, de pies métricos, de cronometría y compás. En proceso inverso, la idea de las rimas ricas —estas consonantes sobresaturadas— le ha sugerido a Cocteau la imagen de un par de yeguas rechonchas, musculosas y vastas, que van marcando el paso con unas pezuñas consoladoras.” La cita de un poema de Amado Nervo termina el texto con referencias a galopes, caballos y metros de doce sílabas: “*El metro de doce son cuatro donceles, / donceles latinos de rítmica tropa. / Son cuatro hijosdalgo. Con cuatro corceles, / el metro de doce galopa, galopa.*”²⁷ Aquí, la poesía se desentraña a partir del elemento rítmico del lenguaje; pero el texto en cuestión es sólo una nota, un apunte, recogido al paso de una idea y un recuerdo —procedimiento caro a Alfonso Reyes para la creación literaria—, motivado quizá por la lectura del texto de Cocteau. De todas formas, aquí se mezclan de nuevo determinadas ideas sobre la poesía con la experiencia literaria del propio Alfonso Reyes.

²⁵ Al menos en otras dos ocasiones utilizó Alfonso Reyes el símil de la flor y el poema. En 1930, al ocuparse de la poesía de Enrique González Martínez, escribió Reyes: “. . . el patético milagro de Orfeo, que consiste precisamente en raptar a Eurídice dormida. ¡Cuidado: si despierta escapa, es una escultura de aire!” Ver “Compás poético”, AN, XXI, p. 49. Años después, en 1946, Alfonso Reyes escribió un texto para leerlo en la IV Exposición de la Flor (ciudad de México, mayo de 1946). Entre los aspectos que toca es el de la flor, en ese tránsito “de la tierra al espíritu”. Una parte de este ensayo nos remite al viejo poema de 1925: “. . . la flor se disfruta con los ojos y con la mente, o por su aroma a lo sumo, sin que nos sea dable acariciarla, a riesgo de deshacerla entre las manos. Hay que amarla con desinterés: casi, casi, como a una idea.” “Por mayo era, por mayo”, *ibid.*, p. 94.

²⁶ Se publicó dos años después en *La Vida Literaria*, Buenos Aires, octubre de 1928, y pasó al libro *Tren de ondas*, Río de Janeiro, 1932. OC, VIII, pp. 353-354.

²⁷ *Ibid.*, p. 353. La cita corresponde a la primera estrofa del poema “El metro de doce”, en *Los jardines interiores*.

5. Buenos Aires

En julio de 1927, Alfonso Reyes está ya en Buenos Aires como embajador de México, y su estancia ahí se prolongará casi tres años, hasta el dos de abril de 1930. Desde su llegada a Buenos Aires, se dedica a la instalación de la Embajada de México, cuya apertura será el 28 de agosto. El 12 de septiembre²⁸ deja en su *Diario* una anotación que traduce su desánimo por el acoso constante de las recepciones oficiales, que le roban todo su tiempo y lo obligan a abandonar la pluma y los libros: “Vino, pues, la enorme recepción del 16 de septiembre, con asistencia de unas 800 personas y del Presidente Alvear. Desde el 15 hubo fiestas (Escuela México, Escuela Torres, de Córdoba, Cine Astral, Conservatorio Fontoura, etc.). Días hubo de tres actos a la misma hora y a todos fui. ¿De qué puede servir vivir así, dándose todo a lo accesorio? No escribo, no leo, no pienso. ¡Ay de mi vida!” El 17 de diciembre apunta de nuevo en su *Diario*: “Sigo sin escribir de un modo regular y continuo.”²⁹ Pero el primero de enero de 1928, el tono de sus apuntes en el *Diario* cambia radicalmente, y la enumeración de sus compromisos literarios pendientes es ya todo un programa de trabajo: prólogos, colaboraciones en varias revistas, reseñas y juicios, arreglos para la traducción de algunos de sus libros, conferencias. Después, entre actividades y actos oficiales, va dejando en estas páginas un testimonio de los viajes a Tandil, lugar cercano a Buenos Aires donde se encuentra la estancia La Pascuala, a la que Reyes acude con frecuencia para alejarse del reclamo compulsivo de la capital; así, tan sólo en los meses de enero y febrero viaja cinco veces, y en tres ocasiones su permanencia es de diez días. Importa señalar las visitas a este lugar pues aquí Reyes, además de desahogar determinados trabajos oficiales, logra superar la inactividad literaria de los meses anteriores y escribe ensayos muy significativos en el conjunto de toda su obra, tanto por su contenido como por la concepción literaria que los genera, derivada de esa nueva actitud creativa.

La primera anotación en su *Diario* fechada en Tandil es del 9 de enero de 1928: “Llevo aquí un día con sus alas: sus dos noches. He escrito el articulo hace mucho pensado: ‘En el harem del idioma: de la sintaxis de la jeroglífica y de la fonética’.”³⁰ Este texto merece especial atención y volveremos a él más adelante. Pocos días después, el 24 de ese mismo mes, Alfonso Reyes escribe: “Buenos Aires otra vez. En los diez días de Tandil escribí cosas del ex llamado libro Ante-

²⁸ Debe ser nota del 12 de octubre, fechada por error el mes anterior, pues en ella se hace referencia a la recepción del 16 de septiembre, *DI*, p. 205.

²⁹ *Ibid.*, p. 206.

³⁰ *Ibid.*, p. 209.

na, ‘La caída’, ‘Motivos de la conducta’, ‘Italia: Castilla’. Y descansa.”³¹ “La caída” es un texto que sobresa le por su belleza, formal e intelectual, y puede calificarse como uno de los ensayos más representativos de este género en toda la obra de Reyes; es quizá el más acabado, pues aquí se reúnen la belleza de la prosa y la trascendencia del tema en una adecuada correspondencia de palabra y pensamiento. Quizá su fuerza de atracción resida en este equilibrio de vivencia y teoría, de anécdota y reflexión. Es, en buena medida, una confesión intelectual que nace en el recuerdo y se eleva para convertirse en idea.³² Este ensayo es un claro testimonio de la superación, por parte de Reyes, del problema circunstancial que lo llevó a la inactividad literaria antes mencionada. El otro texto escrito en Tandil en esos diez días, “Motivos de la conducta”, no alcanza la perfección de “La caída”, si bien incursiona también en problemas de orden moral, formas de vida y contingencia física. El tercer texto mencionado, “Italia: Castilla”, debió sufrir un cambio de título, por lo que no fue posible ubicarlo; sin embargo los dos primeros son suficientes para confirmar la idea ya expuesta sobre el ánimo creador de Reyes en este mes de enero de 1928, la cual además queda ratificada plenamente si recordamos que estos ensayos son precedidos por el primeramente citado sobre el lenguaje, según la anotación del 9 de enero en su *Diario*.

“En el harem del idioma. . .”, denominado modestamente “articulito” en los términos del propio Reyes, constituye un trabajo “hace mucho pensado”, según lo establece en el *Diario*. Resulta imposible precisar cuánto tiempo llevaba considerando el tema. Acaso el interés por este tipo de trabajos, siempre postergados, motivara aquella afirmación final de su “Carta a dos amigos”, en enero de 1926, donde después de esa especie de balance de la obra hecha, que le sirve para limpiar la mesa y ponerse a trabajar en otras cosas, habla sobre la solicitud de “nuevas criaturas”, y así concluye que “una inquietud—desoída siempre— está golpeando con insistencia a mis puertas.”³³ Si así fuera, entre la fecha de aquella declaración y la del “articulito” de Tandil transcurren dos años; y como hemos visto, en todo ese tiempo y desde antes, son varios los acercamientos de Alfonso Reyes al tema de lo poético y lo literario, y este ensayo sobre el lenguaje es tan sólo otra forma de aproximación. En ese sentido, recordemos también lo que dice en “Respuestas” sobre su forma de trabajo: “En mí, el razonamiento más clarificado y dialéctico procede siempre de un largo empujón de sentimientos que, a lo mejor, han venido obrando duran-

³¹ *Ibid.*, p. 210.

³² Sobre “La caída”, ver el *Estudio preliminar* de Ernesto Mejía Sánchez en el vol. XXI de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, pp. XVI-XXI.

³³ Ver notas 19 y 20 en p. 38.

te varios años.”³⁴ Antes de ocuparnos de este trabajo sobre el lenguaje, será necesario continuar la revisión del proceso creativo de Alfonso Reyes en torno a ciertas ideas literarias a lo largo de su estancia en Buenos Aires.

6. Primer intento de teoría

Los textos de su *Crónica de Monterrey*, un proyectado libro con discursos y artículos relacionados con su tarea diplomática, así como una serie de ensayos para revistas argentinas y diversas conferencias, ocupan su tiempo de escritor en 1928. Algunos de estos textos, incluido el de “La caída”, los destinaba Reyes a un proyecto de libro llamado *Cartas sin permiso*, nunca concluido y cuyas partes quedaron finalmente dispersas. A la vuelta de un año, el 25 de enero de 1929, deja Alfonso Reyes en su *Diario* la mención de un proyecto específico al que denomina “teoría de la poesía”: “Agradezco a Mariano Brull sus hermosos *poemas en menguante*, y le pido sus ‘jitanjáforas’ y el ‘Samalesita’ de Arenales que sabe de memoria Toño Salazar, para, con el ‘Verde halago’, mi ‘Glatiñor’ y la ‘Suripanta’ de Morcuende (RFE), hacer una teoría de la poesía, con la carta sobre los mitos (y mi ensayito sobre la creación) de Paul Valéry (NRF). Tema para *Cartas sin permiso*.”³⁵ Ésta es la primera mención de Alfonso Reyes a una teoría de la poesía. El trabajo de referencia es el que después tituló “Las jitanjáforas”, que publicó más tarde en la revista *Libra*, de Buenos Aires (invierno de 1929), e integró finalmente a *La experiencia literaria*, luego de añadirle dos textos más sobre el mismo tema: “Alcance a las Jitanjáforas”, publicado el 15 de mayo de 1930 en la *Revista de Avance*, de La Habana, y unas notas aparecidas en el número 3 del *Correo Literario Monterrey*.³⁶

El 26 de enero de 1929, un día después de la nota anterior, deja mención Alfonso Reyes en el *Diario* de un trabajo sobre traducciones, y el 27 de enero escribe: “Trabajé en la Carta sin permiso ‘Jitanjáforas’.” El 31 termina el ensayo sobre traducciones y adelanta el de las jitanjáforas, el cual debió terminar en el mes de mayo de ese año. El ensayo lo inicia precisamente con la referencia a la carta que escribiera al poeta cubano Mariano Brull, entonces en la Legación de Cuba en Francia, para agradecerle el envío de sus *Poemas menguantes*. Mariano Brull le contestó de París el 2 de mayo de 1929, informándole el

³⁴ Ver nota 16 en p. 36.

³⁵ *Ibid.*, p. 249.

³⁶ Ver nota de pie en p. 1, OC, XIV, p. 190.

envío del “poema de las jitanjáforas” y comunicándole que Toño Salazar había prometido enviarle los versos de Ricardo Arenales.³⁷ Pocos días después, el 7 de mayo, escribe de nuevo a Reyes, en respuesta a la carta de éste y atendiendo su consulta: “En verdad, no necesitaba usted consultarme el cambio de la j por la g de gitanjáfora (ahora jitanjáfora). Bastaba que usted lo creyera mejor. La sugestión ortográfica de *gitano* no llevó a conservar la g sin otra razón, en la palabra inventada. En poemas así, donde la libertad es máxima, corre uno el peligro, por falta de costumbre, de no sacarle todo el partido posible —gráfico y ortográfico y aun rítmico— a esta libertad. Viejos resabios métricos y sintácticos, nos paran el pulso. Por eso en este poema hay todavía la simulación del que se mueve entre cadenas.” El 11 de mayo le llega a Alfonso Reyes el envío de Toño Salazar del poema de Ricardo Arenales (mencionado como el “Samalesita” en la citada nota del *Diario* del 9 de enero de 1928). Puede estimarse que en ese mismo mes de mayo, Reyes concluye el trabajo sobre las jitanjáforas, en el que aparecen los elementos citados en dicha nota.³⁸

“Las jitanjáforas” no es propiamente una teoría de la poesía, pero en sus páginas iniciales puede apreciarse el interés de Alfonso Reyes por penetrar una de las partes más ocultas de la poesía: el efecto del sonido y ritmo de ciertas palabras en el ámbito de la emoción, la peculiar resonancia y expresividad de estribillos y versos cuyo contenido está hecho de palabras sin significación, ajenas a la lógica, ausentes de toda referencia. Son las “jitanjáforas” puro sonido y ritmo, rima infantil, atavismo que procede del “caracol del lenguaje”.³⁹ De los textos iniciales de Reyes sobre el fenómeno poético, éste es el que

³⁷ La correspondencia de Mariano Brull con Alfonso Reyes está depositada en el Archivo de éste, en la Capilla Alfonsina de la ciudad de México.

³⁸ Además del poema llamado por Reyes “Samalesita”, de Ricardo Arenales, en “Las jitanjáforas” se menciona “Verdehalago”, de Mariano Brull. “Glatiñor” es el nombre que dio Alfonso Reyes a un estribillo escuchado a un compañero de la Facultad de Derecho de México, en sus años de estudiante. “Suripanta” es el título de una nota, de F. Ruiz Morcuende, publicada en la *Revista de Filología Española* julio-septiembre de 1919, pp. 310-312, donde se estudia el origen de esta palabra, y se cita el pasaje de la zarzuela *El joven Telémaco*, de Eusebio Blasco, en el que se menciona la “suripanta”, palabra utilizada por Reyes. La carta sobre los mitos, de Paul Valéry, apareció en *La Nouvelle Revue Française* (“Petite lettre sur les mythes”), París, núm. 184, tomo xxxii, pp. 5-13. En cuanto al que Reyes llama “mi ensayito sobre la creación”, es muy posible que sea el texto contenido en los apartados I (con excepción de la parte inicial), II, III y IV de “Las jitanjáforas”. A partir del V empiezan los ejemplos y una serie de variantes en jitanjáforas, su diferenciación y clasificación por su origen y características.

³⁹ “Las jitanjáforas”, *EL*, XIV, p. 193. En otra parte de su obra afirmó Reyes: “Mi teoría de las ‘jitanjáforas’, por ejemplo, no es más que una modesta investigación sobre el poder de la palabra como cosa en sí, aislada de todo ente a que ella pueda referirse.” “Descanso xvii”, *MCB*, p. 307.

muestra la permanencia de su interés y preocupación por el tema, pues el ensayo finalmente incorporado a *La experiencia literaria* recoge escritos de diferentes épocas. A manera de ejemplo puede mencionarse la nota del 13 de septiembre de 1929 en su *Diario*: “Buenos Aires: Éxito de mis jitanjáforas”, en relación con los comentarios y aportaciones recibidos en la capital argentina; de ello deja testimonio en el mismo ensayo, que amplía con dos textos posteriores publicados en mayo y septiembre de 1930, todo finalmente reunido en el citado trabajo que forma parte de *La experiencia literaria*, cuya primera edición es de 1942.

El 6 de marzo de 1930, Alfonso Reyes señala en su *Diario* la idea de publicar un *Correo Literario* para ponerse en contacto con sus colegas: “Será mi órgano de relación con el mundo literario.”⁴⁰ Dos días después, el 8 de marzo, declara haber terminado su “Alcance de las Jitanjáforas” y lo envía a Félix Lizaso, en La Habana, donde se publicó.⁴¹ Más adelante, el 17 de ese mismo mes, se refiere al artículo “Aspectos de la biografía”, el cual, junto con otro anterior sobre traducciones, debió usarse para los textos definitivos dedicados a esos temas, incluidos en *La experiencia literaria*. “Teoría de la antología” es otro texto de 1930 (aunque se ignora si fue escrito en Buenos Aires o en Río de Janeiro), incluido más tarde en el mismo libro, en el que se propone un método indirecto para escribir la historia de la literatura española, a partir de la idea de que toda historia literaria presupone una antología.

7. Río de Janeiro

El 2 de abril de 1930, Alfonso Reyes deja Buenos Aires y parte hacia Río de Janeiro, donde desembarca el día seis. El día 10 escribe: “Imposible pensar en ningún trabajo literario.”⁴² Dos semanas después, el 23 de abril, anota: “Aún no saco mis libros y papeles por lo que tardan en arreglar mis estantes. Quiere decir que no vivo sino a media respiración, la conciencia se me llena de venenos, como siempre que interrumpo mi trabajo literario.” Finalmente, el 25 de abril se normaliza su situación: “Mis papeles en su sitio. Mis libros en guardia. Mi pluma alerta. Adelante otra vez.”⁴³ En efecto, aunque en los días y semanas siguientes abundan en el *Diario* las menciones a actos oficia-

⁴⁰ El 16 de marzo deja escrito el nombre de su *Correo Literario Monterrey*, DI, p. 307.

⁴¹ *Revista Avance*, La Habana, 15 de mayo de 1930.

⁴² DI, p. 312.

⁴³ *Ibid.*, p. 314.

les y recepciones, en sus páginas va dejando testimonio de su actividad literaria, de nuevo en plena creación.

En este equilibrio de trabajo oficial y literario, el 2 de agosto aparece de pronto una anotación singular: “Envié ‘En el harem del idioma’ a Amado Alonso, para que me diga su juicio.”⁴⁴ Han pasado dos años y medio desde que escribiera este texto en Tandil, y parecía ya olvidado. De nuevo se ocupa Reyes de él, pero no para añadirle nuevas páginas o revisarlo, sino para enviarlo a un lingüista y pedirle su opinión. En el caso de las jitanjáforas, Reyes había escrito también a su amigo Mariano Brull —en relación con el tema tratado en el ensayo— para consultarle un problema de carácter formal, lo que originó la respuesta del poeta cubano del 7 de mayo de 1929. Pero ahora se trata de algo diferente. Reyes ha escrito un texto sobre el idioma y pide el juicio del especialista, lo que permite suponer el singular interés que tenía en este trabajo. Amado Alonso le contestó y seguramente Alfonso Reyes le envió una segunda carta, según se desprende de la siguiente respuesta de Alonso: “No se enfade usted con su artículo. Toda aquella andancia de pedanterías mías no eran más que para darle un poco de ambiente y facilitarle con ello la modificación de alguna frase. El artículo es original y hermoso; creo de veras que si se aspira a poseer una lengua para vivirla, y para ponérsela al alma como un guante de goma, los sonidos son la cosa más inaccesible y más preciosa a la vez, porque a ellos —a sus infinitesimales matices— encomendamos la expresión de fugaces intuiciones que no llegan a hacerse conceptos lógicos, pero que son percibidos por nuestro interlocutor por mera presencia. El artículo es hermoso, sólo hay que corregir un par de frases inesenciales como aquella de las interjecciones = consonantes, o aquel párrafo en que clima, o la laringe, o la raza, o no me acuerdo qué, me hacía pensar en Taine. Pero ¡oh sacre libertad!”⁴⁵

“En el harem del idioma: de la sintaxis de la jeroglífica y de la fonética” es un título que no aparece en la bibliografía de Reyes, ni en los índices de sus obras, y no vuelve a mencionarse en su *Diario*. En consecuencia, de aquel artículo de Tandil sólo conocemos los comentarios de Amado Alonso en la carta citada. Sin embargo, nos inclinamos a suponer que pasó a formar parte de “Hermes o de la comunicación humana”,⁴⁶ si bien al final de este trabajo el mismo Alfonso Reyes precisa el lugar y el tiempo en que se escribe: “México,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 324.

⁴⁵ La carta de Amado Alonso a Alfonso Reyes se encuentra en el Archivo de éste, sin fecha y escrito a lápiz “1930”. En el Archivo no se encuentran ni la carta primera de Reyes, ni las que suponemos intercambiaron ambos, antes de enviar Alonso la que contiene el texto que se transcribe aquí.

⁴⁶ Primero de los ensayos de *La experiencia literaria*, XIV, pp. 21-41.

1939-1941.” Si se considera el contenido de aquel artículo por la segunda parte de su largo título, al menos el apartado XIII de “Hermes o de la comunicación humana” se refiere a ese tema; y según lo comentado por Amado Alonso en su carta a Reyes, los apartados III y IV podrían corresponder al mismo origen.

En noviembre de 1930, Alfonso Reyes escribe “Compás poético”. Si bien aquí se refiere a la obra de determinados poetas (Juana de Ibarborou, Enrique González Martínez y otros), en la parte final hace afirmaciones precisas sobre el lenguaje poético: “que nadie confunda la poesía con los estados poéticos de la mente”. Esta idea, que como otras ya comentadas se desarrollará más tarde en *El deslinde*, se reitera inmediatamente después en el mismo texto, a manera de definición: “La poesía: ente posterior a la palabra.”⁴⁷

8. El reclamo

En el mes de marzo de 1931, Alfonso Reyes recibe en Río una carta de Pedro Henríquez Ureña. El día 30 de ese mes escribe en su *Diario*: “P.H.U. me escribe excitándome a no dispersarme tanto ni tan de prisa en mi trabajo literario”.⁴⁸ Reconoce que le hace bien esta llamada al orden y que no debe “escribir tan de prisa y andar tan disperso en articulitos secundarios.”⁴⁹ Alfonso Reyes no desatendió la observación de Henríquez Ureña, y según lo que escribió en su *Diario* meses después, debió seguir reflexionando sobre esta necesidad de centrar su esfuerzo literario en trabajos más sistemáticos y menos dispersos. Así lo demuestra la nota del *Diario*, correspondiente al 25 de septiembre de 1931, que dice: “Goethe no sólo me inspira, no sólo me ayuda a entender ciertos ideales míos, sino que me da el mejor retrato de mis defectos y el cuadro de los peligros que me amenazan. Él se libró a fuerza de genio. Yo sólo puedo librarme con paciencia y con diligencia. He aquí a lo que quiero referirme particularmente: el tomar el arte como una parte de la vida, trabada en todas las cosas de la vida, despedaza la obra y la convierte en un montón de ensayos fragmentarios.

⁴⁷ “Compás poético”, *Ancorajes (1928-1948), Obras Completas*, XXI, p. 51.

⁴⁸ Ni la carta de Pedro Henríquez Ureña, ni la respuesta de Alfonso Reyes, si la hubo, pudieron localizarse en el Archivo de este último. Es conveniente recordar que en los inicios de su obra, Reyes atendió una sugerencia de Pedro Henríquez Ureña e integró varios trabajos, dando forma a *Cuestiones estéticas*, según cuenta el mismo Reyes: “Pedro Henríquez Ureña me decidió a reunir mis primeros ensayos.” “El reverso de un libro (Memorias literarias)”, PI, XII, p. 239.

⁴⁹ Como se explicó en la “Nota Preliminar”, todas las citas del *Diario* de Reyes, posteriores a 1930, proceden del texto inédito depositado en el Archivo del escritor. Para cada cita se precisa solamente la fecha de su asiento en el *Diario*.

Así en Goethe. Así en Vinci, enfermo de la misma salud (si vale hablar así). Yo me muero de notitas. Quisiera en un gran desperezo, organizar todo. Se puede hacer un libro de fragmentos con *Cartas sin permiso. Ocio y placeres del periódico, Rayas de lápiz, Cuaderno de lecturas*, y algo más que se llamará *Notas y notas*. . . ¡Qué sé yo! Me da vueltas la cabeza.” Lejos está Alfonso Reyes de aquella idea expresada en el ya distante trabajo sobre la estética de Góngora, incluido en *Cuestiones estéticas*. En aquel entonces acogiéndose al mismo Goethe (el texto contenido en el Prólogo del *Fausto*), sustentaba el principio de que la condición estética del hombre conduce a la captación y manifestación de las apariencias del instante. Esta directriz lo condujo a desarrollar una actitud de la que se desprende la diversidad y proliferación de textos, los ensayos fragmentarios en los que se dispersa la capacidad creadora. Ahora reflexiona sobre la necesidad de disciplinar el impulso, de conducirlo hacia resultados de mayor aliento. Son los dos caminos, y finalmente Reyes seguirá ambos, pues si bien alcanzó una disciplina y organización de su trabajo literario, ello no significó la anulación de la otra vía de creación.

Las ideas de Reyes sobre su propia obra y sobre el problema de la dispersión de sus trabajos inciden directamente en la preocupación del escritor por aplicarse a una actividad más ordenada y sistemática, en la que se supere una visión del mundo fragmentada en múltiples textos de diversa condición y relevancia. Es interesante observar cómo, en esos momentos, la organización de los fragmentos para Alfonso Reyes se traduce en el proceso de reunión de las partes —textos ya escritos—, de acuerdo con determinadas afinidades o temática y bajo un título determinado. Esto, como es evidente en su obra, siguió haciéndolo con textos inéditos procedentes de diferentes épocas o dispersos en revistas de varios países, y con los nuevos artículos y ensayos escritos en fechas posteriores, y es en México cuando publica muchos libros compuestos bajo esta concepción. Sin embargo, dicho procedimiento no conducía a Alfonso Reyes a lo que buscaba en el fondo, y la repuesta a su búsqueda llega sólo una vez que el trabajo organizado y sistemático lo enfoca a obras de gran aliento. Esto ocurre precisamente en México, cuando escribe *El deslinde* y otros grandes libros.⁵⁰

“Fragmentos de arte poética” tiene la particularidad de proceder, aunque sea en parte, del *Diario* (la mencionada anotación del 25 de septiembre de 1931), probablemente caso único en toda la obra de Reyes.⁵¹ Este texto se refiere al problema personal de superar la con-

⁵⁰ *La crítica en la Edad Ateniense; La antigua retórica; La filosofía helenística*; todos sus libros sobre cultura, religión y mitología griegas; su traducción de la primera parte de *La Ilíada*, y otros títulos más.

⁵¹ Si bien Ernesto Mejía Sánchez propone como fecha en que se escribió “Frag-

dición fragmentaria y dispersa de su obra, y pasaron veinte años antes de que Reyes lo llevara a la imprenta; y a pesar de que para entonces esa situación ya estaba superada, el texto se inicia en forma impersonal, con la fórmula: “Oh, tú, quienquiera que seas. . .” Al igual que en el texto de 1931, en el *Diario*, Alfonso Reyes se refiere a Goethe y a Leonardo. De la obra del primero dice que “todo el día tejida con la existencia, se le deshacía en ensayos fragmentarios”. Toma el caso de los dos artistas como enseñanza y estímulo. “Ellos —dice, como antes lo señalara en el *Diario*— se salvaron por la calidad, por la excelencia. Mil veces, una astilla de su taller vale más que toda una estatua cincelada por otros. A ti sólo pueden salvarte la paciencia y la diligencia, el esfuerzo de cada instante para articular las piezas rotas. Y, sobre todo, un gran ideal de armonía contemplado con arrobamiento y servido con voluntad constante. De este ejercicio tu alma puede salir un día arquitecturada. Entonces cada palabra madurará a su tiempo, caerá sola en su sitio único. Los estratos de tu obra irán encimándose como una torre necesaria.” Y después continúa con un texto que ya no procede del *Diario*: “Pero hay que contar con la vida larga. Piensa de ti según el mito de Osiris; piensa de ti como si nacieras despedazado y tuvieras que juntarte trozo a trozo. Conquistar la unidad es, no sólo tu empresa artística, sino acaso tu misión humana por excelencia.”⁵² Si bien Alfonso Reyes es consciente de la congruencia de toda su obra, alcanzar esta unidad será uno de sus objetivos centrales.

En 1932, Alfonso Reyes trabaja de manera continua en Goethe. Ocupado precisamente en el escritor alemán, de nuevo recapacita en su trabajo. Ante la necesidad de rehacer páginas escritas sobre dicho escritor, el 26 de abril de 1932 asienta en su *Diario*: “Hasta hoy he sido víctima del gusto de escribir por escribir, y no debo más consentírmelo. Mi norma, de hoy en adelante, será la economía.” Ese mismo año, Amado Alonso le envía el libro *Introducción a la estilística romance*, con textos de Leo Spitzer, Karl Vossler y Helmut Hatzfeld, traducidos por él y Raimundo Lida; publica su libro *Tren de Ondas* y recibe la visita del hispanista y lingüista Karl Vossler. Los artículos y ensayos siguen apareciendo.

En 1933 escribe Alfonso Reyes un texto que tituló “Jacob o idea de la poesía”. Éste es un ensayo dedicado al problema de la creación poética, y el título alude a esa lucha que el poeta mantiene consigo mismo para lograr la expresión, la puesta en palabras de un estado del

mentos de arte poética” el año de 1934, basándose para ello en la publicación de la última parte del ensayo en la Revista *Fábula* (núm. 9, de ese año), optamos por ubicarlo en 1931, en coincidencia con la fecha de la anotación del *Diario*, antecedente directo del texto. Ver “Estudio Preliminar”, en *Obras Completas*, de AR, XXI, pp. XXI-XXII.

⁵² “Fragmentos de arte poética”, AN, XXI, pp. 53-54.

alma que por sí solo no es poesía (como lo había afirmado tres años antes en “Compás poético”). Esta tesis es la afirmación de una de las ideas fundamentales en Alfonso Reyes sobre la poesía, y como ya se dijo antes, en ella insistirá más tarde en *El deslinde*. El poeta, dice, debe sujetarse a la forma, someterse a la disciplina impuesta por la prosodia; sólo así puede alcanzarse la conversión de la emoción en palabras, más allá de esas vaguedades que sólo nublan el sentido de claridad propio de la poesía, incluso cuando lo que en ella se expresa, su contenido, sea algo impreciso. “El arte —dice Reyes— es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores. Lucha con lo inefable: combate de Jacob con el ángel, lo hemos llamado.”⁵³

9. Regreso a Buenos Aires y a México

En noviembre de 1934, Alfonso Reyes viaja a México para regresar a Río de Janeiro en marzo de 1935. Entre sus lecturas de este año, señala *Les systèmes philosophiques*, de Cresson, y de Bertrand Russell, *Los problemas de la filosofía*. El primero de julio de 1936 se despide de Río y regresa en misión oficial a Buenos Aires, donde permanece, como ya quedó dicho, hasta el 1º de enero de 1938. El 3 de abril de 1937 escribe en su *Diario*, dentro de la misma línea de preocupación que hemos visto en sus testimonios anteriores: “Borges es el tipo de inteligencia que tiende a crear academismos rigurosos. Ahora ha preocupado a P.H.U. con que yo debo escribir libros de un solo punto de 200 páginas, porque si no, no se podrá decir que dejé obra, sino sólo que conmigo ‘pasó algo en la prosa castellana’.” En verdad, poco tenía que hacer Borges para preocupar a Pedro Henríquez Ureña, quien seis años antes había ya expresado a Alfonso Reyes su idea sobre la necesidad de superar la condición dispersa de muchos de sus escritos, según ya vimos. Pero de todas formas, es interesante leer en las páginas del *Diario* de Reyes esta referencia a lo dicho por Borges, pues claramente deja ver que el asunto seguía preocupando a Alfonso Reyes, lo suficiente como para no olvidar el suceso y recogerlo en sus notas personales.

El rápido recorrido que hemos hecho en la obra de Alfonso Reyes y en sus diarios, desde *Cuestiones estéticas* hasta la terminación de su misión oficial en Buenos Aires, nos permite tres conclusiones impor-

⁵³ Este ensayo lo mantuvo Reyes inédito durante nueve años y pasó a formar parte de EL, XIV, pp. 100-103. Una referencia anterior a la lucha con el ángel, en “Sabor de Góngora”, texto publicado originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 15 de junio de 1928, TAG, VII, p. 179.

tantes. La primera se refiere al interés por estudiar y analizar el fenómeno literario, presente desde su primer libro y sostenido y reiterado a través de los años, aunque disperso en varios ensayos, escritos y publicaciones. Este interés se revela de pronto en un texto o estudio sobre un autor, o cuando se dedica a un tema en particular, o se presenta también en trabajos especialmente dedicados a desentrañar algún aspecto de lo poético o lo literario. La segunda conclusión tiene que ver con esa preocupación de Alfonso Reyes por ir más allá de la condición fragmentaria de su obra, y con el propósito, todavía no definido pero avanzando hacia su precisión, de dedicarse con rigor a una nueva tarea literaria, superior a la cotidiana de recoger las ideas o impresiones de un día y de convertirlas en literatura; acometer, en suma, una empresa de mayor alcance y significación. La tercera conclusión, por último, nos remite a esa simbiosis de vida y obra en Alfonso Reyes, para quien su propia experiencia literaria es el camino de revelación de las particularidades del proceso creador. En esta vía se conjugan, finalmente, los dos elementos anteriores. Este largo proceso culmina, al parecer, cuando se presenta el cambio sustancial en la vida de Alfonso Reyes, al concluir sus labores diplomáticas y retornar definitivamente a México. El regreso, que supone la terminación de una forma de vida sujeta a la movilidad impuesta por el servicio exterior, con su trasfondo de provisionalidad, la instalación definitiva en su casa-biblioteca de la calle Industria, rodeado al fin de todos sus libros, la convicción de poder dedicarse de lleno a su vocación literaria, resueltas —aunque modestamente— sus necesidades materiales, todo esto dispone la decisión y abre la puerta al propósito, siempre pospuesto, de cumplir con ese compromiso moral contraído consigo mismo y atender el viejo reclamo de escribir una obra de mayor aliento y concepción, dejada siempre para después ante las múltiples llamadas de su propia vocación literaria.

A esta obra se aplicará de lleno Alfonso Reyes, y del esfuerzo y disciplina que le consagra resultarán los grandes libros sistemáticos. Cuando estos libros se publicaron, hubo críticos que vieron en ellos la obra que Reyes tenía en deuda con las letras y la cultura nacionales; pero entre sus lectores hubo también quienes se lamentaron, ante estas páginas rigurosas y a veces áridas, porque en algunas de ellas no brillaba el encanto y la gracia de aquellos textos y ensayos breves, piezas maestras de la prosa, belleza fragmentaria que sobresale en la variedad de su obra. Sin embargo, es necesario reconocer que en muchas de las páginas de estos libros no se perdió ni la belleza conceptual de sus ensayos, ni mucho menos la perfección de su prosa, en la que Reyes capturó, a un mismo tiempo, el juego del pensamiento y de la escritura. Por otra parte, la dedicación a estos grandes trabajos no significó el abandono de aquella forma literaria, constante de su obra y a

la que se mantuvo fiel a lo largo de su vida, en clara congruencia con aquella sentencia de 1924, en la que fijó la norma esencial de su vida de escritor.⁵⁴

⁵⁴ “Escribir es como la respiración de mi alma, la válvula de mi moral. Siempre he confiado a la pluma la tarea de consolarme o devolverme el equilibrio, que el envite de las impresiones exteriores amenaza todos los días. Escribo porque vivo.” “Respuestas”, RS, IV, p. 451.

II. LOS DOS CAMINOS

Desde su torre, el vigía ve bifurcarse los senderos.

ALFONSO REYES¹

1. Las conferencias de Morelia

En el mes de mayo de 1939, en ocasión de su visita a Morelia, Alfonso Reyes recibió la invitación para participar en los Cursos de Primavera de 1940 en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; sin embargo, casi un año pasa antes de que empiece a escribir el curso.

En el verano de 1939, como ya vimos, se ocupa de la organización de La Casa de España en México. El 16 de septiembre de ese año, Alfonso Reyes participa con un discurso en los Juegos Florales de Monterrey;² regresa entonces a la ciudad de México, donde es electo el día 23, miembro de la Academia Mexicana correspondiente de la Academia de la Lengua Española, para ocupar el sillón que dejara vacante Federico Gamboa. En octubre adquiere *A Study of History*, de Arnold J. Toynbee;³ de su lectura se desprenderá la concepción de una parte importante de *El deslinde* (la función ancilar y la distinción entre historia, ciencia de lo real y literatura); escribe ensayos que pasarán a *La experiencia literaria* y a *Pasado inmediato*;⁴ organiza el material

¹ “La jornada del hombre”, APH, XX, p. 418.

² Ver nota de Alfonso Reyes a “Los regiomontanos”, vv, VIII, p. 176.

³ Alfonso Reyes escribe en su *Diario*, el 4 de octubre de 1939: “Deleitado, engolosinado con Toynbee, *A Study of History*, que acabo de adquirir. . .” En la biblioteca de Alfonso Reyes se encuentra la 2ª edición de los primeros tres volúmenes de esta obra (Oxford University Press, Humphrey Milford, Londres, 1935); los volúmenes IV al VI son de la primera edición (1939); falta el volumen VII, y los volúmenes VIII al X son de la primera edición (1954). Los volúmenes I al VI son los adquiridos por Reyes el año de 1939.

⁴ “Detrás de los libros”, EL, XIV, pp. 123-126; “El reverso de un libro”, PI, XII, pp. 182-216. En *La experiencia literaria* también aparece “El revés de una metáfora”, con la fecha “México, 27 de mayo de 1940”. Además, Reyes también menciona en su *Diario* haber escrito “El reverso de un poema.”

de la segunda serie de *Capítulos de literatura española*; redacta su discurso de ingreso a la Academia Mexicana correspondiente de la Academia de la Lengua Española,⁵ y empieza a preparar una conferencia sobre el folklore literario, que dictará en San Miguel Allende, Guanajuato. El 27 de noviembre anota en su *Diario* que se ocupa de un texto sobre la “filosofía de la expresión” y “temas de ciencia de la literatura, con vistas al curso de 1940 en Morelia”. El 16 de diciembre viaja a San Miguel Allende y ese mismo día ofrece en el Teatro Ángela Peralta su conferencia sobre “Marsias o del folklore literario”.⁶ Al finalizar el mes de enero de 1940 se traslada a Mazatlán, Sinaloa, para participar en los Juegos Florales. En el discurso que lee en esta ocasión se refiere al acto poético como un acto de liberación, asunto que desarrollará después en las conferencias de la Universidad Michoacana.⁷

El 25 de abril de 1940 anota Reyes en su *Diario*: “Comienzo las conferencias de Morelia. Lectura de mis manuscritos en familia.” Las tres conferencias de Morelia (convertidas finalmente en cuatro por la extensión de la tercera), las redacta entre el 25 de abril y el 26 de mayo de 1940, aplicando a este trabajo días completos y continuando en ocasiones la labor por varias horas durante la noche. Nunca antes había dejado Alfonso Reyes testimonio en su *Diario* de jornadas semejantes; así, el primero de mayo trabaja todo el día, rehace lo escrito porque no le satisface, y continúa de noche hasta las tres de la mañana del día siguiente. El 10 de mayo, ya en la tercera conferencia, escribe hasta las cinco de la mañana; precisamente en esta fecha señala: “Releí anoche mi primera conferencia de Ciencia y Literatura y hoy de mañana comprendí errores de Toynbee y tengo que enderezar.”⁸ Se refiere, sin duda, a los análisis cuantitativo y cualitativo para identificar los campos histórico, científico y poético, problema que ocupa en

⁵ “Fastos de Maratón”, JS, xvii, pp. 350-370.

⁶ El texto de esta conferencia debió pasar íntegro a *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de junio, 3 y 17 de agosto de 1941. Refundido, se incluyó en *La experiencia literaria, Obras Completas*, xiv, pp. 32-81, con el título “Marsyas o del tema popular”. La parte inicial la dejó Reyes fuera, y se publicó póstumamente con el título de la conferencia de San Miguel Allende, en el citado volumen de las OC, en *Páginas adicionales*, pp. 311-316. Ver en dicho volumen la “Nota Preliminar” de Ernesto Mejía Sánchez, pp. 8-10.

⁷ “Juegos Florales de Mazatlán”, vv, viii, pp. 160-165. En este viaje visitó Alfonso Reyes Villa Unión, lugar de la famosa batalla del 4 de julio de 1880, hazaña paterna motivo de un largo poema de este nombre, escrito en esa ocasión, OC, x, pp. 195-203.

⁸ En 1948, cuatro años después de publicado *El deslinde*, Reyes escribió: “Cuando nadie comenzaba a leer a Toynbee en América, yo discutí largamente en *El deslinde* (1944) su noción, demasiado simplista, por ser ‘cuantitativa’, sobre las diferencias del pensar histórico, el científico y el poético; pero esta noción tampoco inficiona en modo alguno su arquitectura de la historia, y aparece como un mero apéndice, a manera de ensayo suelto.” “Sobre el sistema histórico de Toynbee”, s, xxi, p. 236.

El deslinde los capítulos IV y V a propósito de la tríada teórica de historia, ciencia de lo real y literatura. El 18 de mayo (el día 17 había cumplido 51 años) trabaja once horas continuas; el 21 también, jornada completa; el viernes 24 de mayo anota en el *Diario*: “Madrugada. Todavía trabajando en lo mismo, pues naturalmente no quedé contento. Seguí todo el día, estudiando, rehaciendo y copiando encerrado en casa. ¡Alegría del trabajo! Todo el día ha sostenido mi humor, a pesar del mundo!”⁹ El domingo 26 de mayo, finalmente, escribe: “Acabé a las 11:45 a.m. la copia en limpio de la tercera y última de mis conferencias sobre La Ciencia Literaria.” El 28 de mayo viaja a Morelia, donde imparte no tres sino cuatro conferencias, debido, como ya se dijo, a la extensión de la tercera. Regresa a México el mismo día tres de junio, después de leer su cuarta conferencia.

Es patente el interés de Alfonso Reyes en el tema de las conferencias de Morelia, como lo es también la motivación generada por el propio trabajo. Seguramente durante el desarrollo del trabajo decidió sobre la ampliación del texto, para ahondar en el asunto y publicar un libro sobre la ciencia de la literatura. Éste es el propósito que lo llevó a escribir el 15 de mayo de 1940, a mitad del trabajo, una carta a Amado Alonso en Buenos Aires: “Me han hecho falta algunas cosas para unas conferencias sobre ‘ciencia de la literatura’ que, aunque elementales y generales espero que presten alguna utilidad por acá en nuestra tierra. Aunque soy incapaz de leer alemán directamente, tengo aquí quienes me ayudan, pero no pudimos obtener la última bibliografía. Quiero decir que a esas conferencias provisionales, publicables en libro, seguirán otros estudios. Quiero decir que he vuelto a trabajar como Pedro me lo reclamaba. Estamos desarrollando aquí, a pesar del porvenir siempre incierto, una labor intensa que ya está dando buenos resultados en la juventud. No se desentiendan ustedes de esto. Mantengan el contacto sagrado.”¹⁰ De esta carta se desprende no sólo el interés de Reyes en su trabajo, sino la satisfacción que le produce,

⁹ Se refiere Alfonso Reyes a la situación mundial. El mismo 10 de mayo de 1940 escribe en el *Diario*: “Alemania invade Holanda, Luxemburgo, Bélgica y bombardea Londres.”

¹⁰ Copia de esta carta en el Archivo de Alfonso Reyes. Amado Alonso contestó desde Buenos Aires el 31 de julio de 1940: “No hemos publicado todavía el tomo III de los Estudios Estilísticos (Novela histórica y Gloria de don Ramiro!). Sobre ciencia de la literatura es Lida el especialista. En cuanto venga le haré que le escriba. Lo último que tengo yo es Horst Opper, *Die Literaturwissenschaft in den Gegenwart*, Stuttgart, 1939 (128 págs.). Quizá lo tengan en Nueva York. Otro libro: Leonhardt Beriger, *Die Literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik*, Halle, 1938 (149 págs.). Es clásico el libro de Oskar Waltze, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1925. Otro alemán (¿o suizo?) conocido y muy comentado en esto es Emil Ermatinger, *Das Dichterische Kunstwerk. . .*”.

pues por fin ha logrado dedicarse a ese estudio sistemático que hace tiempo buscaba. En este sentido, es elocuente la mención que hace al viejo reclamo de Pedro Henríquez Ureña. Casi un mes después, el 12 de junio, escribe de nuevo a Amado Alonso, reiterando el pedido de su carta anterior: “. . .Cuántas indicaciones bibliográficas pudiera usted proporcionarme sobre todo lo relativo a métodos científicos de la crítica me serán de suma utilidad. Emprendo una serie de trabajos organizados. Tengo casi hecho el primer libro sobre la materia.” Importa destacar aquí el propósito de reunir todo el material sobre ciencia de la literatura y, aún más, el de realizar una serie de trabajos que, debe entenderse, versarían sobre el mismo tema. Sin embargo, ese primer libro ya casi terminado no llega a publicarse, pues su contenido finalmente se dispersa en destinos diversos, y una parte se somete a revisión y posterior ampliación.

El sumario de las conferencias de Morelia se encuentra depositado en el Archivo de Alfonso Reyes.¹¹ De acuerdo con su contenido, la primera de las conferencias, con 14 apartados, se titula “El concepto”, y éste no se refiere propiamente al de la ciencia de la literatura, sino al de la literatura, pues salvo el primero de los apartados, dedicado a explicar la “Ciencia; práctica y teoría de la literatura”, los once apartados restantes se refieren a lo que en *El deslinde* se desarrollará más ampliamente sobre la función ancilar, la llamada “primera tríada teórica”: historia, ciencia de lo real y literatura, así como la ficción literaria. Los puntos finales se refieren a la insuficiencia del análisis cuantitativo, y a la necesidad del cualitativo, problema derivado de la revisión que, como vimos en la nota de su *Diario* (10 de mayo de 1940), hizo de la tesis de Arnold Toynbee sobre el método para distinguir los campos histórico y científico. El último apartado trata del “deslinde de la ficción literaria”.

La segunda conferencia la tituló “La postura activa”, y su contenido puede dividirse en tres partes: la primera corresponde al apartado inicial y se dedica a la postura activa (práctica y teórica) ante el fenómeno literario, y a la postura pasiva ante dicho fenómeno y ante la misma postura activa, “objetos, ambas, de la Ciencia de la Literatura”. La segunda parte se refiere a la génesis literaria y le dedica cuatro apartados; la tercera parte, contenida en los cinco apartados finales, se ocupa del lenguaje: forma literaria, potencia afectiva (aquí Reyes

¹¹ El sumario se contiene en dos hojas, escritas a máquina. En la primera, al centro, se lee: “La ciencia de la literatura/ *Arma virumque cano*. . . / *Aeneidos*, 1, 1 / (Conferencias leídas en el Colegio de / San Nicolás de Hidalgo, los días 30 / 31 de mayo y 1º de junio de 1940, con / ocasión del IV Centenario de su fun / dación. Primera estación de la Uni / versidad Vasco de Quiroga; cursos: / Siglo xx).” En la segunda hoja está el sumario, escrito a renglón cerrado. Ver apéndice 3.

agregó, escrito a mano, “las jitanjáforas”), impulso lírico y literatura oral y escrita. El último apartado se refiere a la “Teoría de la Literatura: preceptiva; su error y su acierto”.

La tercera conferencia la denominó “La postura pasiva”, y se dedica a los varios niveles de la crítica: la literatura comparada, la historia de la literatura, la bibliografía y el manejo de textos, la vida y la obra, la estilología (término que aplicó entonces Reyes al estudio del estilo literario, distinto del de estilística, donde no se distingue el lenguaje común del literario), el formalismo ruso,¹² la dirección del espíritu,¹³ y por último, el porvenir de la literatura.

2. Primer proyecto de libro

El 3 de junio de 1940, después de leer en Morelia su cuarta y última conferencia, Alfonso Reyes viaja de regreso a la ciudad de México. Al día siguiente, martes cuatro por la noche, está de nuevo dedicado a corregir y rehacer los textos de ciencia de la literatura. Como se ve, no dejó pasar un solo día para este trabajo de corrección; y si esto no fuera suficiente para dar prueba de su profundo interés por el tema, podemos añadir, con base en su anotación en el *Diario*, que esa noche trabajó hasta las 6:30 de la mañana del día siguiente. El 5 de junio repite el mismo horario. El día diez, apunta: “He estado reescribiendo mi ensayo sobre *Ciencia de la Literatura*. Me he olvidado de mi diario, ¡tan engolosinado estoy!. . .” Las noticias de la Guerra Mundial perturban su trabajo; el 14 de junio deja mención de la entrada de los alemanes en París; el 17, se refiere a la capitulación de Francia y luego escribe: “Encerrado embriagándome de trabajo, pero muy angustia-

¹² Sorprende esta temprana referencia al formalismo ruso, en una época en la que no sólo era escasa la bibliografía sobre este movimiento, sino que, seguramente, era difícil obtenerla en México. En todo caso, muestra que Alfonso Reyes manejaba una información actualizada.

¹³ La dirección del espíritu, o nivel más alto de la crítica, lo situaba Alfonso Reyes después del método impresionista e incluso de la exegética o ciencia de la literatura. El concepto de “dirección del espíritu” es afín al de Fidelino de Figueiredo, escritor y crítico portugués (1889-1967) con quien Reyes mantuvo correspondencia por varios años, aunque no fue muy abundante. El 30 de marzo de 1930, Alfonso Reyes escribió a Fidelino de Figueiredo, radicado entonces en São Paulo, para agradecerle el envío de unas publicaciones: “Mucho le agradezco sus excelentes monografías sobre *A epica portuguesa no seculo XVI* y *Aristarchos*. Siempre lo leo con deleite y provecho. . .” (copia depositada en el Archivo de Alfonso Reyes). Precisamente en *Aristarchos* desarrolla Fidelino de Figueiredo su idea de la dirección del espíritu. Al ocuparse de este nivel de la crítica, Alfonso Reyes cita al crítico portugués. Estas páginas no pasaron a formar parte de *El deslinde*, y su edición fue póstuma: *Páginas adicionales*, ACL, XIV, pp. 329-331.

do.” El domingo 23 de junio aparece en el *Diario* la primera referencia a José Gaos; éste almorzó en su casa y Reyes anota: “. . .buena comida y mejor charla de ideas entre él y yo.” A partir de esta fecha, se suceden periódicamente las menciones al filósofo español, quien visita semanalmente a Reyes en su biblioteca. Estas conversaciones de Alfonso Reyes y José Gaos, de acuerdo con las anotaciones del *Diario*, van a enriquecer las reflexiones del escritor sobre la teoría literaria. La circunstancia, además, de que Reyes haya dedicado a José Gaos las páginas que tomó de la última de las conferencias de Morelia para publicarlas en revista, es un claro testimonio de su afinidad de pensamiento. Sobre este punto volveremos más adelante.¹⁴

En las cartas que cruzaron Alfonso Reyes y Amado Alonso surge (en la respuesta de éste) el nombre de Raymundo Lida. Alfonso Reyes le escribe a Cambridge el 16 de julio de 1940: “Ignoraba su actual paradero y me alegro mucho de saberlo. Deseo noticias de su vida y trabajos. Tengo además un favor que pedirle: que me indique usted todo lo que vaya sabiendo de aquellas librerías en orden a teoría o métodos de la crítica literaria.”¹⁵ La respuesta de Lida no se hace esperar; contesta el 24 de julio, informándole que lleva un año en Harvard como becario Guggenheim, y pasa después al asunto planteado por Reyes: “Sobre teoría literaria, no veo que se haya publicado mucho. A quien más se lee aquí es al inglés I. A. Richards, ahora profesor en Harvard. Lo último que he visto de él es *On imagination* (sobre las doctrinas poéticas de Coleridge), brillante y parcial como sus libros anteriores.”¹⁶

3. Los dos caminos

El trabajo continúa. El 2 de agosto, Alfonso Reyes deja en su *Diario* una nota de desánimo, provocada sin duda por los problemas que le

¹⁴ “La vida y la obra”, *Revista Mexicana de Literatura*, México, año 1, julio-septiembre de 1940, pp. 8-23. “A José Gaos”, es la dedicatoria al frente del texto, y a pie de página la siguiente nota: “Fragmento de un cursillo sobre *La ciencia de la literatura*, desarrollado en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo (Morelia), Universidad Vasco de Quiroga, los días 30 al 31 de mayo, y 1º y 3 de junio de 1940, en el programa ‘Siglo XX’ con que se conmemoró el IV centenario de la fundación de aquel Colegio.”

¹⁵ Correspondencia en el Archivo de Alfonso Reyes. Al contestar, Lida no se refiere a “teoría o métodos de la crítica literaria”, sino a “teoría literaria”.

¹⁶ Lida proporciona en su carta una lista de publicaciones “de este año y de 1939”: Charles Sears Baldwin, *Renaissance literary theory and practice*, Columbia University Press; Theodore Meyer Greene, *The arts and the art of criticism*, Princeton; David Daiches, *The novel and the modern world*, U. of Chicago; Frank Swinerton, *The reviewing and criticism of books*, Oxford; B.H. Bronson, J.R. Caldwell, J.M. Cline, Gordon McKenzie y J.R. Ross, *Five studies in Literature*, Berkeley.

plantea la reorganización de todo el trabajo sobre la ciencia de la literatura: “. . . Mi trabajo ha cundido poco por exceso de compromisos mundanos toda la semana, y temo estar algo desconcertado y haber entrado en una falsa vía por exceso de rigorismo y geometría. Además, ¡qué sé yo! ¡Dudo tanto! Hay momentos en que me parece que todo lo ignoro. Nunca he sabido limitar mi curiosidad, mi sed de conocimiento. ¡Y es tan difícil seguirlo todo al mismo tiempo! Yo creo que me falta *algo* en todo. Y sin embargo, no creo ser culpable de mis deficiencias. Por esfuerzo no ha quedado. Tantos se han dejado deshacer por menos que lo que yo he soportado.” Pocos días después, el 7 de agosto de 1940, se aclara la confusión y deja en el *Diario* una nota significativa, importante para todo el trabajo que seguirá a partir de entonces, pues lo ocurrido le conducirá a la concepción definitiva del campo de trabajo de *El deslinde*: “En mi libro algo desconcertado: parece que se me parte en dos: *La Ciencia de la Literatura* y la *Teoría de la Literatura*.” Esta división permitirá separar los dos campos, hasta ahora mezclados. Si revisamos por una parte el contenido de las conferencias de Morelia, y por otra la correspondencia de Reyes con Amado Alonso y Raimundo Lida, puede observarse esta mezcla. En las conferencias, como ya vimos, todo el trabajo se enfoca a la ciencia de la literatura, en la que queda incluido todo lo que Reyes llama “postura pasiva”: la crítica en sus diferentes métodos (histórico, psicológico, filosófico), la literatura comparada, la historia de la literatura y la estilística (o más exactamente la estilología), así como la teoría literaria, al parecer incluso identificada con la preceptiva, o como campos cercanos.¹⁷ La correspondencia con Amado Alonso confirma esta situación: Reyes le pide bibliografía sobre ciencia de la literatura y sobre métodos científicos de la crítica. A Lida, igualmente, le pide bibliografía sobre teoría o métodos de la crítica literaria. Por su parte, Lida contesta refiriéndose concretamente a la teoría literaria, incluyendo en ésta, según se desprende de la bibliografía propuesta, el *criticism*, que en los textos ingleses y norteamericanos suelen identificarse con la *literary theorie*, pero bajo un concepto diferente. La separación que ahora se le presenta a Reyes, de acuerdo con el testimonio de su *Diario*, es el deslinde que le faltaba para poder avanzar en el estudio en que está empeñado, sin el cual no hubiera podido realizar el trabajo de separar la literatura de todo lo que no es literatura, el asunto propiamente dicho del deslinde, desarrollado en el libro del mismo nombre, con una concepción lógica y sistemática.

A partir del momento en que se distingue la separación de los dos

¹⁷ Ver en apéndice 3 el sumario de “La ciencia de la literatura”, segunda conferencia, apartado 10.

campos, Alfonso Reyes se referirá pocas veces en su *Diario* a la ciencia de la literatura, y abandona esta denominación para tomar el camino de la historia de la crítica. Es el momento de las definiciones y la identificación de rumbos. El 13 de agosto de 1940 escribe de nuevo a Amado Alonso, pero ya ha quedado aparte la preocupación sobre la ciencia de la literatura: “Con vivo interés he leído las notas de usted en la Revista de Onís. Me encantaría tener fuerzas, aun sin mayores conocimientos técnicos para emprender a mi modo un estudio de ese tipo sobre nuestro Díaz Mirón. Ojalá usted me aconsejara un poco sobre la herramienta preparatoria. Ya me cansé de las cosas meramente impresionistas que hice durante mi adolescencia. Ahora, al comenzar mi juventud, tengo otros anhelos. Y cuando llegue a la madurez, en los ochenta, publicaré una representación del universo a través del fenómeno poético, demostrando que Dios es poeta, aunque ripioso. . .”¹⁸ El buen humor y vitalidad que se desprenden de estas líneas concuerdan, en tiempo, con la solución que se le presentó a Reyes al ver la separación entre la ciencia y la teoría literarias, además de que muestran su interés por la estilística, como se aprecia en la siguiente carta, dirigida al mismo Amado Alonso sólo tres días después, el 16 de agosto: “Conozco estudios de estilística, pero me pregunto si no podría encontrar en alguna parte una definición concreta de este método crítico. Lo de Vossler por usted publicado y las explicaciones de los prólogos de usted me dan ideas en el aire. ¿No hay una definición, acompañada de enumeración de los principales problemas considerados? Lo que más me interesa es deslindar bien el concepto frente a los tradicionales métodos de crítica histórica y de crítica psicológica. Ya sé que todas las cosas se juntan por las fronteras, pero todas se definen por sus centros nucleares.” De todo esto quedará una visión muy clara, y no sólo de la teoría, sino de la crítica literaria y del lugar que ocupan en ella la ciencia de la literatura y la estilística. El 31 de ese mismo mes de agosto contesta Alonso: “La caracterización de la estilística que usted busca no existe que yo sepa. Hay sí, varias de la estilística a-literaria (Bally, Winkler, etc.), pero no de la doctrina e investigación de los estilos literarios. Si le es a usted aprovechable, yo le voy a intentar una caracterización, pero déjeme usted unos días para madurarla. . .” Poco después, Amado Alonso escribió el texto conocido como “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”; al envío, Reyes contesta el 9 de noviembre de 1940: “Su carta del 29 de noviembre. Preciosa y utilísima su exposición sobre la Estilística. Naturalmente, le aconsejo publicarla en *La Nación*. Lo que yo quería era, en un libro de conjunto,

¹⁸ El texto de Amado Alonso a que se refiere Alfonso Reyes se publicó en la *Revista Hispánica Moderna*, Universidad de Columbia, Nueva York, año v, núm. 3, julio de 1939, pp. 191-220: “Algunos símbolos existentes en la poesía de Pablo Neruda”.

no decir disparates al trazar los rasgos esenciales de este nuevo método crítico, y me remitiré a su publicación, con permiso de usted. . .”¹⁹

4. Primera interrupción

Pero la estilística no será el centro de sus trabajos en el campo de la crítica, sino la historia de ésta y concretamente, la de un periodo de la cultura griega. El 25 de agosto de 1940 se reúne con José Gaos: “espléndida charla”. Pocos días después, el 6 de septiembre, escribe en el *Diario*: “Mi libro *La ciencia de la literatura* se me atascó en la historia de la crítica literaria. Anoche resolví el atasco.” Para esas fechas, y siempre de acuerdo con el método de trabajo de Alfonso Reyes de seguir al mismo tiempo varias líneas de actividad literaria, ya se había introducido en los temas de Grecia; en ellos se mantendrá hasta su muerte. Puesta la atención en Grecia, en esa cultura “sustentada en el Logos, sostenida por la palabra”, encuentra el camino; y la historia de la crítica literaria, concebida hasta entonces como una parte del libro sobre ciencia de la literatura, se convierte en el asunto de uno de los libros fundamentales de Reyes en este periodo, y del primero de los muchos que finalmente dedicó a la cultura griega: *La crítica en la Edad Ateniense*. El 5 de septiembre de 1940, un día antes de la anotación en el *Diario* sobre la solución al problema de la historia de la crítica, Alfonso Reyes había leído en el Salón de Arte de Ediapsa, en la Librería de Cristal, una conferencia titulada “Parrasio o de la pintura moral”.²⁰ El 8 de septiembre, en la visita dominical de José Gaos a Alfonso Reyes, hablan sobre este texto: “He estudiado a Isócrates hasta que a la caída de la tarde llegó Gaos con su esposa: Deliciosa charla en que me expuso su reacción de filósofo ante mi *Parrasio*. Concibo un ensayito sobre Isócrates o de la prosa.” El texto sobre Parrasio y la pintura moral, como otros muchos de Reyes, ofrece más de lo que indica el título: nos acerca a Sócrates y a Platón, pero también, en la parte final, a las características del retrato y de la pintura en general; es un texto salpicado todo de anécdotas y referencias, y en él se desplaza libremente la prosa del ámbito de la filosofía al de la historia y el arte. Frente a un texto como éste, se concluye fácilmente que en realidad Reyes nunca llegó a abandonar el estudio de los autores griegos, y que al paso de los años mantuvo con asiduidad estas lecturas. En tal sentido más que introducirse ahora a los temas de Grecia, lo que hace es llevarlos a ese ejercicio intelectual que para Alfonso Re-

¹⁹ El texto se publicó efectivamente en *La Nación* de Buenos Aires, el 9 de febrero de 1941, y pasó al libro de Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, pp. 95-106.

²⁰ “Parrasio o de la pintura moral”, JS, XVII, pp. 382-397.

yes era el escribir. En todo caso, la renovación de esas lecturas lo conduce a la solución apuntada ante el problema de la historia de la crítica. Y en ocasión de la visita de José Gaos, Reyes ya tiene la idea del ensayo que escribirá sobre Isócrates y la prosa cuando el filósofo español llega e interrumpe su lectura de Isócrates. En efecto, el ensayo lo termina cinco días después y lo integra a las páginas sobre la crítica en la Edad Ateniese.

Poco después de terminar “Isócrates o de la prosa”, Reyes pasa al capítulo sobre Aristóteles, todavía concebido como parte del libro sobre ciencia de la literatura. Esto lo menciona el 15 de septiembre, y por el momento es la última referencia a este libro (volverá a citarlo al ocuparse de *Coordenadas*, como se verá después). En esa misma fecha anota que ha terminado de preparar una conferencia para estudiantes universitarios españoles, a la que titula “Sumario de la literatura”, y en cuyas páginas pueden leerse de manera sucinta tesis que desarrollará ampliamente en *El deslinde* junto con algunas otras que dejará fuera de éste, además de otros aspectos sobre historia literaria, estímulos literarios y categorías de la lectura.²¹

El lunes 18 de septiembre de 1940, Alfonso Reyes está ya trabajando en “mi cursillo para la Facultad de Filosofía y Letras de México, de febrero de 1941, sobre *La crítica en la Edad Ateniese*”. Ya tiene en este momento la concepción y el alcance del curso, en el que trabajará los siguientes cinco meses hasta el 6 de febrero de 1941, fecha de terminación de estas lecciones. Como en la redacción de las conferencias de Morelia, a éstas dedica también días enteros y varias horas durante cada noche. El curso comienza y, entre una y otra conferencia, continúa corrigiendo, terminando y copiando los textos definitivos. En el *Diario* fue dejando testimonio del avance de este trabajo, y de la satisfacción que le producían ciertos capítulos una vez alcanzada su forma final; en ocasiones apunta algunos problemas que afectan el trabajo, pero también se refiere a las visitas de José Gaos. El domingo 6 de octubre, estando en exceso fatigado, señala: “. . . me rehago del todo con la estimulante visita de Gaos, que viene a conversar conmigo sobre el artículo ‘La vida y la obra’ que le dediqué en la *Revista Mexicana de Literatura*. Estupendo-diálogo, como siempre.” Al día siguiente escribe: “Pocas cosas mejores en este momento de mi vida que los diálogos con Gaos. Desperté de buen humor y consagré la mañana a estudiar la casa de Pánuco para instalar el Fondo de Cultura y el que pronto se llamará Colegio de México en vez de Casa de

²¹ El texto se publicó con el título “Sumario de la literatura”, en la revista *Sur*, Buenos Aires, año 10, núm. 75, diciembre de 1940, pp. 52-59. Pasó a *EL* con el título “Apolo o de la literatura”, xiv, pp. 82-99.

España.”²² Las visitas de Gaos no se interrumpen; el 3 de noviembre anota: “Tengo con él una fecundísima charla de que ambos vamos aprovechando”, y el 24 de noviembre: “Hablamos (*importantísimo*), del *Discurso del método* y la *Culta repartición de la vida del discreto*, en Gracián; de la filosofía de la *volis*, etc.” El avance de las páginas sobre la crítica en la Edad Ateniense también es tema en las conversaciones de Reyes y Gaos: “De noche viene Gaos un rato. Le leo lo que llevo. . .” (domingo primero de diciembre de 1940). Esta presencia de Gaos en el *Diario* de Alfonso Reyes, como se deja ver claramente por las anteriores notas, es resultado de la cabal identificación espiritual de ambos escritores. No fue sólo Alfonso Reyes quien dejó testimonio de esta amistad e identificación espiritual; también Gaos escribió al respecto, poco después de la muerte de Reyes: “Quien escribe estas líneas, un amigo singular, único, todavía una vez. Uno de los solos cuatro amigos, exactamente, con quienes desde hace ya muchos años venía manteniendo un trato a la par íntimo y asiduo: con Alfonso Reyes solía pasar un par de horas vespertinas los fines de semana, en la ‘Biblioteca Alfonsina’, paradójica, impresionante síntesis de biblioteca como para servicio del gran público y de recámara como para la vida más privada.”²³ Hemos recogido estos testimonios porque los diálogos de Reyes con Gaos, como se verá después, tendrán peculiar importancia en el momento en que se conciba la orientación y estructura finales de *El deslinde*.

²² A este respecto el 16 de octubre de 1940 escribió Reyes en su *Diario*: “Al fin, hoy firmó Suárez, Ministro de Hacienda, por el Gobierno, la transformación de La Casa de España, en instrumento notarial, en institución civil ‘El Colegio de México’.” Al hacerse el cambio jurídico, Alfonso Reyes continuó como presidente y lo fue hasta su muerte.

²³ José Gaos, en “Testimonios con motivo de la muerte de Alfonso Reyes”, *Cuadernos Americanos*, México, XIX-2, marzo-abril de 1960, pp. 39-40. Diez años después, de nuevo escribió José Gaos: “Vienen luego los recuerdos de la amistad aquí, creciente hasta pasar con él durante años varias horas de la tarde todos los fines de semana, casi siempre acompañados más o menos tiempo por Manuelita, presente, aún en ausencia, en la vida de don Alfonso —y en el recuerdo de los amigos de ambos. Creo que fui el último amigo íntimo.” En “Evocación de Alfonso Reyes”, *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X Aniversario de su muerte (1959-1969)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 37. Y aún habría que recordar otro testimonio, anterior a los dos citados: “Tal función regulativa del espectáculo del grande hombre la ejerció en mi vida de España Ortega, como en mi vida de México pudo haberla ejercido don Antonio Caso, si su muerte prematura no lo hubiera impedido, y ha venido a ejercerla Alfonso Reyes; la amistad de éste me ha hecho penetrar hasta los fondos mismos de la vida en que crea ese peculiarísimo tipo de ente que es el gran hombre de letras, el gran escritor.” *Confesiones profesionales*, p. 85.

5. Comienza la teoría literaria

Poco antes de empezar el curso sobre la crítica en la Edad Ateniense el primero de enero de 1941, Alfonso Reyes escribe en el *Diario*: “Todo ha sido trabajar en Teofrasto, y corregir y copiar para la Revista próxima a salir de la Facultad de Filosofía y Letras el primer capítulo de mi *Teoría Literaria* llamado *El deslinde*.”²⁴ Si bien Alfonso Reyes revisaba por lo general las conferencias sobre la crítica en la Edad Ateniense, e incluso las rehacía después de iniciado el curso, para el primero de enero de 1941 ya había concluido prácticamente el material de dichas conferencias, por lo que empieza de nuevo a enfocar la atención sobre la teoría literaria, asunto que había dejado suspendido para ocuparse primero de la ciencia de la literatura y, finalmente, de la historia de la crítica, en particular la de la época citada. Las páginas que había identificado como primer capítulo de su *Teoría Literaria* y que había entregado para su publicación en revista, se sometieron después a modificaciones importantes al pasar al libro; por otra parte, no coinciden con el contenido de las conferencias de Morelia, donde si bien se incluye un apartado sobre los servicios extraliterarios de la literatura, no se habla todavía de “literatura ancilar”. En consecuencia, debieron escribirse en los días posteriores al cursillo de Morelia. Importa destacar que en ese llamado “primer capítulo” de *El deslinde*, Reyes todavía no utiliza ni la terminología ni las divisiones o separaciones que aparecen en el texto definitivo del libro (*noético, noemático, préstamo, empréstito, poético, semántico*); además, se habla de “literatura ancilar”, concepto que se modificará después por el de “función ancilar”, en el que aquélla aparece como un caso perteneciente a ésta.

El 7 de enero de 1941, Alfonso Reyes inicia su curso en la Facultad de Filosofía y Letras sobre la crítica en la Edad Ateniense, y lo concluye el 6 de febrero, habiendo impartido un total de diez lecciones, los martes y jueves de las 20:00 a las 21:00 horas. De esta actividad en la facultad se desprende otra de carácter docente: un Seminario de Literatura, que inicia el 12 de marzo de 1941 con una docena de alumnos. Poco antes, el día nueve, había escrito: “Gaos me pide mi teoría del seminario para usarla en el suyo.” El 26 de marzo traslada el seminario a El Colegio de México, como era la intención desde su inicio. Ese mismo día se dedica a copiar el segundo capítulo del libro *Teoría Literaria*. De acuerdo con el contenido definitivo de *El deslinde*, el segundo capítulo es precisamente el dedicado a la función ancilar; como “el primer capítulo de mi *Teoría Literaria*” lo había entregado apenas en enero a la revista de la Facultad de Filosofía y

²⁴ “La literatura ancilar”, Revista *Filosofía y Letras*, México, año 1, núm. 1, enero-marzo de 1941, pp. 103-117.

Letras, esta mención al segundo capítulo debía referirse al que quedó como tercero en el libro, que versa sobre historia, ciencia de lo real y literatura, y que es un material desarrollado en principio en la primera de las conferencias de Morelia. En los siguientes días continúa trabajando en esta obra a la que denomina, el 31 de marzo, “*El deslinde*, Ensayo de teoría literaria”, para escribir por último el 2 de abril: “Retoque y trabajo mi libro, que al fin llamaré *Deslinde del proceso literario*.” Como se sabe, éste no fue el título definitivo del libro, lo cual deja ver que todavía existen imprecisiones en la concepción final del trabajo. Las anotaciones siguientes en el *Diario* son también una muestra de que Alfonso Reyes todavía no escribe en estos momentos la versión definitiva de *El deslinde*: “Retoques al *Deslinde*. Nuevas ideas al capítulo final del *Deslinde*. Muy enfermo” (5 de abril de 1941); “De madrugada, escribiendo sobre teología para mi *Deslinde*. . .” (9 de abril); “Trabajando hasta las 3½ de esta madrugada y estudiando Santo Tomás, logro poner orden en la parte que se me había enredado en mi *Deslinde*. Aunque con jaqueca adelanto mi trabajo. . .” (5 de mayo); “De noche, Gaos oyó otro capítulo de mi *Deslinde*. Vimos que hay que corregir el ángulo de visión. . .” (12 de mayo). Aquí se interrumpen las referencias a *El deslinde*, para volver a aparecer poco más de tres meses después, tarea que inicia para rehacer algunos capítulos y escribir otros nuevos.

De todo lo anterior se concluye que para el 5 de abril de 1941, Alfonso Reyes, al ocuparse del problema de la teología, tiene la idea de estar concluyendo su libro *El deslinde*. Según esto, el libro se integraba con un capítulo inicial sobre la literatura ancilar, un segundo capítulo sobre la historia, ciencia de lo real y literatura, y un posible tercer capítulo sobre los procedimientos de cuantificación y cualificación de los datos (distinción proveniente, como ya vimos, de las observaciones de Reyes a las tesis de Toynbee sobre el primero de estos métodos para distinguir los campos de la historia y de la ciencia), aunque esta parte bien pudo pertenecer al segundo capítulo; asimismo, incluía otro capítulo sobre la ficción, uno más sobre aspectos del lenguaje, muy semejante al que se llamó en definitiva “*Deslinde poético*”, y por último el capítulo sobre la teología. En total, cinco o seis capítulos (según se considere la ubicación del texto sobre cualificación y cuantificación de los datos). La versión definitiva de *El deslinde* incluye ocho capítulos, y el último, además de la teología, se ocupa también de la matemática. En segundo lugar, la mención en el *Diario* de la necesidad de corregir el ángulo de visión —resultado de los diálogos de Gaos y Reyes, calificados por éste, en más de una ocasión, de excelentes y estimulantes— debió referirse a aspectos fundamentales en la concepción de la obra, y no a problemas determinados sobre tal o cual capítulo. Hay que considerar que, para esas fechas, Alfonso Reyes y José Gaos habían man-

tenido una relación intelectual ininterrumpida durante un año (aunque ésta pudo haberse iniciado antes, desde la llegada a México del filósofo español), y que el diálogo entre ambos había sido tan fecundo como lo testimonia el *Diario de Reyes*; cabe añadir también que, por otra parte, Reyes había llevado a esas charlas sus trabajos sobre ciencia de la literatura primero, y de teoría literaria después, y recordar además que ya en anterior ocasión, estando en Río de Janeiro, Alfonso Reyes había enviado a Amado Alonso un texto suyo sobre el lenguaje para conocer su opinión (el tema hubiera sido objeto de un diálogo semejante al que tenía con Gaos, si Reyes hubiera estado en Buenos Aires); si se toma en cuenta todo lo anterior, puede entenderse que ahora, lanzado a la ambiciosa empresa de ocuparse de teoría literaria, Alfonso Reyes muestre sus páginas sobre el fenómeno literario a quien ha encontrado con inquietudes espirituales e intelectuales afines a las suyas. De esta revisión resulta, en consecuencia, la necesidad de “corregir el ángulo de visión”. Y el efecto inmediato es que suspende temporalmente el trabajo sobre *El deslinde* y, consecuentemente, las citas sobre su avance en el *Diario*, por un periodo mayor a los tres meses.

6. Segunda interrupción

Entre el 13 y el 31 de mayo de 1941, Alfonso Reyes viaja a Berkeley, California, en cuya universidad recibe el doctorado *Honoris causa*.²⁵ El primero de junio ya está de regreso en la ciudad de México, y a partir de entonces se ocupa de preparar y concluir el material de otro libro al que titula *Coordenadas*, que finalmente se llamará *La experiencia literaria*. Este libro contiene dieciocho ensayos, de los cuales siete proceden de la etapa de Buenos Aires y Río de Janeiro, y el resto se escribe en la ciudad de México, entre 1939 y 1941. De los siete primeros, cinco se rehicieron y ampliaron el mismo año de 1941. “Hermes o de la comunicación humana”, aunque aparece con fecha de “1931-1941”, lo consideramos, aunque sea parcialmente, parte de los escritos realizados antes de su viaje a México, tomando como antecedente “En el harem del idioma: de la sintaxis de la jeroglífica y de la fonética”, “De la traducción” y “Categorías de la lectura”, que proceden de 1931 y se rehicieron en 1941, “Aduana lingüística”, que procede de 1933 y se modifica también en el año de 1941, “Las jitanjáforas”, el texto cuyo origen es más lejano (1929), y “Marsyas o del tema

²⁵ La crónica de este viaje, *Berkeleyana. 1941*, se publicó en la colección “Archivo de Alfonso Reyes”, México, 1953.

popular”, de los que ya nos ocupamos anteriormente y que se concluyen en su versión definitiva en el mes de julio de 1941. En este mes también escribe “Anatomía de la crítica”, conferencia que prepara a petición de Carlos Chávez y lee el 26 de agosto en el Palacio de Bellas Artes, bajo los auspicios de la Orquesta Sinfónica. En este ensayo se presenta una clara diferenciación de los niveles en que puede ubicarse la crítica: la impresión, la exégesis y el juicio. En cuanto a la exégesis, o ciencia de la literatura, Reyes concluye que sólo puede ostentar este calificativo si se integran los tres métodos fundamentales: históricos, psicológicos y estilísticos. El texto de esta conferencia se integró a *La experiencia literaria*. Este libro, para cuya edición en la Imprenta Universitaria recibió Alfonso Reyes un ofrecimiento de Francisco Monterde, así como otro similar de Carlos Chávez para ser publicado por la Orquesta Sinfónica de México, lo envió finalmente a la Editorial Losada, en Buenos Aires, el 22 de octubre de ese mismo año, donde apareció en 1942 en la Colección de Estudios Literarios de esa casa editorial, dirigida por Amado Alonso.²⁶ El 9 de noviembre, la anotación en el *Diario* menciona otro texto, considerado entonces como parte del libro sobre ciencia de la literatura: “Arreglando el capitulito de *La Ciencia Literaria* sobre el método histórico para el Boletín de la Orquesta Sinfónica de Carlos Chávez. . .” En efecto, este ensayo titulado “El método histórico en la crítica literaria” se publicó en ese *Boletín*,²⁷ y es oportuno señalar desde ahora su destino final. Del *Diario* se desprende una determinada actitud de Alfonso Reyes hacia la ciencia de la literatura, pues los libros van sucediéndose y el correspondiente tema no aparece publicado. Pero si bien no se concluye ni publica, Reyes tampoco se decide a abandonarlo, y surge con cierta periodicidad en las notas del *Diario*. No será hasta el 30 de enero de 1945, después de la edición de *El deslinde*, cuando Reyes escriba en el *Diario* sobre el destino de ese ensayo y del proyecto sobre el pospuesto libro dedicado a la ciencia de la literatura: “Di para *Jornadas*, bajo el título: *Tres puntos de exegética literaria: El método histórico en la ciencia literaria, La vida y la obra y Los estímulos literarios*, que recojo aquí de la Orquesta Sinfónica de México, *Filosofía y Letras y Revista de Literatura Mexicana*, para poder tenerlos juntos, mientras llega la hora de *Ciencia de la Literatura*.” Esta hora nunca llegó, o más bien llegó póstumamente. En cuanto a los tres ensayos del libro mencionado, el orden en que aparecen en el *Diario* es el mismo utilizado en el libro; pero es preciso recordar que el primero se refiere a la

²⁶ Ver “Nota preliminar” de Ernesto Mejía Sánchez, al vol. XIV de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, pp. 7-16.

²⁷ *Boletín de la Orquesta Sinfónica de México*, México, diciembre de 1941, vol. II, núm. 4, pp. 89-98.

crítica, no a la ciencia literaria, y que el último fue escrito en octubre de 1942 y publicado en la mencionada revista *Filosofía y Letras*, a finales de ese año.²⁸ Alfonso Reyes dejó pasar un poco más de dos años y medio desde la aparición del último de los tres ensayos, para publicarlos en volumen, y en el título escogido eludió la expresión “ciencia de la literatura”; este nombre lo reservó para las páginas que finalmente quedaron inéditas para un futuro incierto que ciertamente no llegó en vida de Reyes.

Y volvamos a *El deslinde*, cuyo seguimiento interrumpimos para ocuparnos de *La experiencia literaria* y de *Tres puntos de exegética literaria*.

²⁸ *Tres puntos de exegética literaria*, Jornadas, 38, El Colegio de México, 1945. Recogido en OC, XIV, pp. 235-308. Ver “Nota preliminar” de Ernesto Mejía Sánchez en ese volumen, pp. 11-16.

III. CONCLUSIÓN DE *EL DESLINDE*

Y esto viene a ser nuestra alma: la región de las atracciones y repulsiones: la región del rayo.

ALFONSO REYES¹

1. Concepción final de *El deslinde*

El 24 de agosto de 1941 (un poco más de tres meses después de mencionarse en el *Diario* la necesidad de “corregir el ángulo de visión”), se reanudan en las notas cotidianas de Alfonso Reyes las referencias a *El deslinde*: “Salvo horrible viaje al centro a pequeños menesteres, todo el día luché con el *Deslinde* sin desatascar la carreta. . .” Y a continuación, después de referirse a la llegada de José Gaos a su biblioteca, añade: “. . . hablamos de fenomenología y de Descartes-Gracián”. Ésta es, en todo el periodo, o periodos de redacción de *El deslinde*, la única referencia a la fenomenología. A partir de ese momento, se suceden en el *Diario* las notas sobre el avance del trabajo en el libro, como se verá más adelante. El problema de corregir el ángulo de visión al parecer ha quedado resuelto. Es posible que la solución haya consistido en la incorporación al libro de algunos elementos de fenomenología, concretamente la distinción entre los actos de la conciencia y los contenidos de esos actos, punto central en que se sustentan las concepciones de *El deslinde*, pese a que en sus páginas sólo hay una breve mención a ese proceso. Esta interpretación no parece ser excesiva, sobre todo si a ello agregamos la afirmación de que los diálogos de Alfonso Reyes con José Gaos propiciaron el enfoque definitivo del trabajo, y que fue precisamente este último el animador de la utilización, así sea parcial, del método fenomenológico; es decir, es esa distinción entre los actos de la conciencia y sus contenidos lo que lleva en *El deslinde* a la separación de lo literario y lo no literario. En relación con esto, es necesario recordar que José Gaos (junto con Manuel

¹ “Aristarco o anatomía de la crítica”, EL, XIV, p. 105.

García Morente) fue el traductor al español de las *Investigaciones lógicas*, de Edmund Husserl, y más tarde de las *Meditaciones cartesianas*.² Recordemos también que meses antes, el 24 de noviembre de 1940, Alfonso Reyes había escrito en su *Diario*, refiriéndose a su conversación con José Gaos: “Hablamos (*importantísimo*) del *Discurso del método*, y la *Culta repartición de la vida del discreto*, de Gracián; de la filosofía de la *volis*, etc.” El calificativo “importantísimo”, dado por Reyes al asunto tratado, muestra el valor otorgado al contenido de esa charla, sin duda en relación con el trabajo que tenía entre manos (apenas hacía un poco más de tres meses que se había aclarado en Reyes la necesidad de la separación de la ciencia de la literatura y la teoría literaria); y como ya hemos visto, el método de trabajo de Alfonso Reyes establecía en forma paralela, además de la redacción del ensayo o libro en proceso, otras lecturas y la redacción de apuntes para textos futuros. No es difícil, en consecuencia, que los diálogos de Reyes y Gaos, en los meses finales de 1940 y los primeros de 1941, desembocaran en el mes de agosto en problemas de fenomenología. El método de trabajo que ofrecía la fenomenología para el nuevo enfoque de *El deslinde* debió interesar profundamente a Alfonso Reyes, pues poco después ingresó a la International Phenomenological Society, lo que de-

² Las *Investigaciones lógicas*, de Edmund Husserl, se publicaron en español el año de 1929 en la *Revista de Occidente*. Las *Meditaciones cartesianas* (cuatro de las cinco que componen la obra), en El Colegio de México en 1942. En el prólogo a esta edición cuenta José Gaos el origen de esta traducción: “Si no recuerdo mal, ya a fines de 1935 Ortega visitó en Friburgo a Husserl y recibió de éste un ejemplar a máquina con correcciones y adiciones manuscritas, del texto alemán de las *Meditaciones*, para hacer sobre él la traducción que sería publicada en la *Revista de Occidente*. Ortega me confió la traducción, a la que le propuse y aceptó agregar un comentario sacado del material que yo había reunido con ocasión de la explicación que había hecho de las *Investigaciones* parágrafo por parágrafo en dos cursos académicos. Al dejar yo Madrid, a principios de noviembre de 1936, el texto alemán y la traducción de las cuatro primeras meditaciones quedaron juntos sobre las obras de Husserl en un librero del cuarto de trabajo; la traducción de la quinta, dentro de la carpeta de la mesa de trabajo. Algo después se pensó en la necesidad de rescatar el texto alemán. La casa en que yo vivía, situada en la proximidad del frente de la Ciudad Universitaria, había sufrido ya los efectos del bombardeo. Sin embargo, mi hermano Ángel, cuyo nombre no parecerá impertinente consignar aquí, logró rescatar del cuarto de trabajo el texto alemán y la traducción de las cuatro primeras meditaciones, pero no de la quinta. Devolví el texto alemán a Ortega, quien dejó en mi poder la traducción, con la indicación expresa de que si un día lo creía necesario, hiciera de ella el uso que estimara procedente. Por lo pronto, decidí guardarla. A ver si venían tiempos propicios, si no para rescatar el final, que debía dar por perdido, para rehacerlo; en último término, para publicar la buena parte rescatada. Un lustro justo ha transcurrido. No se ha presentado coyuntura favorable para rehacer la traducción de la quinta meditación sobre el texto alemán. Ignoro incluso si el texto sigue en poder de Ortega o si éste lo devolvió al autor o a heredero o representante legal suyo, y en este caso el destino que haya podido tener. Si Ortega lo devolvió y fue a parar a la Biblioteca de la Universidad de Lovaina, hay muchas probabilidades

bió ocurrir entre el mes de septiembre de 1941 y febrero o marzo de 1942 (su nombre aparece por primera vez en la lista de miembros de dicha sociedad en el número 3 del volumen II de la revista *Philosophical and Phenomenological Research*, correspondiente al semestre septiembre de 1941-marzo de 1942, publicación de la mencionada sociedad y editada por la Universidad de Buffalo, Nueva York).³

Finalmente, recordemos que la primera versión del capítulo inicial de *El deslinde*, entregada para su publicación a la Facultad de Filosofía y Letras a principios de enero de 1941, no incluye la terminología que sustentará buena parte del trabajo de deslinde: *noético* y *noemático*. Como éstos, también son posteriores a la “corrección del ángulo de visión” los términos *préstamo* y *empréstito*, en relación con la función ancilar, y *poético* y *semántico*, aplicados a éste y otros aspectos del deslinde.

A partir del 24 de agosto de 1941, Reyes va dejando testimonio en el *Diario* del avance del trabajo en *El deslinde*; la primera de esas notas, del 26 de agosto, es para decir que escribió hasta las 5:30 de la mañana, lo que indica también el impulso que imprimió al trabajo para corregir el rumbo. Este ritmo de actividad no se interrumpe en los días siguientes, y seguramente somete a revisión todo lo escrito

de que las *Meditaciones* no puedan ser conocidas nunca más que por la traducción francesa de las cinco y la mía de las cuatro primeras. Por todo, ha parecido al fundador y director de esta *Colección de textos clásicos de filosofía*, el Sr. Lic. Eduardo García Maynes, a su editor, el Lic. Daniel Cosío Villegas y a mí, que en ella podía publicarse por lo pronto esta traducción.” Edmundo Husserl, *Meditaciones cartesianas*, prólogo y traducción de José Gaos, 1ª ed., El Colegio de México, México, 1942, 161 pp. (Para el texto de José Gaos aquí recogido, ver pp. XXXVII-XXXIX.) José Gaos es también el traductor del libro de Franz Brentano, *Psicología (Revista de Occidente)*, formado con dos capítulos (los más importantes, según el dicho de Gaos) de su *Psicología desde el punto de vista empírico*. Ver p. XI del prólogo. Si se toma en cuenta que la charla de Alfonso Reyes y José Gaos sobre fenomenología, Descartes y Gracián, fue el 24 de agosto de 1941, puede incluso considerarse como posible que esta plática hubiera actuado como estímulo en José Gaos para ofrecer a El Colegio de México, del que era presidente Alfonso Reyes, su traducción de las *Meditaciones cartesianas* de Husserl, libro que salió de la imprenta el 14 de julio de 1942. Recordemos también que el epígrafe que puso Alfonso Reyes al frente de *El deslinde*, con un texto de Kant (“No es engrandecer, sino desfigurar las ciencias, el confundir sus límites”), es una cita que recoge el propio Edmundo Husserl en sus *Investigaciones lógicas*. El texto de Husserl dice, en la traducción de Gaos y Morente: “Especialmente con respecto a la lógica, ha emitido Kant la célebre sentencia, que nos apropiamos en este punto: ‘No es engrandecer, sino que es desfigurar las ciencias, el confundir sus límites’.” “Prolegómenos a la lógica pura”, Introducción, *Investigaciones lógicas*, p. 38. Alfonso Reyes, al utilizar la cita de Kant, suprimió el innecesario “que es”.

³ El citado prólogo de José Gaos a su traducción de las *Meditaciones cartesianas*, de E. Husserl, concluye precisamente con una mención a esta sociedad (*ibid.*, p. XLIII). Es posible, también, que José Gaos haya informado a Alfonso Reyes sobre la existencia de la International Phenomenological Society y su revista especializada.

hasta entonces, de acuerdo con la nueva concepción, pues transcurridas tres semanas de trabajo intenso, Alfonso Reyes escribe en el *Diario*, el 16 de septiembre de 1941: “Trabajando en el *Deslinde* hasta el capítulo iv inclusive.” Y al día siguiente: “Anoche habré trabajado hasta la una, adelantando el capítulo v del *Deslinde*. . .” Se trata, ya no cabe duda, de los capítulos correspondientes a la versión definitiva del libro: el capítulo iv, “Cuantificación de los datos”, y el capítulo v, “Cualificación de los datos”. Corroboración lo anterior la nota del 18 de septiembre: “Trabajé en *El deslinde* hasta las 3 a.m., y luego me dormí leyendo Weber, *Sociología de la historia*. Tuve un enredo sobre la ‘cualificación de los datos’: logré deshacerlo. De tarde, Otilia con sus hijos. Luego, cundió bien *El deslinde*, con una discusión aristotélica sobre la poesía y la historia. . .” En efecto, en el capítulo v, el apartado 17 está dedicado a la poesía contra la historia en Aristóteles. El trabajo continúa todo el mes de septiembre.⁴

2. Tercera interrupción

Como se ve, la obra se encuentra ya en el camino definitivo. Sin embargo, el trabajo se suspende de nuevo, para no reanudarse sino hasta siete meses después, a finales de 1942. Esto no se explica sólo en razón de que todo ese tiempo Alfonso Reyes se mantiene ocupado en la redacción de su nuevo curso de invierno, programado para el mes de marzo de 1942 en la Facultad de Filosofía y Letras, sobre “La antigua retórica” (precisamente, el primero de octubre de 1941 empieza la elaboración de estas lecciones). Debió haber otras razones que motivaran la suspensión del trabajo en *El deslinde* durante tanto tiempo. Una de ellas podríamos localizarla en el método de trabajo de Reyes: en el recorrido que hemos hecho de sus tareas a partir de las llamadas “conferencias de Morelia”, concretamente de los materiales derivados de ellas, hemos encontrado en más de una ocasión estos cambios de rum-

⁴ Al terminar septiembre de 1941 debió quedar terminado el capítulo i, no escrito hasta entonces y dedicado a precisar vocabulario y programa del libro. Aquí se dejó, con toda claridad, la distinción entre la postura activa y la pasiva, ésta en sus fases particulares y generales, lo que a su vez permitió separar los diferentes caminos o vías de estudio de la literatura. Entre las fases particulares quedó clara la distinción entre la exegética, o ciencia de la literatura, y otras formas de la crítica. En cuanto a la teoría literaria, quedó ubicada entre las fases generales. El capítulo ii, “La función ancilar”, requirió la introducción de lo “noético” y lo “noemático”, lo “poético” y lo “semántico”, y lo que Reyes denominó “préstamos” y “empréstitos”. El capítulo iii corresponde a la primera tríada teórica: historia, ciencia de lo real y literatura. Los capítulos iv y v ya quedaron mencionados. El capítulo vi, “La ficción literaria”, debió quedar terminado también en este periodo.

bo, los cuales parecen indicar a primera vista el abandono de un trabajo por otro. Pero es más que eso, se trata de un procedimiento caracterizado precisamente por un avance del trabajo y su posterior suspensión, en una especie de ritmo espaciado en el que el cambio a otros temas o asuntos permite madurar y analizar los que fueron interrumpidos. Un repaso de su trabajo, rápido, nos confirmará lo anterior: *a)* de los últimos días de abril a los primeros de agosto de 1940, elaboración de las conferencias de Morelia y continuación de estos textos hasta la separación de los campos de la ciencia de la literatura y la teoría literaria; *b)* de los primeros días de agosto de 1940 a los primeros de febrero de 1941, elaboración de las lecciones del curso de invierno de ese año en la Facultad de Filosofía y Letras, material del libro *La crítica en la Edad Ateniense*; *c)* de los primeros días de marzo a los primeros de mayo de 1941, trabajo continuo en *El deslinde* hasta que se presenta la necesidad de “corregir el ángulo de visión”; *d)* de los últimos días de junio a finales de agosto de 1941, organización y terminación de las páginas de *La experiencia literaria (Coordenadas)*; *e)* de los últimos días de agosto al 30 de septiembre de 1941, trabajo intenso en *El deslinde*, en su versión definitiva; *f)* por último, ahora, otro periodo que va del primero de octubre de 1941 a los últimos días de mayo de 1942, tiempo dedicado a la redacción y publicación de *La antigua retórica*.

Pero quizá lo anterior tampoco basta para explicar lo que ocurría con el avance en la elaboración de *El deslinde*, pues con este libro pasaba algo semejante a lo que sucedió con el dedicado a la ciencia de la literatura, cuyas páginas fueron postergadas ante otros títulos y, en parte, utilizadas para destinarse a éstos, como ocurrió con algunos de *La experiencia literaria*, o los que componen *Tres puntos de exegética literaria* (“mientras llega la hora de *Ciencia de la Literatura*”); la redacción de *El deslinde*, también, se antepuso a la de la ciencia de la literatura. En suma, si en Alfonso Reyes hubo una resistencia para sacar a la publicación este último libro (como quedó dicho, la edición de los *Apuntes para la ciencia de la literatura* fue póstuma), algo semejante ocurrió con *El deslinde*, pero por razones diversas. Es posible que en el fondo hubiera en Reyes una resistencia, semejante a aquella y nunca claramente expresada, ante una obra que le representaba tantos problemas, ocupaba toda su atención y exigía la mayor parte de su tiempo; *El deslinde* estaba concebido como un trabajo sistemático, cuyas partes integraban un todo organizado en el que no tenían lugar, como en otras muchas de sus páginas, la movilidad de pensamiento y el juego libre del ensayo, pues a éstas de *El deslinde* les impone Reyes el rigor del tratado, el orden y la secuencia de las tesis y las demostraciones. *El deslinde* representaba la superación de sus autocríticas, y de aquellos reclamos, ya lejanos en el tiempo, de Pedro Henríquez Ureña

o de Jorge Luis Borges, sobre el carácter disperso de su obra, por lo que a esta disciplina se somete Alfonso Reyes para sacar adelante el libro. Haber dejado inconcluso *El deslinde* hubiera significado, en alguna forma, el abandono de aquel proyecto de superar la escritura breve y dispersa, el ensayo de circunstancia; y esto no se modificaba aun cuando en el camino de *El deslinde* hubieran quedado escritos otros dos libros de gran aliento.

Así, terminados prácticamente los seis primeros capítulos de *El deslinde*, suspende el trabajo y en los próximos meses se ocupa en varias actividades.⁵ El 2 de octubre de 1941 decide viajar a su ciudad natal, para impartir dos conferencias sobre literatura y crítica. Toma el avión a Monterrey el día cinco de octubre y regresa a la ciudad de México el día nueve. El resto del mes transcurre entre correcciones de pruebas a *La crítica en la Edad Ateniense*, la elaboración de algunas páginas para *Última Tule*, el envío a Buenos Aires de los originales de *La experiencia literaria*, y la elaboración del programa del curso de invierno sobre la antigua retórica. El 19 de noviembre de 1941 viaja a La Habana, a la Conferencia de Cooperación Intelectual, donde participan, entre otros, Jules Romains, Félix Lizaso, Antonio Castro Leal, José María Chacón y Calvo y Mariano Brull. Regresa a México el 2 de diciembre. El 6 de diciembre viaja de nuevo, ahora a la ciudad de Guanajuato, y regresa el día once. En el mismo mes de diciembre acuerda con el decano de la Facultad de Filosofía y Letras, el doctor Eduardo García Maynez, el calendario para impartir las lecciones de su curso de invierno, del 3 al 12 de marzo de 1942. El 21 de diciembre aparece una anotación en el *Diario* que merece recogerse: “Hoy me levanto tarde y fui a almorzar a Lady Baltimore (pésima cocina) donde me esperaba Antonio Caso. Salimos paseando. Como en la juventud, nos sentamos a charlar en un banco de la Reforma. Hablamos durante cuatro horas. ¡*Antiqua probo!* Como en los tiempos idos.”

El trabajo sobre *La antigua retórica* se inicia el 25 de diciembre de 1941, y concluye prácticamente sin interrupción el 5 de febrero de 1942. El solo hecho de que en escaso mes y medio haya escrito Alfonso Reyes estas páginas, muestra tanto su conocimiento del tema como su afinidad a los estudios clásicos. Un trabajo, sin duda, grato a su espíritu. *La crítica en la Edad Ateniense* fue una amplia y morosa introducción, desde el mirador de la crítica, al momento cumbre de la cul-

⁵ Es pertinente recordar, como ya quedó dicho en la “Nota preliminar”, que aquí sólo nos hemos ocupado del trabajo literario de Reyes relacionado con *El deslinde* y textos afines, por lo que no debe olvidarse el trabajo ininterrumpido, realizado con mayor o menor intensidad y dedicado a otros textos o ensayos, mientras escribía los dedicados a la ciencia, la crítica y la teoría literarias. La referencia aquí a otras actividades se ocupa sólo de aquellos periodos en los que interrumpe los trabajos sobre estos temas.

tura griega, y ahora se extiende, con maestría y conocimiento, a la retórica como centro actuante en la concepción latina de la formación del espíritu. El curso se inició en la fecha prevista, pero debido a motivos de salud que obligaron a Reyes a posponer unas lecciones preliminares, concluyó hasta el 24 de marzo. En los primeros días de abril debió recibir Alfonso Reyes la carta escrita el 28 de marzo por Werner Jaeger, autor de la *Paideia* y profesor de la Universidad de Harvard, acusando recibo de *La crítica en la Edad Ateniense*.⁶ El 27 de mayo, Reyes tiene ya en sus manos un ejemplar de *La antigua retórica*, editado por el Fondo de Cultura Económica, aunque el colofón del libro señala el primero de junio de 1942 como la fecha de terminación de la edición.

3. Conclusión de *El deslinde*

Concluido el curso de invierno y publicado el texto, Alfonso Reyes reinicia el trabajo de *El deslinde* el día último de mayo de 1942, pero interrumpe al día siguiente con motivo de su viaje a Cambridge, Massachusetts, para recibir otro doctorado *Honoris causa*, esta vez de la Universidad de Harvard. Regresa a México el día 21 del mismo mes. Poco después vuelve a dedicarse de lleno a *El deslinde*, cuyo capítulo VII (“Deslinde poético”) termina el 16 de agosto. En ese momento considera que le faltan aún tres capítulos, que finalmente se convertirán en uno solo, muy extenso, dedicado a la segunda tríada teórica: matemática, teología y literatura. Este capítulo, el VIII, lo inicia de inmediato el mismo día 16 de agosto, pero escribe: “. . . me siento cansado y con poca atención para trabajar”. Sin embargo, su ritmo de trabajo no disminuye en los siguientes días. El 21 de agosto apunta: “. . . estoy en pleno tema de la matemática en mi *Deslinde*”. Y el día 29: “Hacia las 7 p.m. creo haber dado término a la parte relativa a la matemática en el Cap. VIII (penúltimo) de mi libro *El deslinde*. Enorme esfuerzo, para el cual tuve que declararme ausente de México, pues la gente no me deja trabajar. Ahora paso a la Teología, trabajando sobre material que ya tengo algo elaborado. ¿Podré acabar el mes entrante este libro que me costó tantas fatigas?” El empeño puesto en

⁶ Entre otras cosas, Werner Jaeger le escribe: “It is my opinion the greatest merit of your book that it does not discard the classical period for this reason as is often done by those interested in the problem of literary criticism in its pure form, but pursues carefully the gradual development of the critical element in Greek life and literature in all its aspects. In this way you have succeeded in showing clearly how along with the moral, political and religious criticism in the classical period the critique of the aesthetic qualities of literary works gradually emerges.” Carta en el Archivo de Alfonso Reyes.

la tarea le permite concluir al día siguiente, 30 de agosto, pues como él mismo dice, ya tenía avanzados los materiales dedicados a la Teología (escritos desde los primeros días de abril de 1941): “He trabajado sin reposo y durmiendo cuatro horas diarias. ¡Ya le ando viendo el fin al *Deslinde!* Vino Gaos un instante. ¡Y llegó García Bacca! Son las 9½ p.m. ¡Sigo trabajando!” E inmediatamente después, escrito con tinta diferente: ¡Laus deo! ¡Acabé el *Deslinde* a la media noche!” La satisfacción por la obra terminada se deja ver en estas líneas de su *Diario*, escritas con varios signos de admiración. No se trataba sólo de un libro más, sino de la culminación de un esfuerzo sostenido, del cumplimiento de un reto que se había impuesto a sí mismo y que representaba, en buena medida, la satisfacción de aquel viejo anhelo que ya se ostentaba en las páginas de su *Diario* desde los días de París, Buenos Aires y Río de Janeiro. Aun así, ya terminado el libro, dedica parte del mes de septiembre a correcciones de conjunto, y particularmente de la parte dedicada a la matemática. Sólo hasta el 25 de septiembre puede escribir: “Acabado el *Deslinde*, se está copiando la última parte. Algo cansado. . .” Sin embargo, fiel a su procedimiento de trabajo, no bien había terminado el 30 de agosto la redacción general de *El deslinde* cuando ya para el 4 de septiembre tiene puesta la pluma en otra obra: “He comenzado un nuevo libro: *Transacciones con Teodoro Malio.*”⁷ Y en noviembre de 1942 inicia la redacción del curso de invierno de 1943 para la Facultad de Filosofía y Letras: “La crítica en la Edad Alejandrina.”⁸ Con este texto, presentado en las lecciones de dicho curso en los meses de enero y febrero de 1943, se cierra el conjunto de obras resultantes del trabajo iniciado en 1940 para las conferencias en la Universidad Michoacana.

El impulso original se había orientado a una exposición de la ciencia de la literatura, pero los requerimientos que fueron surgiendo en el proceso mismo del trabajo, así como la diversificación de éste, dieron pie a cuatro obras fundamentales en la bibliografía de Alfonso Reyes. Se superó, así, aquella inquietud que lo llamaba desde tiempo atrás a una nueva escritura, más sistemática y rigurosa, con la cual superara las formas parciales y dispersas hasta entonces características de la mayor parte de su obra. Si estos libros se ubican en la bibliografía de Reyes sólo por la fecha de su publicación, quizá resulte difícil identificar el trabajo, las motivaciones y los estímulos que les son comunes y las agrupan como un conjunto con características propias. En 1941 se publica *La crítica en la Edad Ateniense*, texto elaborado entre

⁷ “Transacciones con Teodoro Malio”, con seis ensayos, pasó a ser la parte final de *Ancorajes*, XXI, pp. 107-131.

⁸ Se publicó con el título *La filosofía helenística*, Fondo de Cultura Económica, México (Col. Breviarios, núm. 147), 1959, oc. xx, pp. 159-366.

septiembre de 1940 y febrero de 1941; en 1942, *La antigua retórica*, libro escrito entre fines de diciembre de 1941 y febrero de 1942; en 1944 aparece *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, trabajo iniciado en 1940 y concluido en 1942, durante el largo proceso descrito en estas páginas; finalmente, en 1959, *La filosofía helenística*, texto elaborado entre noviembre de 1942 y febrero de 1943 para el citado curso de invierno de la Facultad de Filosofía y Letras, ampliado primero en 1954 para utilizarse como curso en El Colegio Nacional, y de nuevo en 1959 para su edición definitiva ese año. En la “Noticia” que va al frente del libro, Alfonso Reyes expone cómo se fueron sucediendo los libros: “Tras *La crítica en la Edad Ateniense* (1941) y el desprendimiento irregular de este libro que vino a ser *La antigua retórica* (1942), correspondía considerar la etapa siguiente, o sea la Edad Alejandrina (de 300 a.C. a comienzos del Cristianismo). Pero nos resultó imposible atacar de una vez el caso especial de la crítica literaria en esa edad —proyecto aplazado por ahora— sin representarnos antes, por sumario que fuese, el cuadro total de la cultura alejandrina.” Y más adelante dice: “No es la primera vez que nos acontece escribir uno o dos libros como preparación de otro: para *El deslinde* (1944) tuvimos antes que proceder a ciertos esclarecimientos, de que surgieron los ya citados volúmenes sobre la *Edad Ateniense* y *La antigua retórica*.”⁹ Así culminó un largo periodo de trabajo en la obra de Alfonso Reyes, y se continuó otro con los libros dedicados a la cultura griega.¹⁰ Finalmente, es curioso observar que buena parte del material primario, especialmente dedicado a la ciencia de la literatura, con el que se inició el proceso de estas obras (las multitudadas conferencias de Morelia) nunca se publicó en vida de Alfonso Reyes.

4. Deuda cumplida

Al terminar la ardua labor de *El deslinde*, Alfonso Reyes escribe una carta a Pedro Henríquez Ureña, residente en Buenos Aires. Es del 12 de septiembre de 1942, y el motivo expreso es pedirle su intervención ante la Editorial Losada para apresurar la aparición de *La experiencia literaria*; pero el mensaje central en esta carta se refiere a la tarea en proceso, de la cual sin duda el libro recién concluido era sólo una parte. El mensaje se acompaña también de una respuesta a aquella vieja

⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰ En la citada “Noticia” de *La filosofía helenística*, afirma Reyes: “Y a la hora en que trazamos estas líneas, la necesidad de dar su sitio a cierta *Mitología griega* en elaboración nos ha obligado a escribir antes una *Religión griega*, también en trama.” *Ibidem*.

llamada de atención de Henríquez Ureña a Alfonso Reyes, dictada por la amistad que los unía: “Preparo algo que considero fundamental en mi labor. Hace mucho me aconsejaste volver a México y concentrarme definitivamente en mi vocación. El destino cumplió la fuerza moral que me faltaba. No quiero ya más vida que mi trabajo. De momento tengo bastante independencia para ello y por primera vez he reunido en mi biblioteca todos mis materiales. Me hace una falta enorme contar con un volumen que envié a Losada llamado *La experiencia literaria, Coordinadas*. Estas coordenadas son puntos de referencia a que me contraigo constantemente en las nuevas cosas que preparo. Te ruego encarecidamente tu influencia en la editorial para que mi libro salga cuanto antes. Gracias por lo que puedas hacer.”¹¹ Estas líneas expresan con claridad la significación que tenía para Alfonso Reyes el rumbo que había tomado su obra, con los libros escritos a partir de 1940, en torno a la crítica, la experiencia y la teoría literarias. Revelan también, con la mesura y discreción que le eran propias, su satisfacción por el cumplimiento de una vieja deuda.

5. Nuevas tareas. Publicación de *El deslinde*

Mientras que el texto de *La antigua retórica* se entregó a la imprenta antes de que transcurriera un mes después de la culminación del curso de invierno (éste terminó el 24 de marzo y el texto se entregó al Fondo de Cultura Económica el 14 de abril de 1942), *El deslinde*, concluido en agosto de 1942, tarda un año y medio para ser llevado a las prensas. Terminada la obra, Reyes la sometió a la prueba del tiempo, procedimiento utilizado por muchos escritores para dejar “madurar” un texto.¹² Pero no sólo se limitó a esto Alfonso Reyes, pues en junio de 1943 inició su curso en El Colegio Nacional¹³ con los materiales de *El deslinde*, mismo que continuó hasta finales del mes de agosto. La pre-

¹¹ Copia en el Archivo de Alfonso Reyes.

¹² En 1955 escribió Reyes: “Nunca tuve mucha prisa en formar los volúmenes, y suelo dejar mis originales años y años en reposo, con más que horaciana cautela.” “Historia documental de mis libros”, cap. IV, *Revista Universidad de México*, vol. IX, núm. 9, mayo de 1955, p. 13.

¹³ El Colegio Nacional se creó por decreto presidencial del 8 de abril de 1943, publicado en el *Diario Oficial* el 13 de mayo de ese año. Los miembros fundadores mencionados en el decreto fueron: Mariano Azuela, novelista; Alfonso Caso, arqueólogo; Antonio Caso, filósofo; Carlos Chávez, músico; Ezequiel A. Chávez, educador; Ignacio Chávez, cardiólogo; Enrique González Martínez, poeta; Isaac Ochoterena, biólogo; Ezequiel Ordóñez, geólogo; José Clemente Orozco, pintor; Alfonso Reyes, poeta y humanista; Diego Rivera, pintor; Manuel Sandoval Vallarta, físico; Manuel Uribe Troncoso, oftalmólogo, y José Vasconcelos, filósofo y educador. El Colegio Nacional inició

sentación de este escrito antes de su publicación, tenía seguramente el propósito de conocer las reacciones del público, lo que le ayudaría a valorar la aceptación de un texto cuyo contenido era, en cierto modo, inusitado para la época. Sin embargo, cuando el curso termina, y pese a los testimonios en el *Diario* del éxito con que éste se había desarrollado, Reyes no manda el texto a la imprenta, sino que lo retiene todavía durante otros seis meses, hasta febrero de 1944. El día 21 de ese mes escribe: “Hace dos días entró en imprenta (El Colegio de México) mi libro *El deslinde*. . .” Por esas mismas fechas (febrero de 1944) imparte otro curso en El Colegio Nacional sobre teoría literaria, basado también en los materiales del libro.

Durante todos estos años, desde su instalación definitiva en México en su casa-biblioteca de la calle Industria 122, Alfonso Reyes mantiene un fuerte ritmo de trabajo, pues a las horas dedicadas a escribir durante el día suma casi sin interrupción un número semejante de horas durante la noche. Es simplemente el gozo del trabajo literario, al que se entrega de lleno y sin límites. Esto explica que en el periodo de los años 1939-1944 haya podido escribir no sólo los cuatro libros fundamentales de su bibliografía antes mencionados, sino otros más, también publicados en esos años, entre ellos *Última Tule*, *Pasado inmediato*, *La experiencia literaria* (con algunos textos de otras épocas), o publicados poco después, como *Tres puntos de exegética literaria*,¹⁴ así como numerosos ensayos y artículos que pasaron más tarde a formar parte de libros editados en fechas posteriores (textos entre los que habría que citar especialmente *Apuntes sobre la ciencia de la literatura*, y *Apuntes para la teoría literaria*, ambos en edición póstuma, con materiales no incluidos en *El deslinde*). Entonces, el 4 de marzo de 1944, mientras escribe *El hombre y el mundo* (“. . . trabajé varios días hasta las 4 a.m. . .”), obra comenzada en los días en que entregó a la imprenta *El deslinde*,¹⁵ Alfonso Reyes sufre el primer ataque al corazón y es obligado por el doctor Ignacio Chávez a recluirse en su casa y disminuir notoriamente su ritmo de trabajo.¹⁶ Durante el tiempo de su reclusión, todo el mes de marzo (después se va a descansar

sus actividades el 15 de mayo de 1943. Alfonso Reyes escribió sobre El Colegio Nacional en 1953: “. . . creado en México hace diez años, para bien de nuestra cultura, por inspiración, sobre todo, del inolvidable Antonio Caso.” “Fábula de los lectores reales”, ACT, XXI, p. 426.

¹⁴ Estos dos textos, como ya quedó dicho, están relacionados con los temas de crítica y teoría literarias. Algunos no se utilizaron en *El deslinde*; otros se escribieron después de aparecer este libro.

¹⁵ *Andrenio, perfiles del hombre*, fue el título definitivo de este trabajo, publicado en edición póstuma en 1979, veinte años después de la muerte de Alfonso Reyes. OC, XX, pp. 399-480.

¹⁶ Alfonso Reyes dejó una narración sobre este suceso y su secuela, en “Cuando

cinco semanas a Cuernavaca), se dedica a corregir pruebas de *El deslinde*, adelanta un poco *El hombre y el mundo*, prepara los materiales de la segunda serie de los *Capítulos de literatura española*, y lee mucho. La revisión de pruebas para la edición de *El deslinde* le causa continuos disgustos por el cúmulo de errores del trabajo de imprenta. El repaso y relectura de estas páginas debieron remover la insatisfacción que ciertas partes del libro le habían dejado desde el momento de su redacción, pues el 21 de mayo, en un clima de notorio desaliento originado por causas diversas (incluida la enfermedad recientemente superada) y expresado desde días atrás en el *Diario*, después de su regreso de Cuernavaca, Alfonso Reyes escribe: “Revisión de erratas del *Deslinde*, ya próximo a salir, libro que me tiene triste y despechado, mal hecho, heroico fracaso. Sin escribir. Tristeza, desánimo profundo. No puedo volver a mi ser.” El primero de junio reanuda en El Colegio Nacional el curso que había quedado interrumpido sobre “Prolegómenos a la teoría literaria”, y el 3 de junio apunta en su *Diario*: “Aunque el colofón de 7 de junio, hoy me entregaron los cuatro primeros ejemplares del *Deslinde*. Uno envié a Canedo. La obra difícil de tres años.” En esta última frase resume Alfonso Reyes, finalmente, el esfuerzo realizado para culminar el libro.

El prólogo de *El deslinde* es importante porque aquí se precisan el origen, la intención y el alcance de estas páginas. Debió escribirlo Alfonso Reyes el mismo día en que, de acuerdo con el testimonio de su *Diario*, terminó el libro: “¡Acabé el *Deslinde* a la media noche!” (30 de agosto de 1942), pues al publicarlo en revista, en junio de 1943,¹⁷ señaló como fecha: “México, una medianoche de agosto de 1942.” ¿Cuál pudo ser el propósito de Alfonso Reyes de publicar por separado y anticipadamente el prólogo de un libro aún inédito? Es sabido que Alfonso Reyes recibía continuamente peticiones de revistas literarias, de la ciudad de México y de otras ciudades del país, para publicar alguno de sus textos. Éste pudo ser el caso de *Papel de poesía*, para la ciudad de Saltillo, pero lo interesante es que haya seleccionado este prólogo entre los muchos textos inéditos que siempre tenía disponibles para la imprenta. Es posible que haya decidido dar a conocer el prólogo antes que el libro para intentár, con otro público distinto al del curso de El Colegio Nacional, a punto de iniciarse entonces o recién iniciado (junio de 1943), una reacción ante un libro cuyas características quedaban claramente expuestas en dicho prólogo, y que revestía especial interés en la vida literaria de Alfonso Reyes. Si éste

creí morir”, *México en la cultura*, Suplemento Cultural del periódico *Novedades*, México, 3 de enero de 1960.

¹⁷ *Papel de poesía*, Saltillo, Coahuila, junio de 1943, núm. 11, p. 2.

fue el propósito de la publicación anticipada del prólogo, ignoramos si obtuvo el resultado antes citado. De todas formas, y esto se señala como una curiosidad, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, libro que se adelantó en varios años a este tipo de estudios en México, Hispanoamérica y España, se inició en provincia con las conferencias de Morelia, y concluyó con la publicación de este prólogo en Saltillo, otra ciudad mexicana de provincia.

Si bien, como explica Alfonso Reyes en el prólogo, *El deslinde* se originó en las conferencias de Morelia, “se parece al bosquejo original como se parece un huevo a una granja de avicultura”.¹⁸ Tal fue el cambio que se operó en tres años de trabajo, en un libro concebido a la postre como una introducción a la teoría literaria. Afirma también que de este esfuerzo resultaron otros ensayos que ofrece publicar “uno tras otro: ya sobre la Ciencia de la Literatura propiamente tal, ya sobre la descripción de sus técnicas específicas, ya sobre los fundamentos de la Teoría Literaria, a la cual sirve de introducción este libro”.¹⁹ De todo esto algo logró publicar en vida, mientras que otros textos tuvieron una edición póstuma, como en parte hemos visto y de lo que nos ocuparemos más adelante.

Dos propósitos, según el prólogo, animaron el trabajo de *El deslinde*: en primer lugar, alcanzar por caminos propios el conocimiento del fenómeno literario, evitando repetir sólo el pensamiento europeo, aun a riesgo de “descubrir otra vez el Mediterráneo por cuenta propia”; y también, gracias al estímulo de la Universidad Michoacana, descubrir por sí mismo la naturaleza de su propio recorrido como escritor, “que es un imperioso reclamo de conciencia; para poner un poco de orden en los hacecillos dispersos de una obra siempre desarticulada por una existencia de viajero. Todos tenemos derecho —pero casi siempre nos lo estorba la vida— a procurar la unidad, la confortante unidad.”²⁰

Así recordó Alfonso Reyes, al término de esta tarea, el compromiso adquirido consigo mismo años antes: el paso de la experiencia literaria a la teoría.

¹⁸ D, xv, pp. 17-18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

IV. EL AVISO DE LA CRÍTICA

Eso que leemos en los libros no es el idioma, sino el retrato o reflejo de un solo momento del idioma. Es la fría ceniza que cae de la combustión de la vida.

ALFONSO REYES¹

1. Primeras respuestas

Es natural que un libro como *El deslinde*, tan diferente del resto de la obra de Alfonso Reyes, provocara toda clase de reacciones entre los lectores. Obra rigurosa y sistemática, indudablemente novedosa para su tiempo, al menos en la bibliografía de lengua española, propició elogios y apologías, aceptación expresa de sus tesis y un reconocimiento tanto a lo abrumador del trabajo realizado como a la información contenida en sus páginas. Hubo quienes manifestaron su satisfacción porque Alfonso Reyes había escrito, por fin, un libro como ése, que llevaba a la teoría todo lo que antes fue sólo experiencia literaria. Pero también se escribieron críticas y textos de desaprobación, concretamente referidos al procedimiento utilizado para el deslinde, bien porque había desacuerdo con determinadas conclusiones, particularmente las referentes a los campos no-literarios estudiados para identificar lo propio de la literatura, bien por haber denominado fenomenológico el método utilizado, aplicando a toda la obra, por extensión, el juicio que les mereció alguno de estos aspectos. Muy pocos, finalmente, se ocuparon de evaluar en su crítica la parte sustantiva del libro, dedicada a establecer lo propio de lo literario y la literatura como proceso mental, como acto creador y como lenguaje.

Poco tiempo después de la publicación de *El deslinde* aparecieron los primeros comentarios al libro de Alfonso Reyes.² Entre los pri-

¹ “De la lengua vulgar”, c. III, p. 141.

² La lista de reseñas, notas, comentarios y críticas a *El deslinde*, junto con sus au-

meros, el de Raúl Rangel Frías apunta: “Entusiasmo y disciplina, porfiado rigor para develar los problemas estéticos, construye sin desmayo una filosofía de la sensibilidad artística.”³ Por su parte, Arturo Rivas Sainz hizo hincapié en el esfuerzo que significó llevar la visión de conjunto del hacer literario y de la literatura al estudio sistemático que distingue y relaciona —deslinda—, “el país de la literatura”, mediante la síntesis y el “análisis, de una manera clara y rigurosa, *cum ira et studio*”.⁴

Por esas fechas, Ermilo Abreu Gómez publicó sus opiniones y puntos de vista sobre el libro de Reyes. “Dos veces, en un mes —dice Abreu Gómez—, he leído este libro de Alfonso Reyes.” El estilo provocó esta doble lectura, pero también la necesidad de vencer “las dificultades que el libro ofrece; y después, los obstáculos que nacían de la incomprensión. Penetrar la esencia y alcanzar el sentido de este libro supone lucha, pelea, verdadera actitud de réplica y contrarréplica”. El método le resulta fatigoso, pleno de “incontables cuestiones menores”, pero finalmente no le niega grandeza al conjunto. El libro, dice, no es un “diálogo helénico”, ni una “conversación renacentista”, sino más bien una obra “concebida en un plano de disputación, muy propia de los siglos medios”. Sin embargo, esta forma difícil, con sus divisiones y subdivisiones, sus cuadros sinópticos y sus múltiples ejemplificaciones, fue la resultante de un permanente y sostenido esfuerzo de Reyes a lo largo de todas las páginas de *El deslinde* por alcanzar la mayor claridad en la exposición. “El libro de Alfonso Reyes —concluye Abreu Gómez— es dignísimo alarde de las inquietudes del más grande de nuestros escritores.” Y más adelante añade: “Estas páginas constituyen el ensayo más colosal de técnica literaria que nadie, en muchos años, haya jamás logrado.”⁵

tores, la publicó Ernesto Mejía Sánchez en la “Nota preliminar” al vol. xv de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, pp. 11-13. A esta lista debe añadirse el texto de Wilberto Cantón, “Alfonso Reyes, *El deslinde*”, *Revista Iberoamericana*, México, ix: 17-18, febrero-mayo de 1945, pp. 363-364. Posteriores a la muerte de Reyes y anteriores a la segunda edición de *El deslinde* (*Obras Completas*, xv, 1963), aparecieron: Ángel Luis Morales, “Alfonso Reyes y la teoría literaria”, *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, xvi-2, abril-junio de 1960, pp. 59-75; Cedonil Goic, “Alfonso Reyes o el deslinde literario”, *Anales de la Universidad de Chile*, cxviii-117, primer trimestre de 1960, pp. 71-77. Ver fichas núms. 456, 1483 y 2309, en: James Willis Robb, *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 1974, 293 pp.

³ Raúl Rangel Frías, “*El deslinde*”, *Armas y Letras*, Boletín Mensual de la Universidad de Nuevo León, Monterrey, N.L., año 1, núm. 7, 31 de julio de 1944, p. 1.

⁴ Arturo Rivas Sainz, “Alfonso Reyes: *El deslinde*”, *El Hijo Pródigo*, México, año II, vol. v, núm. 17, 15 de agosto de 1944, p. 121.

⁵ Ermilo Abreu Gómez, “*El deslinde*”, *Letras de México*, México, año VIII, vol. iv, núm. 21, septiembre 1º de 1944, pp. 1, 2, 10.

En el otoño del mismo año de 1944, José Antonio Portuondo publicó en La Habana una larga nota sobre *El deslinde*. El trabajo se aplica en su primera parte a presentar la situación que guardan los estudios literarios al momento de la aparición de *El deslinde*, y en la segunda se dedica a exponer en forma resumida, aunque inevitablemente extensa, el contenido del libro más una valoración final.

Para Portuondo, quien primeramente se ocupa en Hispanoamérica del problema literario, al margen de los estudios de retórica tradicional, es Roberto Brenes Mesén, autor de un libro titulado *Las categorías literarias*, publicado en San José de Costa Rica. Le sigue el doctor Roberto Agromonte, creador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana de la asignatura de Ciencia de la Literatura —posteriormente denominada Teoría de la Literatura. En esta presentación de José Antonio Portuondo, donde no se distinguen los estudiosos del fenómeno literario de quienes sólo trabajaron el tema en cátedras universitarias, se cita a Pedro Salinas y Antonio S. de Bustamante y Montoro; en seguida al portugués Fidelino de Figueiredo, en Brasil; a Medardo Vitier y Aurelio Boza Masvidal, en Cuba; a Ulrich Leo, en Venezuela; al argentino Raimundo Lida; y en México, a José Luis Martínez, de quien destaca sus trabajos iniciales sobre la novela, y a Agustín Yáñez, con su cátedra de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de México. Esta exposición de Portuondo, si bien es muy útil para rastrear los antecedentes de este tipo de estudios en Hispanoamérica, adolece del defecto ya citado, además de que mezcla estudios sobre teoría literaria, historia y ciencia de la literatura y sobre estilística. Algo semejante ocurre un poco más adelante, cuando se ocupa de los estudiosos y ensayistas en lengua inglesa, francesa o alemana, ya que reúne a autores cuya obra responde a diversos intereses: Roman Ingarden, Ermatinger, Ogden y Richards, Santayana y Lukács, entre otros.

Después de esta larga exposición afirma Portuondo: “El primer intento de dejar fundada de un modo estable la Teoría de la Literatura está contenido en *El deslinde*, de Alfonso Reyes.” Continúa entonces con un largo resumen del libro, para concluir afirmando que “*El deslinde* es el primer intento científico de sistematización de la Teoría de la Literatura y una rica fuente, además, para el planteamiento de sus problemas fundamentales que se encuentran esbozados, en buena parte, en sus páginas agudas y eruditas.”⁶

⁶ José Antonio Portuondo, “Alfonso Reyes y la teoría literaria”, *Gaceta del Caribe*, La Habana, octubre de 1944, año 1, núm. 8, pp. 16-19. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, 1, pp. 506-518.

2. El deslinde, el ente teológico y la escolástica

El juicio de José Antonio Portuondo sobre la obra de Reyes, si bien genérico, poco analítico y orientado más bien hacia la divulgación, estaba enfocado desde el campo mismo de la teoría literaria. Por su parte, Alfonso Méndez Plancarte se dedicó a analizar, más que lo propiamente literario, lo referente a uno de los campos no literarios estudiados por Alfonso Reyes para establecer su deslinde: el teológico. Este interés especial de Alfonso Méndez Plancarte lo llevó a publicar cuatro largos artículos en *El Universal*, de la ciudad de México, los días 20 y 27 de noviembre y 4 y 11 de diciembre de 1944. El primero y el último los dedicó al libro en general, aunque con diferente intención, pues mientras en aquél hace una dura crítica a la aridez y tecnicismos de algunas partes de la obra, en éste ofrece la apología de ciertos pasajes, reconociendo además la gigantesca concepción de todo el trabajo y su indiscutible significación en el estudio de la literatura. En cambio, las segunda y tercera entregas de las cuatro mencionadas son una crítica a la páginas de *El deslinde* dedicadas en su tercera parte a identificar el “ente teológico” y la teología.

En el primero de los artículos, Alfonso Méndez Plancarte elogia la prosa y la poesía de Alfonso Reyes, a quien llama “el más cabal paradigma de ‘hombre de letras’”. En cuanto a *El deslinde*, manifiesta su inconformidad por lo difícil de la lectura, y porque los “tecnicismos” ocupan el lugar de las elegancias de la frase, habituales en la obra de Reyes. Lo que en el fondo critica Alfonso Méndez Plancarte no es sólo el lenguaje técnico, sino el sometimiento de toda la obra, de su concepción misma, a una estructura de divisiones y subdivisiones, “distingos y subdistingos”, “que más bien enmarañan la liquidación final del lector”. De acuerdo con esto, mejor hubiera sido intentar, por el camino del ensayo y con la prosa habitual de Reyes, el asedio al fenómeno literario.⁷

El interés primordial de Alfonso Méndez Plancarte, sin embargo, está en precisar ciertas afirmaciones de Reyes sobre lo eclesiástico (historia o liturgia), o corregir lo que desde su punto de vista son inexactitudes. No acepta, por ejemplo, que el uso de la lengua latina en la liturgia tenga el propósito de mantener un hermetismo cuyo fin es el de despojar a las palabras de su sentido (en relación al apego semántico-poético en lo que Reyes llama “paraloquios inflexibles”). Tampoco acepta que el pensar religioso se traduzca en un debilitamiento de las resistencias lógicas, reduciendo la fe a pura emoción. Son muchas las

⁷ Alfonso Méndez Plancarte, “*El deslinde*, de Alfonso Reyes”, *El Universal*, México, 20 de noviembre de 1944, pp. 3 y 9.

observaciones que hace Alfonso Méndez Plancarte a las ideas de Alfonso Reyes sobre el “ente teológico”,⁸ y es en su tercer artículo donde fundamenta su argumentación para rechazar la afirmación de Reyes de que “el pensamiento escolástico sólo adelanta por compulsión dogmática”, descartando por igual que la vía ontológica sea suficiente para mostrar el pensamiento religioso centrado en la teología, en la prueba de la existencia de Dios; pensar escolástico, dice Alfonso Méndez Plancarte, “sin nada de ‘debilitamiento de resistencias lógicas’ ni de ‘revelaciones’ que puedan ser sinónimo de alucinaciones, ni de ‘entes teológicos’ tan *sui generis* que algo tengan que ver con las ‘quimeras, dragones y endriagos’”.⁹ El cuarto y último texto de Alfonso Méndez Plancarte sobre *El deslinde* deja la defensa de la teología para volver al elogio y reconocimiento del trabajo de Reyes, no sin antes detenerse en la figura de Sor Juana Inés de la Cruz para rechazar, también, la afirmación de Alfonso Reyes de que “la estupidez institucional se vengara, al fin, privándola de sus libros”. Y concluye Alfonso Méndez Plancarte: “Pero —tornando de esa digresión, que nada quita al esplendor integral—, notemos todo lo que va aquí aplaudido sólo como unos cuantos leves destellos de ese fulgor macizo de *El deslinde*.”¹⁰

Los comentarios de Alfonso Méndez Plancarte merecieron una larga carta de Alfonso Reyes,¹¹ de la que mencionaremos sólo aquellas partes relacionadas con la concepción de *El deslinde* y su tema central, la teoría literaria. Importa destacar, en primer lugar, la idea que expone Alfonso Reyes sobre la concepción del citado libro: “*El deslinde* no es un ensayo literario. Yo, cuando quiero tratar estos temas desde el punto de vista literario, lo hago como en mi libro *La experiencia literaria*. Pero *El deslinde* tiene otro objeto y, en consecuencia, otro procedimiento: es un libro científico, de una ciencia que yo no he inventado. Dentro de ella, representa un esfuerzo por abar-

⁸ Alfonso Méndez Plancarte, “El ‘ente religioso’ *El deslinde* de Reyes”, *El Universal*, México, 27 de noviembre de 1944, pp. 3 y 15.

⁹ Alfonso Méndez Plancarte, “La Iglesia y la Escolástica en *El deslinde* de Reyes”, *El Universal*, México, 4 de diciembre de 1944, pp. 3 y 7.

¹⁰ Alfonso Méndez Plancarte, “Hermosura y verdad en *El deslinde* de Reyes”, *El Universal*, México, 11 de diciembre de 1944, pp. 3 y 15.

¹¹ La carta, sin fecha, puede ubicarse entre el 20 de noviembre, día en que se publicó el primer artículo, y el 27 de noviembre de 1944, fecha del segundo, tomando en cuenta que el mismo Alfonso Reyes dice se apresuró a escribirla “ante su primer artículo”, y porque las referencias de Reyes, en su carta, a la teología y la argumentación tomasianas (asunto de los artículos segundo y tercero de Alfonso Méndez Plancarte), y a Sor Juana Inés de la Cruz (mencionada en el cuarto y último de dichos artículos), fueron temas, según se desprende de la misma carta de Reyes, de una conversación reciente entre ambos. Ver también “Nota preliminar”, de Ernesto Mejía Sánchez al vol. xv de las *Obras Completas* de Reyes, pp. 11-12.

car de frente y en conjunto un problema hasta hoy soslayado por todos los autores de la materia, como sin duda usted lo habrá apreciado.” A renglón seguido, y en testimonio de lo anterior, Reyes dice enviar a Méndez Plancarte el texto de José Antonio Portuondo sobre *El deslinde*, aparecido un mes antes en La Habana (comentado después por Alfonso Méndez Plancarte en su cuarto artículo). “Yo quise dar a entender —continúa Reyes— que el mero aficionado a lecturas apacibles debía dejar de lado mi libro; que esta vez me dirigía yo al especialista, al técnico de la filosofía literaria. Si yo erré en el procedimiento, no yerre usted en la puntería.”

A continuación, Reyes se ocupa de los tecnicismos de *El deslinde*, criticados por Méndez Plancarte: “Todo se explica y se justifica en el contexto, no hay tecnicismo que no haya sido antes definido, y luego se lo sigue empleando por economía de esfuerzo, como se hace en todas las ciencias.” La argumentación continúa y concluye refiriéndose a la estructura del libro, difícil de juzgar fragmentariamente: “a mí mismo, me cuesta trabajo defenderlo así, por la dificultad de recordar de una vez toda la arquitectura de la obra”. Y todavía hace Alfonso Reyes una observación final: “Pero usted hace una objeción de conjunto: ¿Si vale la pena, para deslindar lo literario, tanto trabajo y escritura tan escabrosa? ¿Vale la pena investigar el contenido interior de lo obvio? ¿Y es otra la tarea de la filosofía? Así ha aprendido la mente humana que lo obvio es disfraz del misterio.”¹² La defensa de Alfonso Reyes sobre el sentido, concepción y estructura de *El deslinde* define a éste como una obra sistemática, cuyas partes se integran y explican entre sí; un libro, como él mismo dice, científico, en el que se estudia el problema de la literatura como antes no se había hecho. Sin embargo, como veremos después, el mismo Alfonso Reyes modificará estas ideas sobre su obra más compleja y discutida.

3. El problema de la fenomenología literaria

El deslinde había sorprendido a los contemporáneos de Alfonso Reyes. Escritores e intelectuales veían en esta obra un hito en la cultura americana. No era sólo un libro más en la extensa bibliografía del escritor, sino una aportación singular del pensamiento mexicano al estudio del fenómeno literario, aportación y conocimiento que, por su calado y dimensión, no tenía antecedentes en las letras nacionales ni en las del ámbito de lengua española. Así se explica que la revista *Filoso-*

¹² Copia en el Archivo de Alfonso Reyes.

fía y Letras, publicación de esa facultad en la Universidad Nacional de México, organizara un “Symposion sobre *El deslinde* de Alfonso Reyes”. Al frente del número 15, volumen 8, correspondiente a los meses de julio-diciembre de 1944, se publicó el siguiente texto: “La aparición de la obra del doctor Alfonso Reyes *El deslinde* (El Colegio de México, 1944), ha sugerido a la revista *Filosofía y Letras* la oportunidad de organizar un Symposion sobre este libro, en el que participen algunas personalidades dedicadas a aquellas disciplinas o especialidades cuyos problemas formales y esenciales de expresión son objeto de estudio en el libro. La excepcionalidad de esta obra en nuestra literatura —y en cualquier otra— y la autoridad eminente de que goza su autor en este campo, pueden promover en los distintos especialistas una conciencia reflexiva sobre los problemas formales de la expresión literaria en sus respectivos campos./ *Filosofía y Letras* inicia en el presente número la publicación de los trabajos que constituirán este Symposion.”

En ese mismo número apareció la primera participación al symposion, firmada por Juan David García Bacca, filósofo español exiliado entonces en México, y titulada “El problema filosófico de la fenomenología literaria.”¹³ Éste fue el primer estudio serio sobre el libro de Alfonso Reyes realizado desde el ángulo de la filosofía; sin embargo, en este trabajo no se llega a analizar la parte sustantiva, limitándose a criticar la afirmación inicial de *El deslinde* de que la teoría literaria “es un estudio filosófico y, propiamente, fenomenológico”, puesto que —según afirmó García Bacca— la misma naturaleza del fenómeno literario escapa a la filosofía, y más concretamente a la fenomenología.

El texto de García Bacca —doce páginas en las que se avanza lenta y rigurosamente en la fundamentación de la tesis antes citada— se inicia con una exposición del procedimiento que seguirá para analizar *El*

¹³ Dos colaboraciones más se llevaron a este symposion: “En torno a *El deslinde*”, de Gabriel Méndez Plancarte, y “Teoría del deslinde y deslinde de la teoría”, de Edmundo O’Gorman, textos que se verán más adelante. Una cuarta colaboración, tan valiosa o más que éstas, debió ser la de José Gaos, pero no se escribió o al menos no se publicó. En el *Diario* de Alfonso Reyes aparece la siguiente anotación, del 8 de septiembre de 1944: “Viene Gaos de noche por su ejemplar de la *Crítica en la Edad Ateniense* que me había dejado en depósito para que viera sus notas, y que necesita ahora, para escribir sobre mi *Deslinde* en el Simposio que prepara *Filosofía y Letras*.” Hubiera sido interesante conocer esta aportación y los juicios de José Gaos sobre el libro de Alfonso Reyes, sobre todo si se toma en cuenta la estrecha comunicación que sostuvieron ambos escritores durante todo el tiempo de redacción de *El deslinde*, y el papel tan importante que desde nuestro punto de vista pudo jugar este diálogo en ciertas concepciones de *El deslinde*, particularmente la definición de la teoría literaria como un estudio fenomenológico, según se analizó en el capítulo anterior.

deslinde: “Frente a ese mar de páginas, de datos literarios y científicos, de esquemas técnicos y estructuras fenomenológicas —en el que, como en los mares geográficos, chispean y cabrillean a la luz del sol de la razón ideas y más ideas, todas con aquel matiz entre solemne y suelto que Esquilo designa como ‘*sonrisa del mar, sonrisa no reducible a número*’ (*Prometeo encadenado*)— he optado, por una actitud muy propia del mal nadador que soy: agarrarme muy en firme en ciertos puntos y pasar de una a otra de ciertas islas ideales, ‘*paréntesis frondosos en el periodo de la corriente*’, paréntesis ideológicos estrictamente tales que de seguro ha dejado don Alfonso, cual dejó la naturaleza las innumerables islas del mar Egeo: como puente entre dos continentes, cual puente entre literatura y filosofía.”¹⁴

Establecida como primera cuestión fundamental la anteriormente citada (la imposibilidad de una teoría literaria como estudio filosófico y propiamente fenomenológico), la conduce entonces en forma aporética, de pro y contra. Si se intenta —dice García Bacca— hacer una teoría filosófica y fenomenológica de la literatura, ese intento no puede ser “del mismo estilo que hacer una teoría filosófica y fenomenológica de las ciencias sobre el *ser* propiamente tal”, pues en literatura se trata necesariamente con entidades que “nos eluden y se nos escapan” (como el mismo Alfonso Reyes lo acepta al decir que el “estudio del fenómeno literario es una fenomenología del ente fluido”).¹⁵ Pero en un trabajo filosófico y concretamente fenomenológico, agrega, nada puede quedar en plan elusivo, de indicación o metáfora. Y si Aristóteles pedía que cada palabra o conjunto de ellas pasase de lo *semántico* a lo *apofántico*, “la filosofía posterior, no digamos Husserl, pedirá servirse en filosofía de conceptos claros, distintos y adecuados, de conceptos que sean como la piel misma de las cosas, sin equívoco posible, a proximidad misma de lo que ellas son, ya que todo conocimiento filosófico pretende identificarse intencionalmente con lo que la cosa es. De aquí que hablar por metáforas, de uno mediante otro, sea tenido en filosofía por yerro fundamental.” Si el procedimiento esencial de la literatura es el lenguaje metafórico, la alusión, no hay entonces “continuidad conceptual”, que es propia de toda explicación filosófica, por lo que “el plan categorial de hablar de las cosas y el plan estrictamente literario. . . son radicalmente diversos. Por tanto: no cabe estudiar el fenómeno literario en plan filosófico y fenomenológico, si por fenomenología se continúa entendiendo el plan clásicamente husserliano”. Por otra parte, García Bacca se adelanta a la

¹⁴ Juan David García Bacca, “El problema filosófico de la fenomenología literaria”, *Filosofía y Letras*, México, vol. 8, núm. 15, julio-diciembre de 1944, pp. 121-132.

¹⁵ Años después, Alfonso Reyes cambió la palabra “fenomenológico” por “fenomenográfico”. Esto se explica en el capítulo siguiente.

posible réplica de que los juicios sobre la literatura (su constitución en metáforas, etc.), sí pueden ser afirmaciones filosóficas y resultados fenomenológicos, concluyendo categóricamente que no lo son, pues si bien es “verdad ‘que la estructura metafórica, alusiva y elusiva es esencial a lo literario’. . . con todo esta proposición verdadera no es de estilo ni orden propiamente fenomenológico, pues no se asienta sobre nada ontológico o fenomenológicamente controlable; siempre, repito, que por fenomenología se entienda un método para resultados filosóficos sobre el ser o sobre el ser en cuanto objeto”.

Pero además, añade la literatura no es “ni verdad ni semejante a verdad”, pues no hay semejanza, “ni a distancia finita ni a distancia infinita”, entre la metáfora y su tipo de verdad y la realidad y su tipo de verdad ontológica. “Esta desconexión entre *ser* y *verdad* que opera la literatura, sobre todo su forma por excelencia que es la poesía, nos confirma una vez más en la opinión de que el método filosófico nada tiene que hacer con cosas que están hechas de manera que *no tienen que ser* ni verdaderas ni falsas, que no poseen, para decirlo con la fraseología clásica, el atributo trascendental de *verdad*.”

En la parte final de su trabajo, Juan David García Bacca se ocupa de precisar que la literatura tiene una virtud “des-valorativa” que la separa de lo moral, lo religioso, lo social y lo jurídico, para enfrentarse sólo al valor estético, cuya particularidad es desentenderse de un “deber ser” y tender a lo deseable, “purificado de toda realidad y sus leyes físicas, metafísicas, fenomenológicas o existenciales”. Para todo esto no sirve el lenguaje filosófico, sino el literario. Pero la poesía tiene un escollo, que está en decir “lo que se está obligado a decir”. Y se pregunta García Bacca si el escollo de todo *El deslinde* “no estará en haber querido pisar tierra fenomenológica”. Y concluye refiriéndose a Alfonso Reyes: “Puede que en algún momento no le hayan faltado las tentaciones de hacerse el fenomenólogo; pero me parece, por mis experiencias en este terreno, que por fenomenología no ha entendido eso Husserl, sino que ha trabajado con una *fenomenología literaria*, con una fenomenología convertida en *metáfora* literaria; de ahí que entre esta obra suya y las *Investigaciones lógicas* de Husserl, por ejemplo, haya más de un año luz de distancia.”

Del texto de Juan David García Bacca se desprende de manera expresa que la literatura, por su propia naturaleza, no puede ser objeto de un estudio filosófico y, concretamente, fenomenológico, dada la condición elusiva, indirecta y metafórica del lenguaje literario. Dice García Bacca: “De aquí que hablar por metáforas, de uno mediante otro, sea tenido en filosofía por yerro fundamental. Al físico que pretendiese definir el cristal como ‘agua al fin dulcemente dura’, tal como lo hacía Góngora, o al geógrafo que llamara a un estrecho ‘bisagra entre dos mares’, o a la espuma de la olas ‘sonrisa del mar’, los enviaría-

mos cortésmente, no a pasear, pero sí fuera de la filosofía u ontología.”¹⁶

Pocos meses después de tan categórica afirmación, Juan David García Bacca publicó en la misma revista otro texto, mucho más extenso (“Capítulo introductorio a una larga obra sobre *Metafísica general*”), dedicado a precisar la significación de cinco vocablos filosóficos básicos.¹⁷ Al ocuparse del concepto “ontología”, y utilizando términos de Bergson (como “imágenes intermedias”), distingue el “concepto del ser como *crystal transparente*” y el “concepto del ser como *pantalla* o espejo”,¹⁸ con lo cual está haciendo uso de la metáfora, lenguaje que, según había afirmado el propio García Bacca en el comentario a *El deslinde*, no se conjuga con la rigurosa exigencia del pensamiento filosófico. Después, al estudiar la “ontología fundamental”, afirma que el *concepto ser*, objeto de la ontología, “no es un concepto de universalidad *uniforme*; nos permite conocer todo de una manera u otra, directa o indirecta, propia o metafórica, pero sólo permite conocer clara, distinta y difinitivamente —es decir, científicamente— las *esencias de los seres materiales*; y sólo indirecta, metafórica, análoga, eminential, negativamente, las esencias de los demás seres”.¹⁹ Y nuevamente: “La introducción en ontología de los procedimientos de analogía, de metáfora, de negación, de eminentia. . . proceden de esta raíz de la finitud del entendimiento humano y de su centramiento en el Ser de los seres materiales.”²⁰ Así pues, hay un territorio en el que pueden mezclarse el lenguaje literario y el lenguaje filosófico, precisamente ahí donde se intenta penetrar el ámbito del ser. Pero García Bacca negó toda posibilidad de una teoría literaria, ya que el fenómeno literario —dice— escapa al lenguaje de la filosofía: “bocado demasiado fino para métodos tan terriblemente severos, envarados y adustos como el de abstracción y el fenómeno husserliano”.²¹

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷ Juan David García Bacca. “Conceptos y problemas propios de Preontología, Ontología, Óptica, Ontología fundamental y Metafísica”, *Filosofía y Letras*, México, vol. 9, núm. 18, abril-junio de 1945, pp. 147-179.

¹⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁹ *Ibid.*, p. 168.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Sin embargo, *El deslinde*, de Alfonso Reyes, no fue el primer intento, ni el último, de análisis fenomenológico de la literatura. En 1931 se publicó *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung ans dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, del filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970), discípulo de Edmund Husserl en Göttingen y Freiburg. Esta obra alcanzó otras ediciones en lengua alemana, en 1960 y 1965, la edición polaca en 1960, y la edición en lengua inglesa en 1972. De este trabajo, y otros de Roman Ingarden y de varios autores, se hace referencia en el apéndice 2. Por otra parte, es interesante observar que a finales de 1944, cuando apa-

Otros autores también se ocuparon de *El deslinde* como estudio fenomenológico. Joaquín Xirau, filósofo español exiliado en México al igual que García Bacca, coincidió con éste en que el trabajo de Reyes, tanto por su método como por su estilo, “difiere de la rigurosa ‘delimitación de esencias’ aconsejada o prescrita por el fundador de la denominada ‘fenomenología’. Poco tiene que ver el ‘deslinde’ con el primitivo incitante de su actitud metódica. Éste ha servido a lo sumo de leve trampolín para realizar el gran salto. Pero el salto mismo ahí está. Apréstense los paladines para entrar en la palestra.” Pero Xirau le reconoce a la obra su dimensión, por la complejidad de la tarea y por la madurez del propio autor. Esta empresa —dice Xirau— toma como punto de partida en el fondo la morfología histórica de Toynbee, y en la forma, el método fenomenológico de Husserl: “De la primera toma el movimiento y la intención, llevándolos a un asunto inédito. El método fenomenológico sólo puede alcanzar aplicación a tema tan sutil y fluido —y así lo ve con gran perspicacia su autor— mediante el aprovechamiento de la distinción husserliana entre esencias exactas e inexactas. Trátase de la delimitación de un campo de realidad por esencia inexacto, indeciso y aproximado.”²² Al finalizar sus comentarios, Joaquín Xirau manifiesta su desacuerdo con cierto desequilibrio de la obra en el estudio de los campos colaterales (historia, ciencia, matemáticas y teología), estudio innecesario en su extensión para los conocedores e insuficiente para los profanos.

Patrick Romanell, estudioso de la filosofía y de la historia de las ideas en Hispanoamérica, en aquel tiempo profesor en la Universidad de Columbia, escribió otro comentario sobre *El deslinde*. Para Romanell, el método utilizado en este libro no es fenomenológico; Reyes sólo menciona a Husserl en dos ocasiones —dice Romanell—, y en ninguna parte acredita el uso de su terminología, además de que la aplicación que da al término “intención” tiene diferente significación en el filósofo alemán y en el escritor mexicano.²³

rece la colaboración de Juan David García Bacca en el symposion de la revista de la Facultad de Filosofía y Letras, ya estaba seguramente en prensa su libro *Filosofía en metáforas y parábolas (Introducción literaria a la filosofía)*, publicado a mediados de 1945 en México, por Editora Central, cuyo mismo título y subtítulo explican su contenido, que no se conlleva con las tesis expuestas en el texto del symposion (una segunda edición de este libro, con el título *Introducción literaria a la filosofía*, se publicó en 1964 en Caracas, por la Universidad Central de Venezuela).

²² Joaquín Xirau, “*El deslinde*, de Alfonso Reyes”, *Revue de l'IFAL*, México, núm. 1, 30 de junio de 1945, pp. 207-208. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, pp. 549-552.

²³ Patrick Romanell, “El deslinde”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Buffalo, vol. 6, núm. 4, junio de 1946, pp. 654-656. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, II, pp. 12-14.

4. Problemas de deslinde

En el trabajo de deslindar literatura y no-literatura, Alfonso Reyes estudia la primera frente a la historia y la ciencia de lo real. Edmundo O'Gorman participó en el symposion organizado por la revista *Filosofía y Letras*, aportando el tercer y último comentario a *El deslinde*, con el título "Teoría del deslinde y deslinde de la teoría". Si bien su trabajo se centra en los problemas correspondientes a la literatura, debe tomarse en cuenta que O'Gorman realiza un análisis a partir de la relación que tiene el trabajo de Reyes con la historia y la filosofía de la historia, "objetos —dice O'Gorman— de mi principal afición y estudio".

Dos premisas fundamentan esta crítica: la primera es que la acción de deslindar es una tarea específica de la razón; la segunda, que dicha acción "presupone *a priori* un conocimiento preciso de los límites": de lo que se pretende acotar y de lo circundante. Para O'Gorman, en el libro de Reyes existe un problema de fondo en el proceso de estudio del fenómeno literario, consistente en haber mezclado dos diferentes conceptos o nociones de literatura: uno, el concepto abstracto y ahistórico; el segundo, correspondiente a la literatura que se da en la historia. Aquél, dice, por su abstracción puede ser objeto de una teoría de la literatura; en cambio el segundo, o sea el correspondiente a la literatura en la historia, no admite el análisis teórico, ya que aquello que la literatura tiene "*para ser*" literatura no puede ser asunto de una teoría, puesto que ese "*para ser*" es lo que las obras literarias contienen como realidad objetiva. O'Gorman se sirve de una afirmación de Alfonso Reyes para elaborar su tesis; para este último, mientras que la historia y la ciencia de lo real admiten ensanches y contaminaciones, la literatura no los recibe de aquéllas, puesto que no conoce ni límites ni contaminaciones. Tal afirmación es posible, dice O'Gorman, porque en el caso de la historia y la ciencia de lo real se manejan las nociones abstractas, mientras que en el caso de la literatura, se utiliza de ésta el segundo concepto, el no-teórico, el de la "literatura en la historia".

Todo esto —siguiendo con la argumentación de O'Gorman— se desprende de la idea misma de "ficción". Para Reyes, uno es el "suceder real" y otro diferente es la "ficción". El "suceder real" es el asunto de la historia y de la ciencia de lo real; en cambio, la "ficción" es lo esencial en la literatura. Por otra parte, la "intención" es lo que impulsa la creación literaria y, consecuentemente, por la intención la "ficción" se vuelve "ficción literaria". Para Edmundo O'Gorman, sin embargo, la palabra "ficción" es equívoca, pues requiere en contraposición el "suceder real" para que sea inteligible. Por lo mismo, continúa O'Gorman, el concepto de "algo fingido" trata de anular

este tipo de referencia, pero el equívoco general se traduce en dos diferentes conceptos de “literatura”, tal como se dijo antes, sujetos a la misma denominación. Así pues, el doble “uso” del concepto “literatura” es el que permite afirmar que ésta no admite límites ni contaminaciones. Pero si se mantuviese la contemplación teórica de la literatura, entonces admitiría contaminaciones por parte de la historia (que es ciencia) en la “intimidad misma” de la ficción o del fingimiento, y no serían sólo ensanches de la literatura; consecuentemente, desaparecería esa concepción de literatura “sin límites ni contaminaciones”.

Además, dice también O’Gorman, el deslinde de la literatura requeriría haber considerado las bellas artes, como la pintura, y haber manejado la idea de “mostración” —válida por igual a la literatura y a la música—, en vez de “ficción” o “fingimiento”; y puesto que la “ficción” se deja de lado, lo mismo ocurre con su referencia en oposición a “suceder real”, proponiendo en su lugar el “suceder estético”. Así, “la literatura sería una de las artes, distinta de las otras en que es expresión verbal, pero semejante en que es ‘mostración’ del ‘suceder estético’ ”.²⁴

Alfonso Reyes se apresuró a contestar las observaciones de Edmundo O’Gorman, en carta fechada el 3 de abril de 1945. El texto, breve y cordial, además de agradecer a O’Gorman sus comentarios y su contribución al estudio del problema, precisa cuatro puntos, dos referidos a problemas conceptuales, y los otros dos dedicados a aclarar el alcance y estructura de *El deslinde*. En el primero ratifica lo que ya está en el libro, “que por lo visto no es tan explícito como yo me propuse”; historia y ciencia están tratados separadamente porque —dice Reyes— “Yo no creo que la historia sea ciencia.” El segundo punto se refiere a los límites y las contaminaciones que, frente a la literatura, se presentan en la ciencia y en la historia, mientras que en aquélla no se dan: “se trata de planos distintos en el movimiento de la mente”. En efecto, si se aceptara la afirmación de O’Gorman, en el sentido de que la literatura admite contaminaciones en la “intimidad misma” de la ficción o el fingimiento, significa entonces que la literatura como movimiento noético, como intención, podría conducir a una creación literaria que fuera no-literatura; pero, como afirma Reyes en *El deslinde*, “nunca podríamos encontrar literatura de la historia o literatura de la ciencia —que serían en efecto, una contaminación poética sufrida por la literatura— sino en aquel otro sentido de la palabra ‘literatura’ que equivale a ‘bibliografía’ y que descartamos desde el principio.”²⁵

²⁴ Edmundo O’Gorman, “Teoría del deslinde y deslinde de la teoría”, *Revista Filosofía y Letras*, México, vol. 9, núm. 16, enero-marzo de 1945, pp. 21-36.

²⁵ D, xv, p. 108.

En cuanto al tercer punto de la carta de Reyes a O’Gorman, Reyes aclara que *El deslinde* no se ocupa de las bellas artes por no ser objeto de este libro: “Paciencia. Todo vendrá, ese nuevo deslinde requiere otros andamios y otros materiales de construcción.” Respecto al último punto afirma, defendiéndose de aquellos juicios que, como el de O’Gorman pretenden encontrar una exposición sistemática a lo largo de las páginas de *El deslinde*: “Mi libro está presentado bajo la apariencia de una tesis continua *propter elegantiam sermonis*. Pero el marco de tesis que lo sustenta es una mera facilidad retórica, y me asombra que el lector de calidad caiga en la trampa de querer considerar como un argumento continuo lo que es un puñado de observaciones, ordenadas nada más en fila por aseo de estilo.”²⁶

Como puede verse, Alfonso Reyes ya no maneja aquí la idea de *El deslinde* como una obra cuya arquitectura obliga a considerarla en su conjunto, según dijo en la carta a Alfonso Méndez Plancarte. Debe tomarse en cuenta que al escribir Reyes a Edmundo O’Gorman, ya se había publicado el artículo de Juan David García Bacca sobre la imposibilidad de analizar, con la metodología fenomenológica, el “ente fluido”, así como la de intentar una teoría literaria. La dureza de la crítica de Juan David García Bacca, si bien ahora puede considerarse discutible, y aun injusta, a la luz de otros textos del mismo pensador español y de la amplia bibliografía escrita desde entonces, en su momento debió parecer al mismo Alfonso Reyes tan contundente que propició este giro en la propia apreciación de su libro y lo condujo, en la respuesta a O’Gorman, a reducir con modestia el alcance y concepción general de *El deslinde*. Si a esto añadimos la insatisfacción íntima que esta obra había dejado a Reyes a lo largo de su elaboración, y aun después de terminada, así como los múltiples problemas que debió superar desde la concepción misma del trabajo, se comprenderá mejor esta respuesta.

5. Alfonso Reyes, deudor moroso

Además de Juan David García Bacca y Edmundo O’Gorman, Gabriel Méndez Plancarte publicó un comentario sobre *El deslinde*, en el symposion organizado por la dirección de la revista *Filosofía y Letras*. En este texto se destaca a Alfonso Reyes como humanista y hombre de letras. En un escrito de 1937, Gabriel Méndez Plancarte había llamado a Alfonso Reyes “deudor moroso” (y con esta cita inicia su comentario en *Filosofía y Letras*), porque después de haber probado su

²⁶ Copia en el Archivo de Alfonso Reyes.

capacidad de escritor desde *Cuestiones estéticas*, “Alfonso Reyes nos debe —se debe a sí mismo, algo más y algo mejor: la obra perdurable, el *monumentum aere perennius* que no todos pueden soñar y que muy pocos logran erigir. Busquen otros la fácil —y frágil— notoriedad de la última moda; él no, que es de aquellos ante quienes, según el decir del Maestro, ‘la Venus Urania ha aparecido sin cendales.’” Bien puede pensarse que este reclamo de Gabriel Méndez Plancarte, escrito y publicado en 1937, se sumó en su momento a las preocupaciones de Alfonso Reyes por lograr superar la bella dispersión de su obra, y que desembocaron finalmente en el estudio sistemático de la teoría literaria. Méndez Plancarte recoge en *Filosofía y Letras* este texto escrito siete años antes, para afirmar que Alfonso Reyes había respondido con creces a esta exigencia con libros como *La crítica en la Edad Ateniense*, *La antigua retórica* y *El deslinde*, entre otros. “Por eso yo —escribe Gabriel Méndez Plancarte en 1945—, que en 1937 osaba declararlo ‘deudor moroso’, me siento hoy obligado en justicia a proclamar que su deuda está saldada con creces, y que, desde los ya lejanos tiempos de Menéndez Pelayo, no existe —en toda la amplitud del mundo hispánico— monumento de crítica e investigación literaria que pueda compararse, por su solidez y su amplitud ecuménica, al que ha levantado —sabio y artista— Alfonso Reyes.”²⁷

También para Gabriel Méndez Plancarte hubo respuesta de Alfonso Reyes, si bien el comentario de aquél era elogioso. La carta lleva la misma fecha que la dirigida a Edmundo O’Gorman (3 de abril de 1945), pues los textos de ambos se publicaron en el mismo número de la revista *Filosofía y Letras*, aunque posiblemente sea posterior en tiempo. Importa recoger la segunda parte de esta carta, en la que encontramos la primera autocrítica de Alfonso Reyes a *El deslinde*, como reacción a los comentarios publicados: “¿Sabe usted cuál es el verdadero error de mi libro, y que cada vez veo más claro? La presentación sistemática, que aunque concebida ‘*propter elegantiam sermonis*’ y por mero aseo de estilo, da al libro, en ocasiones, una falsa apariencia de alegato y me obliga a entrar donde no me llaman.”²⁸ Pese a que, en apariencia, la explicación dada a Gabriel Méndez Plancarte es similar a la enviada a Edmundo O’Gorman, incluyendo las expresiones, el sentido en una y otra es diferente, pues si ante O’Gorman defiende la libre exposición de *El deslinde* bajo la apariencia de una presentación sistemática, a Gabriel Méndez Plancarte le dice que esta forma da “una falsa apariencia de alegato”, lo que apunta a lo que habían venido diciendo tantos críticos: una pesada estructura escolás-

²⁷ Gabriel Méndez Plancarte, “En torno a *El deslinde*”, Revista *Filosofía y Letras*, México, vol. 9, núm. 16, enero-marzo de 1945. pp. 11-20.

²⁸ Copia en el Archivo de Alfonso Reyes.

tica y de disputación, cuando la intención había sido únicamente la de escribir un libro claro y ordenado.

En Puerto Rico, Concha Meléndez publicó también una nota dedicada a valorar el trabajo realizado por Alfonso Reyes en *El deslinde*. A diferencia de otros críticos, para Concha Meléndez la gracia y la belleza de la prosa de Reyes no se afectaron por las exigencias del estudio desarrollado en este libro, y hasta llega a afirmar que los tecnicismos impuestos por el análisis teórico de la literatura se suavizan en la escritura de este hombre de letras. El trabajo de Concha Meléndez se orienta a un reconocimiento a la labor realizada para dar a la literatura, en su propio ámbito universal, una capacidad para expresar “la integración y el ajuste del hombre a las circunstancias del mundo en que vive”. Como en el caso de Gabriel Méndez Plancarte, en la nota de Concha Meléndez se recoge un texto escrito años antes; y como en aquél, en éste se planteaba también la esperanza en la obra magna que podría realizar todavía Alfonso Reyes, reconocido ya desde aquellos años como una de las grandes figuras de las letras hispanoamericanas. Dicho texto corresponde a una conferencia dictada por Concha Meléndez en el Ateneo de Puerto Rico, el año de 1939, cinco años antes de la publicación de *El deslinde*. “Ahora —escribía entonces Concha Meléndez— Alfonso Reyes ha vuelto a México. Creo que su vida de diplomático en el exterior ha terminado. Ha construido una casa para ordenar su biblioteca. Sus palabras tienen un acento desconcertante de desilusión: el dueño de riquezas asombrosas en el mundo del espíritu se entristece ante horizontes negros que ve levantarse coincidiendo con los perturbados horizontes de nuestro tiempo. Esperemos que la casa en el propio suelo cumpla su fin de asiento y reposo para la creación: que el viajero abra sus alforjas apretadas y nos regale su experiencia de artista.”²⁹ Los “horizontes negros” a que se refería Concha Meléndez eran las condiciones de conflicto en Europa el mismo año en que se desata la Segunda Guerra Mundial, y la esperanza puesta en la tarea del escritor se correspondía, en mucho, con las inquietudes del mismo Alfonso Reyes ese año de 1939, dispuesto a emprender la etapa más rica de su actividad literaria.

6. Un tratado “more geométrico”

Si para algunos el libro de Alfonso Reyes pudo ser calificado de escolástico por su método, para Luis Emilio Soto, en Buenos Aires, éste

²⁹ Concha Meléndez, “Alfonso Reyes: *El deslinde*”, *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, núm. 4, noviembre de 1945, pp. 113-115. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, pp. 565-568.

mereció ser considerado cartesiano: “Desde el ordenamiento de las cuestiones, inclusive de las más menudas, hasta su severa y prolija interpretación, todo responde allí a las normas clásicas del método. Reyes no podía ser más consecuente con la segunda regla cartesiana, principio de las ciencias: divide cada una de las dificultades que examina, en tantas partes como lo requiere su planteo claro y distinto. Tanto que *El deslinde*, a fuerza de preámbulos, escollos y desarrollo de agotadoras distinciones, parecería un tratado de estética *more geométrico*.” Para Luis Emilio Soto, el valor de *El deslinde* radica en la superación del concepto tradicional de que “ciencia y literatura son términos mal avenidos”, dado que “ambas direcciones del espíritu son compatibles. Mejor dicho, su reciente libro atestigüa hasta dónde la literatura es susceptible de sujetarse a un tratamiento sistemáticamente científico” (Juan David García Bacca afirmó, por el contrario, que *El deslinde* demostraba que los temas científicos y filosóficos podían tratarse “literariamente”). El comentario de Luis Emilio Soto, después de referirse a la separación que hace Reyes entre lo literario y lo no-literario en su confrontación con la historia, ciencia de lo real y literatura primero, y después con la matemática, teología y literatura, concluye: “Es raro ver conciliada tan diversa competencia, no digamos ya en obras escritas en nuestro idioma, sino incluso en autores europeos que se especializaron en ese género de trabajos. Y más raro todavía es ver que la doctrina arrastre entre líneas un rico sedimento de autobiografía y de confidencia, dosaje humanista que es uno de los rasgos espirituales de Alfonso Reyes. Nos enorgullecemos, pues, de que en castellano y en nuestra América se haya anticipado un libro como *El deslinde*, que será en lo sucesivo obra de imperiosa consulta.”³⁰

Una escritora belga, radicada entonces en México, escribió también sobre *El deslinde*. Émilie Noulet era esposa de Josep Carner, poeta catalán, y había realizado un estudio sobre Mallarmé, trabajo de tesis que había obsequiado a Alfonso Reyes en 1940, poco después de haber llegado a México. Tanto ella como Josep Carner mantuvieron una amistosa relación con Alfonso Reyes durante su estancia mexicana, y la escritora belga publicó algunos textos críticos en francés; uno de ellos fue el que dedicó a *El deslinde*: “Qui eût eu à la fois la volonté et la temerité de circuler muni de son seul discernement, dans le labyrinthe monstrueux d’une bibliothèque complète? Quelle mémoire? Quelle lecteur? Quelle intelligence? Quelle ardeur? Qui? Et qui ne fut pas uniquement de son village, de sa langue, de sa spécialité?” Y se

³⁰ Luis Emilio Soto, “*El deslinde*, de Alfonso Reyes”, *Sur*, Buenos Aires, núm. 124, febrero de 1945, pp. 75-81. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, 1, pp. 539-546.

responde Émilie Noulet: “Cette volonté, ce lecteur se sont trouvés dans le magnifique cerveau de M. Alfonso Reyes. Et on abouti à son livre qui semble non l’ouvrage d’un homme mais de toute une époque; de la nôtre, multiple, rapide, transformatrice, desproportionnée, renovatrice.”³¹ Para esta escritora, el lenguaje del libro de Reyes introducía una nueva nomenclatura, una terminología erudita largamente meditada, irremplazable una vez introducida, de cuya aceptación —opinaba— dependería la aceptación del libro.

7. Alfonso Reyes, aristotélico

Si para algunos *El deslinde* merece el calificativo de escolástico, y para otros el de cartesiano, varios fueron los que llamaron aristotélico este trabajo de Alfonso Reyes. El primero, Werner Jaeger, el autor de la *Paideia* y profesor en Harvard. En carta del 10 de agosto de 1944, acusa recibo a Alfonso Reyes de *El deslinde* y le comenta sus impresiones. Menciona los libros anteriores (*La crítica en la Edad Ateniense* y *La antigua retórica*) como testimonios que muestran la vía hacia los propósitos del autor, orientados a establecer su propia filosofía del arte. *El deslinde* le parece una fascinante aproximación al problema estético, y concluye que el pensamiento abstracto de Reyes ha sido enriquecido con la propia experiencia. “I can imagine from what I have read —escribe Jaeger— why the young generation of your country has turned to you over and again and asked you to talk to them about your problems, for you are a wonderful teacher, even in your written work. There is something Aristotelian in that sense in your attitude, although your break away from the tradition of poetics which follows in his footsteps and try to form a system of categories of your own. I wonder how Aristotle, if he had the experience of all the literature that was written since his day, would have looked at your way of treatment.”³² Así, mientras que unos vieron una estructura pesada, semejante a las disputaciones escolásticas (recordemos que Ermilo Abreu Gómez afirmó que *El deslinde* no podía considerarse un diálogo helénico), Jaeger concluye que la obra es didáctica, producto de la actitud aristotélica del autor, pero con el intento de establecer una vía propia más allá de la poética tradicional.

Para Albert Guerard, de la Universidad de Stanford, Alfonso Reyes poseía por igual *l’esprit de finesse* y *l’esprit géométrique*, y su libro

³¹ Émilie Noulet, “Les livres”, *Orbe*, México, año II, núm. 5, 1º de marzo de 1946, pp. 76-80. En el capítulo siguiente volveremos a ocuparnos de esta escritora belga, como traductora al francés de *El deslinde*.

³² Correspondencia en el Archivo de Alfonso Reyes.

contenía tanto divisiones escolásticas como cuadros sinópticos.³³ Por su parte, el norteamericano Patrick Romanell (del que ya nos ocupamos antes) afirmó que si bien el lenguaje de *El deslinde* era husserliano, el espíritu y significación eran realmente aristotélicos, señalando que en el libro se defendía, de acuerdo con el pensamiento de Aristóteles, la idea de que la poesía es más “universal” que la historia; pero añade que si bien Aristóteles afirmaba esto, también señalaba que la poesía no es más “universal” que la filosofía, mientras que Reyes, en contraste, pensaba por implicación que la literatura es más “universal” que la filosofía, lo cual, concluye Romanell, depende finalmente del criterio que se adopte sobre el concepto de universalidad.³⁴

Ingemar Düring, humanista y profesor sueco, dedicó a Alfonso Reyes un estudio relativamente extenso: “Alfonso Reyes helenista.” Este trabajo, escrito originalmente en español, lo realizó durante el tiempo de su residencia en la Universidad de Princeton, en cuyo Institut for Advanced Study formó parte de un grupo de investigadores participantes en un “Symposion” sobre problemas aristotélicos.³⁵ Para Düring, *El deslinde* es el resultado de los estudios aristotélicos emprendidos por Alfonso Reyes; pero aclara que el Aristóteles presente en esta obra no es el del Liceo ateniense, sino el de la época escolástica, el maestro de las definiciones, las clasificaciones y los silogismos: “En *El deslinde* —un libro de lectura pesada y muy intrincado, digámoslo de una vez— ha hecho Alfonso Reyes una investigación estético-filosófica de la literatura y ha presentado una exposición sistemática de sus teorías. El resultado ha sido un libro bastante profesoral.” El juicio final de Ingemar Düring es que *El deslinde* poco aporta al conocimiento de la literatura, y lo califica como un trabajo de amor perdido: “A *El deslinde* se lo ha llamado su libro más importante y se le ha concedido una significación extraordinaria por la novedad en el planteamiento del problema. Lamentamos no pertenecer al grupo de los que así juzgan. Es probable que para los especialistas de la ciencia de la literatura, la obra signifique un adelanto en el terreno de esa ciencia. Por nuestra parte, desde nuestro punto de vista, hemos de considerarla un *love’s labour lost*.” Düring llega a esta conclusión porque al final de la lectura del análisis del pensamiento aristotélico, donde se sustenta la afirmación de que la poesía es más filosófica que la historia, “el caudal de nuestra claridad —dice— apenas en milési-

³³ Albert Guerard, “Alfonso Reyes: *El deslinde*”, *Books Abroad*, University of Oklahoma, primavera, 1945. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, II.

³⁴ Patrick Romanell, “*El deslinde*”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Buffalo, vol. 6, núm. 4, junio de 1946, pp. 654-656. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, II, pp. 12-14.

³⁵ Ingemar Düring, *Alfonso Reyes helenista*, 2a. ed., pp. 15 y 53-57.

mas de luz ha aumentado”. Después de esta conclusión, continúa, queda la impresión de que se trata de un libro dedicado fundamentalmente a estudiar el pensamiento aristotélico, lo cual obviamente no es el caso de *El deslinde*. Y agrega aun Düring: “Habremos seguido el discurso sobre el sentido actual del sistema aristotélico y del valor de la antigua retórica, pero nos preguntamos aquí, como en otras partes del libro, si las cuestiones planteadas son pertinentes y si hay realmente un problema.” Y después de afirmación tan categórica finaliza: “Por lo demás, es, más bien, probable que sea yo culpable de una injusta valoración del libro.”

8. El saldo final

Es muy posible que todos estos comentarios y críticas hayan dejado, para Alfonso Reyes, un saldo más bien negativo que positivo. Con pocas excepciones, los textos dedicados a reconocer su trabajo de deslinde se limitaron a otorgar un elogio y a reiterar apologías para su obra literaria, cuya relevante posición en las letras hispanoamericanas era ya indiscutible. Recordemos la parte final de su prólogo a *El deslinde*: “Ni desconozco mis deficiencias, ni tampoco pido disculpas. Nada está acabado de hacer. Por mi parte, para continuar, espero el aviso de la crítica, fiel al precepto baconiano: *Semper aliquid addicere*.”³⁶ Es evidente que este “aviso de la crítica” se refería a todo aquello que pudiera evaluar su análisis del fenómeno literario desde el proceso mismo del trabajo hecho. Pero en vez de esto, recibió elogios que dejaban fuera el estudio razonado de sus planteamientos básicos, o críticas cuyo principal interés se detuvo en el método fenomenológico, en las conclusiones sobre la historia como ciencia *sui generis*, con cierta singularidad, o en el pensamiento escolástico y la teología, pero sin penetrar en el estudio central del libro, es decir, la naturaleza de la literatura. Igualmente debió sorprenderle que incluso se pusiera en duda la pertinencia de dedicar un estudio a ese problema.

Puede decirse, en términos generales, que Alfonso Reyes no encontró interlocutor con quien dialogar sobre las tesis básicas del libro: la separación de la crítica y la teoría literarias; la identificación de la ciencia de la literatura como un estrato o nivel de aquélla; la naturaleza de la ficción o las características del lenguaje literario; el deslinde, finalmente, entre literatura y no-literatura. Si a todo esto se añade el problema que fue arrastrando Reyes durante el tiempo de elaboración de *El deslinde*, esto es las dificultades impuestas por una obra que de-

³⁶ *El deslinde, Obras Completas, xv.*

bió rehacer y modificar en más de una ocasión, en fatigosas y largas jornadas interrumpidas varias veces para dedicarse a otros textos y otros libros, con la final insatisfacción de la que dejó amplio testimonio en su *Diario*, es fácil desprender el sentimiento de desánimo que llevó a Alfonso Reyes a no continuar una obra de la que este libro ostentaba la condición de “Prolegómenos”. Como se verá más adelante, en su *Diario* dejan de aparecer las referencias a la teoría literaria como preocupación central de su pensamiento; sólo años después llegó a la decisión de dar por definitivamente concluida aquella tarea iniciada con las conferencias de Morelia, y de publicar como ensayos sueltos los textos que pertenecieron en su momento al proyecto original de continuación de *El deslinde*.

Pero el libro estaba terminado, y con ello pudo satisfacer su exigencia interior.

V. EPÍLOGO

Mañana caeremos en los brazos del tiempo.

ALFONSO REYES¹

1. La tarea literaria en marcha

Al final del capítulo III se dejó referencia al tiempo transcurrido entre la terminación de *El deslinde* (30 de agosto de 1942) y la entrega del texto a la imprenta (19 de febrero de 1944). Como vimos, en esos casi dieciocho meses Alfonso Reyes impartió dos cursos en El Colegio Nacional sobre teoría literaria con los materiales de *El deslinde* (agosto de 1943 y febrero de 1944, el segundo interrumpido por motivos de salud y concluido en junio de ese año); preparó su curso de invierno de 1943 para la Facultad de Filosofía y Letras (“La crítica en la Edad Alejandrina”); escribió otros textos e inició dos nuevos libros: *Transacciones con Teodoro Malio* (cuya forma inicial fue un ensayo con ese nombre) y *El hombre y el mundo* (cuyo título definitivo fue *Andrenio: perfiles del hombre*). El 4 de marzo de 1944 sufrió el primer ataque al corazón y por disposición médica se vio obligado a disminuir su ritmo de trabajo. Después de la convalecencia viajó a la ciudad de Cuernavaca, donde permaneció del 30 de marzo al 8 de mayo. El descanso en Cuernavaca no despejó los problemas y Alfonso Reyes regresó a la ciudad de México con el ánimo decaído. En ese estado espiritual cumplió los 55 años de edad, el 17 de mayo de 1944. La batalla con la imprenta continuaba, corrigiendo y devolviendo pruebas de *El deslinde*, para finalmente recibir el 3 de junio los primeros ejemplares del libro. Dos días después, el 5 de junio, estaba ya trabajando con Émilie Noulet en la traducción francesa de *El deslinde* (de la que nos ocuparemos más adelante). Por otra parte, su trabajo en El Colegio de México continuaba: el 6 de junio deja en su *Diario* una referencia a la creación del Centro de Estudios Literarios.

¹ RRI, XXX, p. 403.

Después del trastorno radical provocado por el infarto sufrido, la vida de Alfonso Reyes entra de nuevo en su cauce normal. El 13 de septiembre de 1944 deja en su *Diario* un balance de su actividad literaria, hecho que solo basta para indicar su retorno a los hábitos naturales de trabajo: “Resfriado con los ciclones, pero algo mejorado del hombro izquierdo. De mañana preparando el libro *Los trabajos y los días*. Así, en estos últimos días he publicado: *El deslinde./ Tentativas y orientaciones./* Espero pronto que salgan de la imprenta: *Ifigenia cruel*, 2a. edición./ *Dos o tres mundos* (Antología de viejos relatos)./ He entregado a las ediciones de El Colegio de México: *Capítulos de literatura española*, 2a. serie./ Me están copiando para González Palacín: *Norte y sur./* Y tengo ya preparados para copia: *Astillas./ A lápiz./ Los trabajos y los días./ La vega y el soto* (versos)./ ¡Diez libros! Estoy algo cansado, pero contento de este esfuerzo higiénico. Pienso seguirlo, incluso sin editor a la vista. Pues al menos los libros podrán quedar preparados para la primera ocasión, y aun en caso de muerte.” Si bien la mayoría de estos libros se componen con textos procedentes de épocas diversas (España, Argentina, Brasil y México), su ordenamiento y composición implicaban un esfuerzo considerable, movido por esa inagotable inquietud de integrar la obra dispersa. Es interesante leer en el *Diario*, en una anotación fechada pocos días después (2 de noviembre de 1944), y en ocasión de la salida de la imprenta de *Dos o tres mundos* (libro mencionado en el balance anterior), el comentario que hace Alfonso Reyes a una afirmación de Antonio Castro Leal en su prólogo a dicho libro: “Habla de mi ‘amable vocación’; ¡mi vocación ha sido feroz, asoladora!. . . De las referencias del propio Alfonso Reyes a su vocación, dispersas a lo largo de su obra y escritas en varias etapas de su vida, ésta es quizá la más abrupta, por el tono de queja y casi de reclamo, ante esta fuerza poderosa que lo llevaba a dejar en el papel el testimonio escrito de su vida en el pensamiento; ese tono duro, por otra parte es igualmente revelador de su estado de ánimo ese otoño de 1944, después de haber pasado la difícil experiencia de la enfermedad y los abatimientos y limitaciones de una convalecencia rigurosa. Sin embargo, su vida está en el trabajo literario y estos desalientos pasajeros abren paso, de nuevo, a la fuerza creadora en cuyo impulso va su misma existencia. La vida continúa, y con ella el trabajo literario, nuevos textos y nuevos cursos. Meses después, en abril de 1945, da a la imprenta los escritos reunidos bajo el título *Tres puntos de exegética literaria*. Los publica —según vimos en el capítulo II— “para poder tenerlos juntos mientras llega la hora de *Ciencia de la literatura*”. Con la publicación de este libro termina otra etapa en la actividad literaria de Alfonso Reyes, enfocada a los temas de la teoría y la ciencia de la literatura.

2. Las traducciones de *El deslinde*

De acuerdo con las notas del *Diario* de Alfonso Reyes, la traducción de *El deslinde* a lengua francesa se inició el año de 1944 y la de lengua inglesa en 1947. Cabe afirmar que ambas fueron decididas y realizadas por sus autores, sin que mediara el personal interés de Alfonso Reyes, si bien en la primera el mismo Reyes intentó revisar el trabajo en marcha. La traducción francesa la tomó a su cargo la señora Émilie Noulet, escritora belga de la que ya se hizo referencia en el capítulo anterior, como autora de una reseña sobre *El deslinde*. Émilie Noulet llegó a México en compañía de su esposo, el poeta catalán Josep Carner, a principios del año de 1940, dejando atrás una Europa en guerra. Según la anotación del 9 de mayo en el *Diario* de Reyes, Josep Carner y Émilie Noulet lo visitaron ese día en su biblioteca y ella le obsequia un ejemplar de su tesis sobre Mallarmé, obra que le llevó cinco años de trabajo y que el propio Reyes califica de “espléndida”. La bibliografía de la señora Noulet incluye estudios sobre poesía francesa, especialmente sobre la obra de Paul Valéry, y la publicación en México de algunos ensayos. Josep Carner, por su parte, mantuvo una relación amistosa con Alfonso Reyes, y en una ocasión le propuso (marzo de 1940) un plan para la edición de sus obras completas, proyecto que debió parecer prematuro en ese momento a Alfonso Reyes.²

Apenas dos días después de recibir los primeros ejemplares de *El deslinde*, el 5 de junio de 1944, Alfonso Reyes dedica tiempo a Émilie Noulet para revisar su traducción al francés de *El deslinde*. No sabemos si en ese momento el trabajo de traducción estaba ya avanzado, situación posible sólo en el caso de que Reyes le hubiera facilitado a la traductora los originales de la obra, antes de la salida de la imprenta; pero más bien lo que se piensa es que era un trabajo que apenas

² Josep Carner i Puig-Oriol (Barcelona, 1884-Bruselas, 1970), llamado el “Príncep dels poëts”, poeta, ensayista, autor teatral, traductor al catalán de Dickens, Molière, Carroll. Trabajó en el servicio consular español. Expulsado de la carrera consular en 1939 por el gobierno de Franco, se embarcó con su esposa en mayo de ese año rumbo a México. Aquí se integró con un grupo de refugiados españoles y mantuvo una tertulia en el restaurante Lady Baltimore. La editorial Séneca le publicó en 1940 su poema *Nabi*, traducido por él mismo al español. (Cfr. Albert Manent, “Josep Carner y América”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, octubre de 1984, núm. 412, pp. 15-21.) Émilie Noulet (Auderghem, Bélgica, 1892-Bruselas, 1978). Fue institutriz y se doctoró en filosofía y letras con una tesis sobre Léon Dièrx. Llegó a México con su esposo, escribió ensayos y en 1944 publicó el libro *Études littéraires*. De regreso en Bélgica, en 1953 ingresó a la Academia Real de Lengua y Literatura Francesas, y ejerció la docencia hasta el año de 1962 en la Universidad Libre de Bruselas. Sus trabajos sobre Valéry, Mallarmé y Rimbaud se publicaron en 1925, 1927 y 1940. Reunió su obra crítica de 40 años en cuatro volúmenes con el título *Alphabet critique* (1964-1966). Su último trabajo, *Le ton poétique*, se publicó en París en 1971. (Cfr. *Alphabet des Lettres Belges de Langue Française*, Bruselas, 1982.)

comenzaba a partir de la aparición del libro. En el *Diario*, Alfonso Reyes se refiere a los problemas de este trabajo, pues si bien —dice Reyes— la señora Noulet es de una “probidad ejemplar”, es de una “estrechez liceana y cree que nada se puede decir en francés, limitación característica de todos los traductores franceses”. Precisamente, en la reseña que la señora Noulet publica dos años después sobre *El deslinde*, en marzo de 1946 (texto comentado en el capítulo anterior), se refiere a la nueva terminología “erudita” que utiliza Reyes en *El deslinde*, afirmando además que la aceptación del libro dependería a su vez de la aceptación de ese lenguaje. Si se toma en cuenta que los problemas de nueva terminología aparecían, en todo caso, en el capítulo 1, dedicado a precisar el vocabulario y programa de *El deslinde*, puede concluirse con certeza que la traducción al francés apenas había comenzado. Seguramente los problemas a que hace mención Alfonso Reyes no pudieron superarse, pues en el *Diario* sólo se hace una referencia más al trabajo de la señora Noulet el 22 de agosto de 1944: “. . . reviso varias horas con Mme. Carner su traducción de mi *Deslinde* al francés”. Tiempo después, el matrimonio Carner abandonó México. Pasados varios años, el 4 de enero de 1957, apunta Reyes en su *Diario*: “Con inmenso trabajo, preparo respuesta a Émilie Noulet, sus traducciones de mis versos. Lo tenía pendiente hace medio año. . .” Nada dice sobre la traducción francesa de *El deslinde*.

La segunda experiencia de Alfonso Reyes con la traducción de su libro, esta vez al inglés, fue en el año de 1947, y también de ella dejó constancia en su *Diario*. El 4 de julio de ese año, visitó a Alfonso Reyes en su biblioteca un joven de Morelia de nombre Eugenio Villicaña, residente en los Estados Unidos y estudiante en la Universidad de Harvard. Reyes lo había conocido dos años antes, auxiliándolo para que pudiera utilizar los servicios de la Biblioteca Franklin de la ciudad de México, de la que entonces era tesorero y miembro de su Comité Directivo. Ahora Eugenio Villicaña volvía graduado, con la noticia de que estaba traduciendo al inglés *El deslinde*, con la ayuda del señor Leven, su profesor en Harvard. En esta ocasión, Villicaña leyó a Alfonso Reyes el comienzo de su trabajo; diez días después, el 14 de julio, escribe Reyes en su *Diario*: “Tenía yo, y con razón, pavor de leer las páginas de mi *Deslinde* traducidas al inglés por Villicaña. Está bien, en general, pero me cambia mi vocabulario en términos que me hace decir lo que yo no digo, llamándole ‘Criticism’ al juicio y ‘Rhetoric’ a la preceptiva. Decididamente, por la experiencia del francés (Mme. Noulet) y ahora ésta del inglés, acabaré por desear que mi *Deslinde* no sea traducido.” Los resultados también fueron negativos en esta ocasión, y seguramente Reyes debió abandonar todo propósito de ver traducido *El deslinde* a otra lengua. Un día después, el 15 de julio, Eugenio Villicaña visitó de nuevo a Alfonso Reyes para despedirse, pues

salía de regreso a Cambridge. Es muy posible que no se mantuviera la comunicación entre Reyes y el traductor de su *Deslinde*, porque no vuelve a mencionarse su trabajo en el *Diario*. Como en el caso de Mme. Carner, pasa mucho tiempo para que el nombre de Eugenio Villicaña aparezca de nuevo en el *Diario*. Ocho años después, con sus estudios terminados y profesor en la Universidad de Columbia, Eugenio Villicaña viaja de nuevo a México y visita a Alfonso Reyes el 23 de agosto de 1955. Al dejar constancia en su *Diario* de esta visita, Reyes escribe que Eugenio Villicaña lo había visitado “hace seis años” y no ocho, lo que indica que éste pudo haber regresado después de su visita del año de 1947. En esta ocasión Alfonso Reyes menciona también la traducción al inglés de Villicaña, pero como una actividad preterita y sin añadir otro comentario: “. . . vino hace seis años, casi acabada la traducción de mi *Deslinde*, ya profesor en Columbia, viene por breves días de vacaciones”.

En el Archivo de Alfonso Reyes no existe copia de esta traducción, como tampoco la hay de la traducción al francés hecha por Émilie Noulet, por lo que puede concluirse que Alfonso Reyes no llegó a verlas terminadas, o en su versión final, completa o incompleta.

Una tercera traducción de *El deslinde*, continuación de la de Émilie Noulet, quedó inédita. En enero de 1958, Alfonso Reyes recibió una carta procedente de Dour, Bélgica. Se la enviaba Jean-Michel Minon, alumno de Josep Carner y Émilie Noulet en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bruselas. En esta carta, Minon explica que sus maestros le habían sugerido dedicar su tesis de doctorado al estudio de la obra de Alfonso Reyes, por lo que, a fin de poder dedicarse a este trabajo, se disponía a solicitar una beca al Fondo Nacional Belga para la Investigación Científica y le solicitaba, asimismo, el envío de los volúmenes publicados de sus obras completas. El 26 de enero de 1958, como era su costumbre con la correspondencia, Reyes contesta de inmediato la carta (fecha el 18 de ese mes).

El intercambio de cartas se sucede a lo largo del año, y el 2 de julio de 1958, Minon informa a Alfonso Reyes que el Fondo Nacional Belga para la Investigación Científica le había otorgado una beca de tres años para dedicarse al trabajo sobre la obra de Alfonso Reyes. Al final, Minon le pregunta si en la realización de *El deslinde*, “vous pensez avoir subi une influence quelconque”. En el margen izquierdo de la carta de Minon, Reyes escribe de su puño y letra: “Non”, y contesta el 8 de julio: “*El deslinde* acaso sólo ha sufrido la influencia exterior del método aristotélico de análisis, como lo ha advertido Werner Jaeger, el gran helenista. Es, como usted lo dice, más bien fruto de mi experiencia personal.”³

³ Correspondencia en el Archivo de Alfonso Reyes.

La correspondencia continúa. El 22 de octubre de 1958, Minon informa a Reyes que su trabajo avanza y que prepara un artículo dedicado a *El deslinde*. El 10 de noviembre de ese año escribe Minon: “J’ai le plaisir de vous faire savoir que Madame Émilie Carner-Noulet et moi même avons décidé d’entreprendre la traduction française de votre *Deslinde*.” Alfonso Reyes contesta el 17 de noviembre: “Mucha alegría me causa su carta del 10 de noviembre. Mme. Carner-Noulet había comenzado en tiempos esa traducción del *Deslinde*, que yo tenía ya por abandonada.”

A esta carta de Reyes sigue otra de Minon, del 28 de diciembre, muy breve, con un saludo de año nuevo, luego de lo cual se interrumpe la correspondencia, curiosamente, todo el año de 1959. El 29 de diciembre de ese año fallece Alfonso Reyes; el 21 de enero de 1960, su viuda lo informa a Minon, y éste contesta el 29 de ese mes. Después de las expresiones de condolencia, escribe: “C’est Madame Émilie Carner-Noulet qui me l’avait fait connaître il y a trois ans, et depuis lors, j’ai eu la chance d’obtenir une bourse d’études qui me permet aujourd’hui de me consacrer tout entier à la publication du premier ouvrage d’ensemble, en langue française, sur l’oeuvre d’Alfonso Reyes. D’autre part, je suis occupé à traduire *El deslinde*, en collaboration avec Mme. Carner. Monsieur Roger Callois a déjà donné son accord pour la publication qui, j’espère, aura lieu au début de l’année 1961. Vous voyez que je suis tout entier plongé dans l’oeuvre de votre mari.”

La correspondencia se interrumpe con esta carta. En ella, Minon también se refiere a un posible viaje a México, programado para fines del año de 1960. El viaje se realizó y Minon visitó a la viuda de Reyes y a su hijo,⁴ pero curiosamente, a partir de este momento, se perdió todo contacto con el profesor belga. En estas circunstancias, se solicitó información al Fonds National Belge pour la Recherche Scientifique, en Bruselas. La respuesta llegó con los datos del señor Jean-Michel Minon, y un poco después una carta de éste, en la que informa lo siguiente: “Ci’joint, vous trouverez deux tirés à part d’articles publiés à l’époque déjà lointaine où je m’occupais de l’oeuvre d’Alfonso Reyes. C’est à peu près tout ce que je peux vous envoyer. Le reste était entre les mains d’Emilie Noulet. À sa mort, ses héritiers ont fait main basse sur sa bibliothèque et ont vendu ses papiers au plus haut prix, notamment la correspondance avec Paul Valéry.

”Quant à l’ouvrage d’Alfonso Reyes intitulé ‘*El deslinde*’, il avait été convenu en 1959 que j’en ferais la traduction et qu’Emilie Noulet, après avoir revu le travail, s’occuperait de la publication avec l’aide

⁴ Información proporcionada por la señora Alicia Reyes.

de l'Unesco. Je lui ai remis en 1961 la traduction d' *'El deslinde'*, en deux exemplaires. Elle m'avait dit que Roger Caillois était enthousiaste et appuierait le projet. Mais les choses ont traîné en longueur, j'ai moi-même été pris par d'autres activités et, en 1965, Émilie Noulet que j'avais 'relancée' à propos du projet, m'avouait que le 'Deslinde' lui paraissait alors trop ancré dans le contexte mexicain pour intéresser un éditeur étranger. . . Aujourd'hui, les deux exemplaires remis en 1961 à Émilie Noulet doivent être considérés comme perdus. Vous savez qu'en 1978, Paulette Patout a fait paraître chez Klincksieck 'Alfonso Reyes et la France'. A ce moment-là, j'ai définitivement renoncé à poursuivre mes recherches qui trouvaient dans le travail de P. Patout un aboutissement bien concret." Es curioso que la señora Noulet haya considerado que *El deslinde* era una obra muy vinculada al contexto mexicano para que pudiera interesar a un editor extranjero, cuando sus comentarios de 1945, al momento de publicarse *El deslinde*, fueron otros muy distintos.⁵ En todo caso, han pasado los años y ninguna de las traducciones de *El deslinde* llegó a la imprenta.

3. La ciencia de la literatura

Con la publicación, en julio de 1945, de *Tres puntos de exegética literaria* (aquella reunión de textos "mientras llega la hora de *Ciencia de la literatura*"), concluye la etapa de trabajo iniciada en mayo de 1942, que comprende la conclusión de *El deslinde*, la larga espera para el envío de los originales a la imprenta y su publicación. A partir de ese momento, aparentemente Alfonso Reyes se desentiende de los temas de teoría literaria y de ciencia de la literatura, para ocuparse de otros libros y asuntos.

El año de 1945 recibe Alfonso Reyes el Premio Nacional de Literatura, es designado miembro de la Junta de Gobierno de la Universidad Nacional Autónoma de México,⁶ y asiste como delegado de México a la Conferencia Interamericana sobre Problemas de la Guerra y la Paz, de Chapultepec. Ese año publica varios de los libros citados en su "balance" de septiembre de 1944 (además del mencionado *Tres puntos de exegética literaria*): *Ifigenia cruel*; *Romances y afines*; *Norte y Sur*; la segunda edición de *Calendario y Tren de ondas*, ambos

⁵ Ver la parte final del apartado 6 del capítulo IV.

⁶ La ley Orgánica de la Universidad se promulgó el 30 de diciembre de 1944. Alfonso Reyes formó parte de la primera Junta, establecida de acuerdo a lo previsto por la Ley. El día 29 de enero de 1945 se dio posesión a 13 de sus 15 miembros (el doctor Ignacio Chávez estaba fuera de la ciudad de México y Antonio Caso no aceptó su designación).

con este título y en un volumen, y de *Simpatías y diferencias*. También aparecen otros textos y ensayos, tanto viejos como nuevos: *Panorama del Brasil*; un texto sobre Juan Ruiz de Alarcón publicado en inglés, en el volumen de homenaje a Albert Schweitzer y editado por la Universidad de Harvard, y el discurso de respuesta al de ingreso de Jaime Torres Bodet a la Academia de la Lengua; *La casa del grillo*, narración escrita en Madrid en el año de 1918, inédita; dos prólogos, uno al libro de Margos de Villanueva, *Un destino*, y otro a la edición en español de *Resurrección de Homero*, de Victor Berard.

El año de 1946 aparece con muy pocos títulos en la bibliografía de Alfonso Reyes; sólo dos libros, *La vega y el soto*, donde se recogen poemas escritos entre 1938 y 1943, y *Los trabajos y los días*, colección de artículos escritos y publicados (con excepción de uno) después de su regreso a México; además, un ensayo y dos discursos: “Las letras patrias”, para el volumen *México en la cultura*, editado por la Secretaría de Educación Pública; *Por mayo era, por mayo*. . . , breve texto sobre la belleza fugitiva y perecedera de la flor, y el diferente signo que se desprende de las tareas agrícolas, discurso leído en la inauguración de la IV Exposición de la Flor (Bosque de Chapultepec, ciudad de México); y el segundo discurso, pronunciado en ocasión de la muerte de Antonio Caso, e incluido en el volumen de homenaje publicado por El Colegio Nacional. Esta obra tan reducida fue resultado, sin duda, de los problemas de salud padecidos en 1944, aunque es probable que más haya influido el estado de ánimo derivado de esos problemas y el abatimiento no superado desde aquel ataque al corazón dos años antes. En el otoño de 1946 viaja a París (sale de México el 27 de octubre) para asistir a la Conferencia Internacional de la UNESCO, como embajador en misión especial y jefe de la delegación mexicana. Antes de iniciarse la Conferencia, viaja unos días a Londres. La reunión de la UNESCO termina el 11 de diciembre de 1946 y a principios de 1947 se encuentra de nuevo en México. El insomnio y el desaliento continúan este año que, al igual que el anterior, es reducido en obra publicada. En el verano recibe con regularidad las visitas de Juan David García Bacca.

El día último de julio de 1947 aparece de nuevo en el *Diario* una referencia a la ciencia de la literatura. Es muy breve y sólo apunta a un trabajo de ordenamiento: “Pergeño archivos: *Apuntes Ciencia*. . .” Es el retorno al tema abandonado y debe entenderse que se refiere a los materiales no utilizados en *El deslinde*. Mes y medio después (19 de septiembre de 1947), Alfonso Reyes deja una curiosa anotación en su *Diario*. Tenía extraviado entre sus papeles un folleto escrito en los lejanos años de Madrid, en colaboración con Antonio G. Solalinde, su amigo y compañero del Centro de Estudios Históricos: “Despierto hacia las 5 a.m. para tener una verdadera iluminación: ha-

bía perdido el folleto de bibliografía de la R.F.E., que hice en Madrid con Solalinde, y a la vez que anuncio, servía para convertir los lectores de la revista en colaboradores de la bibliografía. ¡Lo encontré! ¡Me volvió derecho al recuerdo de haberlo metido en mi manuscrito de Ciencia de la Literatura!” Es curioso que no haya otra mención a estos papeles, pues las referencias en el *Diario* testimonian, de todas formas, que el tema de la ciencia de la literatura no estaba olvidado del todo. Si se toma en cuenta, como ya quedó dicho, que este material tuvo finalmente una edición póstuma, se infiere que Reyes opta por dejarlo tal como estaba, y de hecho así sucedió. Por último, una larga anotación en el *Diario*, de fecha 6 de octubre de 1947, puede servir para explicar el que estos y otros textos hayan permanecido inéditos. Dicha anotación se refiere a un problema que venía acosando a Alfonso Reyes, y era el de las ediciones, ofrecidas a casas editoriales o financiadas por él mismo, de textos que habían sido escritos o recuperados del pasado con un ritmo tal que excedía la capacidad de aquéllas y la suya propia para realizarlas. La falta de respaldo para esas ediciones lo hace percatarse de que va muy de prisa y de la necesidad de hacer un alto. Decide recoger originales ya entregados y limitarse a copiar a máquina sus manuscritos. “Y entretanto —escribe—, veré si hay editores que me compren y hagan por su cuenta y a su modo alguno o algunos.” Se refiere después al programa de sus obras completas, que Cosío Villegas “me lo vino ofreciendo muy entusiasta, al volver del sur”. Y concluye: “Prefiero dejarlo todo bien ordenado, aunque no lo haga yo en mi vida. ¡Qué le vamos a hacer!” La reflexión continúa, con quejas ante la desestimación y el desinterés del medio que lo rodea, y con comentarios a la parte de su *Diario* ya lista para la prensa (publicada después de su muerte, en 1969, por la Universidad de Guanajuato) y a sus *Memorias*.

Es posible que por estos problemas hayan permanecido inéditos los textos sobre ciencia de la literatura, pero también puede ser que fuera Alfonso Reyes el que haya optado por mantenerlos en esa condición, al margen de aquellas consideraciones, pues como veremos más adelante dejó preparadas para la imprenta otras páginas con estos temas.

4. Otros textos sobre teoría literaria

Han pasado ya seis años desde la terminación de *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, y cuatro desde su publicación. Aunque es el año de 1948, y en todo este tiempo Alfonso Reyes no se haya dedicado sistemáticamente a desarrollar la teoría literaria anunciada como continuación de este libro, no se mantuvo totalmente alejado del te-

ma. En efecto, entre 1944 y 1948 son varios los textos que escribe relacionados con la teoría literaria o con problemas afines.

“Del conocimiento poético” es del año 1944, y fue escrito días antes de entregar a la imprenta los materiales de *El deslinde*. El día 11 de enero de 1944, con motivo de la aparición del libro de Juan Larrea, *Rendición de espíritu*, hubo una reunión organizada por la revista *Cuadernos Americanos*, editora del libro. En este acto, Alfonso Reyes lanzó en la conversación unas ideas sobre el problema del conocimiento poético, y le pidieron una charla sobre ese tema. Reyes, como ocurría siempre que el tema era de su interés, empezó a redactar al día siguiente el texto para la charla solicitada. Lo terminó ese mismo día y lo corrigió poco después para presentarlo en la reunión de *Cuadernos Americanos*, realizada el jueves 3 de febrero de ese año: “Más de 2½ horas de charla interesantísima. . .”, apuntó Alfonso Reyes en su *Diario*. Del año de 1946 son “Lo oral y lo escrito” y “¡Oh, las palabras!”; el primero se enfoca a señalar los efectos de la escritura en la memoria literaria y, concretamente, en la literatura oral; el segundo se ocupa de problemas de semántica y remite a *El deslinde* en una nota final. De 1947 es “Arma virumque (El creador literario y su creación)”, páginas sobre las fuerzas que impulsan la creación literaria. También del año 1947 es “Etapas de la creación” (texto publicado diez años después, en 1956, en la revista *Khátarsis*, de su natal Monterrey). Es un ensayo estrechamente relacionado con el anterior y dedicado a esclarecer el proceso de la creación poética, desde lo que Reyes llama la “prehistoria del poema”, hasta su factura y terminación. Del año 1948 son otros tres escritos, por cuyo título puede concluirse que corresponden a la ciencia de la literatura y no a la teoría literaria: “Génesis de la crítica”, “La ciencia de la literatura” y “Charla elemental sobre la preceptiva”.

El regreso de Alfonso Reyes a los temas y problemas tratados en *El deslinde* debió obedecer en parte a la invitación de Raimundo Lida para que impartiera a sus alumnos de El Colegio de México un curso sobre la teoría literaria. Recordemos que Alfonso Reyes (por sugerencia de Amado Alonso), había escrito en julio de 1940 a Raimundo Lida, entonces en Cambridge, para que le proporcionara bibliografía sobre teoría y métodos de crítica literaria.⁷ Raimundo Lida regresó después a Buenos Aires, y ahora se encontraba exiliado en México, por la situación política de su país, colaborando con Alfonso Reyes en el Centro de Estudios Literarios (creado en junio de 1944) de El Colegio de México. Alfonso Reyes impartió cinco lecciones, los días 29 y 31 de marzo, y 5, 7 y 12 de abril de 1948, con lecturas y comentarios de *El deslinde*.

⁷ Ver capítulo 1.

En ese año de 1948 su actividad literaria se enfoca a otra tarea distinta: la traducción de *La Ilíada*, empresa superior sostenida a lo largo de varios años, si bien el mayor esfuerzo lo realizó en este año y en 1949.⁸ Al igual que en aquellas intensas etapas de trabajo dedicadas a la elaboración de *El deslinde*, ahora se aplica sin descanso a la traducción del poema homérico. Entre otras actividades desarrolladas en forma paralela realiza la revisión del texto *La crítica en la Edad Ateniense*, para una segunda edición con Aguilar (notas del 1° y 21 de noviembre de 1948 en el *Diario*), aunque antes, el día 19 de octubre, se refiere a la segunda edición de *La experiencia literaria* en la Biblioteca “Joya”, de la Editorial Aguilar. Nos inclinamos a pensar que el error se cometió con este título y no con el anterior, pues *La experiencia literaria* estaba publicado en Argentina por la Editorial Losada, y la segunda edición apareció en 1952, mientras que la otra nunca se publicó por Aguilar.

Un poco más de tres años después de haber impartido el cursillo sobre teoría literaria en El Colegio de México (periodó en el que escribió “Las tres unidades dramáticas”, 1949), Alfonso Reyes anotó en su *Diario*, el 18 de julio de 1951: “Mando a José Luis Martínez, para *ARS* de El Salvador, un articulito, ‘Lo oral y lo escrito’, destacado de mi teoría literaria en marcha. . .” El texto, como ya vimos, fue escrito en 1946, y aunque tiene estrecha relación con los problemas de la creación y del fenómeno literario, en tanto se refiere a la diferencia de concepción de la literatura a partir de la letra escrita, no corresponde, desde un punto de vista estricto, a la teoría literaria. Sin embargo, lo que importa señalar es que Reyes deja mención a su “teoría literaria en marcha”. Esto significa que no sólo no ha abandonado el proyecto de continuar *El deslinde*, sino que considera todos los textos antes mencionados como materiales enfocados de una y otra manera a ese proyecto. Pero la salud, no del todo recuperada y sometida a duras jornadas de trabajo, como aquellas dedicadas a la traducción de *La Ilíada* en 1948 y 1949, se resiente de nuevo; Alfonso Reyes sufre un segundo infarto cardiaco el 5 de agosto de 1951 y es hospitalizado en el Instituto Nacional de Cardiología, donde permanece dos meses y cinco días, suspendiendo toda su actividad literaria.

El 27 de noviembre de 1951, Alfonso Reyes deja constancia en su *Diario* de su vuelta al trabajo, y ese día termina la corrección de *La antigua retórica* para una posible segunda edición, y comienza la revisión de *El deslinde* con el mismo propósito. Es posible que de estas fechas proceda un cambio importante —al menos para el propio Re-

⁸ Sobre el trabajo de traducción de *La Ilíada*, ver el “Estudio preliminar”, de Ernesto Mejía Sánchez, en el vol. XIX de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, pp. 9 y ss.

yes— en los textos de *El deslinde*, *La experiencia literaria*, *La crítica en la Edad Ateniense* y *La antigua retórica*: el cambio de la palabra “fenomenología” por “fenomenografía”. Como ya quedó dicho,⁹ el enfoque final de *El deslinde* fue el de un estudio fenomenológico de la literatura. En el capítulo 1 de ese libro, Reyes afirma: “La *teoría literaria*, finalmente, es un estudio filosófico y propiamente fenomenológico.” Y un poco más adelante: “. . . el estudio del fenómeno literario es una fenomenología del ente fluido.” De acuerdo con esta concepción es que aparece después la inclusión de lo noético y lo noemático, para dejar clara la separación entre el “movimiento de la mente hacia sus objetos” (de que se ocupa el capítulo II de *El deslinde*) y el “conjunto de objetos mentales propuestos”. Vimos también en el capítulo IV las críticas hechas a *El deslinde* por parte de filósofos como Juan David García Bacca, Joaquín Xirau y Patrick Romanell, en el sentido de que la obra de Alfonso Reyes no se sujetaba a la metodología impuesta por la fenomenología de Husserl (con la afirmación del primero de estos tres filósofos, en el sentido de que el fenómeno literario —el “ente fluido”, como lo llamó Alfonso Reyes— se escapaba al método riguroso de esta filosofía). Pero Alfonso Reyes no modificó su obra, limitándose a cambiar la palabra “fenomenológico” por “fenomenográfico” con esta explicación: “Para evitar confusiones con la moderna ‘fenomenología’ (Husserl), prefiero usar este término, que tiene antecedentes mexicanos en la *Lógica* de Porfirio Parra.”¹⁰ El cambio aparece así en *El deslinde*, *La experiencia literaria*, *La crítica en la Edad Ateniense* y *La antigua retórica*. En todos hace la modificación, pero sólo en *La experiencia literaria* incluye la aclaración.¹¹

En 1952 sigue manteniendo la idea de elaborar, en un futuro incierto, el libro de teoría literaria continuación de *El deslinde*. El día 28 de septiembre de ese año entrega a la Universidad de Veracruz el ensayo “Lo oral y lo escrito” (enviado anteriormente a la revista *ARS* de El Salvador), mismo que el *Diario* califica de “frag[mento] de la *Teoría literaria*”. El año siguiente, 1953, deja anotado que el librero José Porrúa le propone la reedición de *El suicida*, *El deslinde* y *La crítica en la Edad Ateniense*, proyectos nunca realizados.

En 1955, cede Alfonso Reyes a la biblioteca de El Colegio de Mé-

⁹ Capítulo 1.

¹⁰ EL, XIV, p. 85.

¹¹ D, XV, pp. 29 y 31; AR, XIV, p. 361. En *La crítica en la Edad Ateniense* modificó el título del capítulo IX: “Aristóteles o de la fenomenografía literaria”, *Obras Completas*, XIV, p. 199. Por un descuido, en la parte final de *El deslinde*, “Peroración”, Reyes no hizo el cambio de palabra. En la reedición de este libro (Fondo de Cultura Económica, 1983), se fotocopió el texto y apareció de nuevo la palabra “fenomenología”.

xico su colección de revistas *Philosophy and Phenomenological Research*, suscripción iniciada cuando ingresó, a finales de 1941 o principios de 1942, a la *International Phenomenological Society*. Este acto revela, sin duda, la falta de interés en los estudios fenomenológicos, al menos como posible vía de análisis para el proyecto, todavía pendiente, de la teoría literaria. En 1956 vuelve a corregir “Lo oral y lo escrito” para su envío a la American Literary Agency, de Nueva York, considerándolo parte de su teoría literaria (13 de septiembre). En cambio, “Arma virumque”, texto del año de 1947, lo envía a la revista *Mito*, de Bogotá, con el subtítulo “El creador literario y su creación”, sin mencionarlo en el *Diario* (19 de octubre) como parte de la teoría literaria. Lo mismo ocurre con “Las tres unidades dramáticas” (nota del 18 de noviembre de 1956), mientras que “Etapas de la creación”, cuya copia prepara para la revista *Khátarsis*, de Monterrey, sí lleva una referencia a la teoría literaria (28 de diciembre). El 12 de abril de 1957, lee a Margos de Villanueva “La función del drama”, y añade en el *Diario*: “inédito de mi Teoría literaria”.

5. La decisión final

Durante todos estos años (1944 a 1957), Alfonso Reyes sigue manteniendo el propósito de llevar a término la prometida y siempre pospuesta teoría literaria. Para ello, entre los múltiples temas y asuntos llevados al artículo y al ensayo, algunos están dedicados a problemas de la creación literaria, o de la obra en cuanto tal. No ha sido un trabajo sistemático, sino simplemente acumulativo; y sin embargo, como hemos visto, en casi todos los casos Reyes califica estos textos como parte de su teoría literaria. Entonces, el 14 de abril de 1957, apenas dos días después de la última anotación en el *Diario* antes citada, Alfonso Reyes escribe: “Decidido a seguir desarticulando los proyectados capítulos de la *Teoría Literaria*, que no viviré lo bastante para acabar, y hoy corrijo y destaco *Los caracteres de la obra literaria*, que me da un extenso artículo. . . seguí con *Las ‘funciones formales’ de la literatura en general* (de Teoría Literaria.)” Al día siguiente, 15 de abril, escribe: “Sigo preparando ensayos de Teoría Lit^a a medio hacer (*Funciones*).” Y el 16 de abril: “Acabé corrección ‘Las funciones formales de la literatura en general’. . .” Por último, el 17 de abril: “Doy a copiar . . . *Los caracteres de la obra literaria*.” Se refiere después, en la nota de esa misma fecha, a una lectura a Margos Villanueva, “q[ue] me deja descontento de mis amagos de Teoría Lit^a. . .”

Varios puntos destacan en estas notas: el primero y más claro, la convicción de Alfonso Reyes de no poder llevar a cabo el proyecto de escribir un libro sobre teoría literaria, pues sabe que la magnitud de

la empresa excede sus posibilidades vitales; en segundo lugar, se nos revela su disposición a seguir desarticulando, como él dice, los textos de teoría literaria, lo que significa que había optado desde hacía tiempo, no sabemos cuánto, por un proyecto distinto para estos escritos. Finalmente, vemos que esta decisión se aplica a los textos más antiguos, mantenidos inéditos desde los inicios de la redacción de *El deslinde*: “Los caracteres de la obra literaria” y “Las funciones formales de la literatura”. La vuelta a estos materiales para corregirlos es con el propósito de publicarlos como artículos sueltos. Vemos además que el texto sobre las funciones formales lo considera “a medio hacer”, y finalmente expresa su insatisfacción por estos “amagos” de teoría literaria.¹²

La conclusión no se hace esperar y queda apuntada en el *Diario* al día siguiente, 18 de abril de 1957: “Pasada la crisis y aceptada la idea de romper el enojoso método del *Deslinde*, p[er] [ra] lo q[ue] me queda de la intentada teoría literaria, duermo bien. Recojo el ensayo que había dado a copiar sobre ‘Los caracteres de la obra literaria’, de vuelta al telar, y en la mañana, además de despachar papeles en previsión del viaje a Monterrey, escribo mi *Carta a mi doble* contando lo que me pasó con estos papeles (que no sé aún dónde acomodar).” Ésta es la decisión final y así queda suprimido el proyecto, hacía ya tanto tiempo emprendido, de construir una teoría literaria. El “enojoso” método de *El deslinde* debió merecer este calificativo al pretender utilizarlo de nuevo para continuar el texto sobre las funciones formales, “a medio hacer”; así se aclara, también, que Reyes haya introducido algunas explicaciones, y que haya solicitado paciencia al lector para aquellos pasajes que pudieran ser de difícil comprensión: “Si ello no se entiende bien aquí, solicito un poco de paciencia. . .”; “Es posible que en el curso de estas páginas consagradas a las funciones formales, hayan acudido a la mente del lector algunas objeciones”, etcétera.¹³ Como el texto sobre las funciones formales no estaba concluido, ni consecuentemente entregado para su copia en limpio, Reyes sólo mandó recoger “Los caracteres de la obra literaria”, guardando ambos para mejores tiempos.

En cuanto a la redacción de la “Carta a mi doble”, éste fue el procedimiento ideado por Alfonso Reyes para explicar su decisión personal. Obviamente, hubiera resultado excesivo dirigirse al lector para

¹² Como se lee después, estos textos fueron recogidos por Reyes y permanecieron inéditos. Ambos se publicaron póstumamente, bajo el título general de *Apuntes para la teoría literaria, Obras Completas*, xv, pp. 425-493. Ernesto Mejía Sánchez considera estas páginas “escritas hacia 1940 en su mayoría”. Ver “Noticia” en el citado volumen, p. 424.

¹³ oc. xv, pp. 448 y 480.

ofrecer una explicación sobre la decisión tomada (sobre todo si se considera que ya habían pasado 13 años desde la terminación de *El deslinde*), y quizá la presentación de un texto concebido como artículo o ensayo resultara finalmente impersonal y hasta inadecuado para el propósito. Alfonso Reyes optó por dirigirse una carta a sí mismo, a su “doble”, obteniendo así el tono personal que se requería. Esta decisión fue congruente con la naturaleza del problema, pues el conflicto se había librado en su interior, primero para concebir, realizar y concluir *El deslinde* como *Prolegómenos a la teoría literaria*, después para llevar a cabo la continuación ofrecida, y por último para decidir ya no hacerlo. La “Carta a mi doble” era la explicación del porqué se había optado por abandonar y suprimir definitivamente el viejo proyecto.

Si no se toman en cuenta todos los antecedentes de esta larga historia, que lleva desde la lenta gestación de una idea a la convicción de realizar una obra sistemática, capaz de superar la condición dispersa de una obra literaria, y de ahí pasa a la ejecución del proyecto, con múltiples modificaciones e interrupciones, a su terminación y, todavía después de un cierto tiempo, a su publicación; si no se analizan las características de las críticas y comentarios a *El deslinde* y la terca decisión de mantener vivo el propósito de llevar a cabo la teoría literaria prometida —primero a él mismo y después a sus lectores—, hasta llegar a la decisión de abandonar, por irrealizable, la intención original; si no se toma en cuenta todo esto, difícilmente podrá entenderse la disposición de Alfonso Reyes para escribir la “Carta a mi doble”, alegato ante sí mismo para legitimar una decisión cuya última significación tenía como destinatario el propio escritor. Pues éste, no lo olvidemos, es al mismo tiempo hombre de letras, ensayista, narrador, crítico y poeta por una parte, y por la otra es teórico, puesto a la tarea de analizar la naturaleza de aquello que el otro hace: la literatura. Esta dicotomía la vive Alfonso Reyes los últimos veinte años de su vida, si bien, como ya vimos, la germinación de esta actitud teórica se remonta a sus primeros años de escritor. Para encontrar este sentido de la “Carta a mi doble” es necesario ocuparse ahora, así sea de una manera breve, de esta peculiar concepción de Alfonso Reyes sobre las funciones analítica y creadora del escritor, haz y envés de la singular trama de su vida.

6. Diálogo del ingenio y la conciencia

Varias de las claves —si no todas— de la obra de Alfonso Reyes se encuentran en su primer libro, *Cuestiones estéticas*. Así ocurre con la idea del “doble”, esa concepción del escritor en permanente actitud

dual, el que escribe y el que ve al que escribe, presente en el texto “Tres diálogos”, recogido en este libro y compuesto de tres partes, fechadas en diferentes momentos del año de 1909.¹⁴ El primero de los tres diálogos, “El demonio de la biblioteca”, fue resultado sin duda de la lectura de Mallarmé. Aquí, Reyes plantea en boca de Valdés la pertinencia de eludir lo extenso y farragoso. Es, entre burlas y veras, un alegato por la perfección en el decir mediante el uso contenido del lenguaje. Ésta es quizá la primera manifestación de un procedimiento y una idea que se repetirán en la obra de Alfonso Reyes. El diálogo le permite el desdoblamiento por el que se desenvuelve el juego dialéctico de las ideas. En el segundo diálogo, el tema es el análisis, o sea la crítica, pero entendida como un acto desmenuzador y hasta paralizante de cualquier actividad creadora. En el diálogo, es Valdés quien practica el análisis, y Castro, el poeta, acaba rechazándolo y arrepintiéndose de haber renunciado a la creación. Castro dice que Valdés el analista todo lo invade, su biblioteca, su casa, su espíritu, luego de lo cual afirma: “Es el fatal contagio: ya siento tras de mí al duendecillo, al *doble* de mi alma que me espía. . .” A partir de este texto empieza a revelarse la doble e inevitable condición del escritor: la del creador que es al mismo tiempo su crítico.

En otro texto de esa misma época, quizá del año de 1910, incluido en *El cazador*, libro publicado en 1921, Reyes vuelve a ocuparse del tema: “Diálogo de mi ingenio y mi conciencia (Pesadilla).” Aquí el desdoblamiento es observado por el autor, y hay un “tercer yo” que explica el fenómeno de la confrontación del ingenio y la conciencia. Aunque en este caso todo resulta caricaturizado, y en cierto modo hay un exceso de ficción, si así puede decirse, en estos elementos de contradicción se puede percibir un hálito de verdad íntima: “Porque los libros son, como la libertad, el refugio de los pecadores. Y vivirás para ir satisfaciendo a cada uno de estos lobos hambrientos: tu ingenio y tu conciencia. Y ellos se disputarán el señorío de tu alma.”¹⁵

En aquellos años juveniles, previos a su salida a Europa, escribe “La cena” (1912), el primero de los cuentos de *El plano oblicuo*, narración singular de “equivoco misterio”. Aquí también aparece el “doble”, aunque no hay un intento de desarrollar las ideas contenidas en aquellos ensayos dialogados, sino que se trata de la pura ficción en

¹⁴ CE, I, pp. 117-143.

¹⁵ “Diálogo de mi ingenio y mi conciencia (Pesadilla)”, CA, III, p. 202. Años después, Alfonso Reyes calificó este texto como un ensayo de “cierto tono íntimo o de memorias”, y lo consideró como un antecedente “fortuito, humilde e ignorado de la parábola de *Animus et Anima* de Paul Claudel (*Nouvelle Revue Française*, octubre de 1925”. Ver “Carta a dos amigos”, SD, Quinta Serie, IV, pp. 479-480. El texto de Claudel comienza: “Tout ne va pas bien dans le ménage d’Animus et d’Anima, l’esprit et l’âme”, núm. 145 de la citada revista, pp. 417-446.

el ámbito fantástico del cuento; y sin embargo, se nos aparece nítidamente el curioso caso del protagonista que se ve en aquel retrato, repetido, reflejado como en un espejo. En toda gran obra literaria —y este cuento lo es— la ambigüedad juega con el impulso de las interpretaciones, y así “La cena” puede verse como una singular alegoría de la inquietante búsqueda del escritor por encontrarse a sí mismo, o a la inversa, del inquietante encuentro del escritor consigo mismo. Pues en el fondo, esta intención podría descubrirse en la larga y persistente presencia del “doble” en la obra de Reyes.

De 1912 es también otro texto, “Los desaparecidos”, reflexión sobre esos casos de personas cuya presencia en la casa o la ciudad se interrumpe por la simple decisión unipersonal de desaparecer. De la anécdota pasa a la literatura y se detiene en Stevenson —narrador escocés cuya influencia en la prosa de Alfonso Reyes merece estudiarse— y concretamente en la clásica historia del género: el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, cuya doble condición presenta la sombra y luz de la existencia humana. Después de contar sucintamente la historia del personaje, escribe Reyes: “Este modo de entender la vida, más que hipócrita, me resulta intenso y viril. Lo ideal es no tener abismos en el alma; pero, quien los tenga, conviene que sepa salir, todas las mañanas —buzo de sí propio—, desde el fondo del mar, sin siquiera una alga marina enredada en los confusos cabellos.” Y concluye Alfonso Reyes: “Y en todo caso, ¿quién no es interiormente múltiple? A algunos es dable realizar una, dos personalidades. Pero el resto lo dejan como las estatuas de Rodin, que están ya quebradas antes de haber sido acabadas; cuál sin cabeza, y cuál sin extremidades. Entonces no queda más refugio que el arte inventivo: el teatro y la novela, en que el autor realiza todas las posibilidades de ser que en la vida no le ha sido dable desarrollar.”¹⁶

La idea del “doble” va así sufriendo variaciones: el diálogo de las edades, en el mismo personaje;¹⁷ el del maestro y el discípulo;¹⁸ la vigilia y el sueño;¹⁹ las diversas denominaciones: “Mi Ángel de la Guarda”,²⁰ Andrenio y Critilo,²¹ Fabio,²² y la lista podría continuar.

¹⁶ “Los desaparecidos”, CA, III, p. 247. El tema también lo desarrolló Reyes en “La vida y la obra”, TPE, XIV, p. 256.

¹⁷ “Del diario de un joven desconocido”, CA, III, pp. 207-215 (texto probablemente anterior a 1913).

¹⁸ “De la lengua vulgar”, *ibid.*, pp. 141-150 (texto escrito probablemente entre 1915 y 1920).

¹⁹ “Mientras leía el otro”, AP, pp. 34-40 (texto de 1927).

²⁰ “Las jitanjáforas”, EL, XIV, p. 190 (texto iniciado en 1929).

²¹ “Aristarco o anatomía de la crítica”, *ibid.*, p. 105 (texto de 1941, con posibles antecedentes en años anteriores).

²² “La ciencia de la literatura”, Y, XXI, p. 304 (texto de 1948).

Finalmente, la idea del “doble” se ubicará en la concepción originalmente expuesta en *Cuestiones estéticas*: la conciencia es el “otro”, es la reflexión, la mirada que observa y valora lo que se hace; es, en tal sentido, la capacidad de verse a sí mismo, con todo lo que esto implica de revisión, evaluación y juicio. Aplicado al escritor, el doble no es otro que el crítico, el acompañante de la obra misma, su animador y al mismo tiempo su censor: “La musa ya no sólo empuja, sino también sujeta. La deidad acompaña los furiosos de Aquiles, pero tira de su cabellera para que no dé un paso en falso.”²³ De la crítica interior se sigue a la crítica del autor. Es la “facultad crítica del alma”, en el ejercicio del juicio y el análisis de la obra literaria.²⁴ Para Alfonso Reyes esta actitud crítica, cuyo término será la tarea crítica exterior, tiene su origen en el instinto dialéctico, capaz de desdoblarse y distribuir el objeto de la conciencia, para mejor conocerlo y dominarlo. La crítica literaria se acoge a este principio y en él se sustenta.

“Ninguna personalidad —escribió Alicia Reyes— se desarrolla sin una concentración de los sentimientos y de la voluntad. Un hombre que no tiene en sí núcleo central, pero que pasa sin cesar de una cosa a otra para encontrar algo nuevo, no tiene ni la fuerza ni el tiempo para recogerse en sí mismo. Debe conocerse interiormente para poder más tarde desdoblarse, proyectarse y saber vivir en otros, sufrir en otros. Ese poder de recogimiento o de concentración es una de las cualidades características de Reyes y nos lleva por un camino directo al autoanálisis.”²⁵ “La jornada del hombre” es uno de los últimos textos de Reyes (septiembre de 1957), y está casi totalmente dedicado al problema de esta dualidad connatural en la que, de una u otra manera, se sostiene e impulsa la condición humana. Prometeo y Epimeteo, los dos tutores del hombre, son así la antinomia y la contradicción y marcan sus pasos desde su origen: “El hombre no se siente hombre, sino doble hombre; no ve un mundo, sino un doble mundo.”²⁶ Por ello, el verse a sí mismo, el “verse vivir”, es parte de esta circunstancia, pero además es el camino hacia la conciencia, y de ésta al de la conducta. En una palabra, es el proceso del espíritu, y consecuentemente es en esta dualidad donde se gesta la visión inteligente del mundo y de la vida.

Para Alfonso Reyes, esta dualidad está presente y patente en todo escritor, aunque no en todos se llega al ejercicio de la crítica exterior. Ésta es una condición sujeta, sin duda, a la propia idiosincrasia del

²³ “Génesis de la crítica”, *ibid.*, p. 291 (texto de 1948).

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ “Homo duplex”, *Vida Universitaria*, Monterrey, N.L., núm. 1012, 16 de julio de 1970.

²⁶ “La jornada del hombre”, APH, XX, p. 416.

individuo, y a la mayor o menor intensidad en el ejercicio de la actitud crítica. En el caso de Alfonso Reyes, cuya vocación “feroz y asoladora” (según sus propias palabras) lo llevó a esta simbiosis de vida y obra, se produce cierta exacerbación de la actitud dual en cuanto a que implica la creación por un lado, y la crítica por el otro. Y no sólo eso, pues además se da el peculiar fenómeno del creador que es al mismo tiempo el crítico teórico, o más exactamente, el teórico; el hombre capaz de vivir la experiencia literaria y teorizar sobre esa experiencia.

Largo tiempo, como ya vimos, convivieron las dos actitudes en Alfonso Reyes, un escritor que desde la juventud supo ver esta condición doble (el ingenio y la conciencia) y la vivió además plenamente. Nada extraño nos parecerá, entonces, que en el momento de decidir sobre el abandono del proyecto original de teoría literaria, dirija su texto explicativo al “doble”; es decir, quien escribe es el teórico, el autor de *El deslinde*, y se dirige al creador, el que ha sido perturbado a veces por ese teórico o crítico que lo acompaña, y desde hace veinte años por ese viejo y finalmente abandonado proyecto de escribir una teoría literaria. La “Carta a mi Doble” es así la justificación ante sí mismo de la decisión adoptada. Tiempo atrás, allá por los años en que escribe *El deslinde*, Alfonso Reyes había afirmado, refiriéndose a los problemas de la crítica: “Como todo creador lleva dentro un crítico —un crítico sonámbulo que durmiera con un solo ojo—, a veces, en los testimonios, domina el creador y otras veces domina el crítico.”²⁷ En la “Carta a mi doble” se cumple la clara separación de los territorios del escritor.

7. “Carta a mi doble”

El texto de la “Carta a mi doble”, después de un preámbulo adecuado al tono de misiva, empieza con un peculiar tono de culpa, o de disculpa, por haber emprendido años atrás la obra titulada *El deslinde*. No sólo se intenta disminuir importancia al trabajo realizado (“... me dominó el afán de clavetear, más que poner, algunos puntos sobre las íes a propósito de la cuestión literaria”),²⁸ sino que además se implica el error de haberlo emprendido (“Incurrí entonces en *El deslinde*”) —lo que provocó desconcierto en algunos e incompreensión en otros—, pues el esfuerzo de claridad había llevado a denominaciones abstrusas, numeración de párrafos, referencias y resúmenes, un aparato difícil, en suma, cuyo efecto fue exactamente aquello que se pre-

²⁷ “Los estímulos literarios”, TPE, XIV, p. 303.

²⁸ “Carta a mi doble”, Y, XXI, p. 247. El resto de las citas utilizadas procede de este texto, pp. 247-249.

tendía superar. Se culpa además de haber utilizado tantos materiales y citas (“Muy posible es que[. . .] haya yo cedido al afán de dejar caer como lastre aquella viciosa inflación que durante muchos años se había venido acumulando.”), todo lo cual ayudó sin duda a la reacción de desconcierto.

Terminada la aceptación de las culpas, siguió la justificación: Alfonso Reyes afirma haber escrito *El deslinde* por “un oculto afán de venganza”. ¿Contra qué o contra quiénes? Contra el hábito de escribir sobre poesía, en “tono poético”, ignorando o despreciando el puramente discursivo. En efecto, antes de *El deslinde*, al menos en lengua española, no se había escrito un trabajo semejante, fuera de las viejas retóricas contra las que precisamente lucha Reyes en *El deslinde*. Y cita Alfonso Reyes las palabras de José Gaos, comentando este problema: “Yo sospecho —me decía José Gaos— que lo mismo les pasaba a los místicos cuando los teólogos comenzaron a establecer la *ciencia de Dios*.”²⁹

Explica después que no pudo utilizar todo el material ordenado para esos prolegómenos de la teoría literaria, dejando fuera muchas páginas pensadas precisamente para la continuación de *El deslinde*, pero que todo eso había quedado atrás: “¡Ay! —escribe Alfonso Reyes— Mi órbita de cometa se dejó ya atrás esa cierta zona del espacio. Medir la distancia a pequeños palmos me parece hoy menos tentador.” Y agrega dos razones a esta circunstancia; la primera, referente a su tiempo vital (“Y además, no creo ya tener tiempo para levantar otra armazón semejante. . .”). La segunda es de otra índole, pues se refiere a la escasa respuesta que mereció *El deslinde* entre sus contemporáneos: “. . . y aun he llegado a creer, sinceramente, que *le jeu ne vaut pas la chandelle*, no sé si por el juego mismo o por los que lo ven jugar.” La cortesía de Reyes expresa así el problema, pero no es difícil concluir que más bien la causa fue esto último, es decir, la falta de comprensión y respuesta para el largo y arduo trabajo realizado. “Hasta la distinción entre ‘teoría de la literatura’ y ‘ciencia de la literatura’ es difícil —y aun ociosa— para quien no se haya fabricado, como yo, toda una máquina.” Esto expresa Reyes para llegar al punto deseado, o sea la decisión tomada: “Romperemos, pues, en adelante, el arreglo sistemático de esos capítulos inéditos; les extraeremos la sustancia, y la esparciremos por ahí en breves ensayos más fáciles de escribir, más cómodos de leer, y ojalá no por eso menos sustanciosos. Así acabó, pues, aquella ambiciosa teoría literaria. *Alas, poor Yorick*.”³⁰

²⁹ Esta cita de Reyes permite suponer que su diálogo semanal con José Gaos continuó después de la aparición de *El deslinde* y sus críticas.

³⁰ Hay sólo una referencia al proyecto general de Alfonso Reyes sobre la teoría

Y así termina también la “Carta a mi doble”, a la que se añade una despedida, no exenta de humor, y una conclusión: “Lo saluda muy atentamente esta ‘sombra de la caverna’ (*pace* Platón) de que usted es el paradigma.” Si en este punto recordamos la idea de Reyes, antes comentada, sobre el crítico que siempre lleva consigo el creador, veremos al final de este largo camino cómo el creador es el paradigma, y la “Carta a mi doble” es la justificación del crítico al cancelar el proyecto, durante tantos años sostenido, de escribir la teoría de la literatura.

8. Colofón

Despejado el problema, aunque sin decidir todavía la colocación de todo el material liberado, Alfonso Reyes se marcha a Monterrey el 22 de abril de 1957. Regresa a la ciudad de México el primero de mayo y al día siguiente empieza su discurso para el acto donde tomará posesión del cargo de presidente de la Academia Mexicana de la Lengua. En los días siguientes concluye el discurso y lo lee en la Academia el 17 de mayo de 1957, día en que cumple 68 años de edad.

Los trabajos sobre problemas literarios se continúan en 1958: en marzo, prepara para el número 100 de *Cuadernos Americanos* el ensayo “Génesis de la crítica” (fechado en 1948). “La ciencia de la literatura”, de ese mismo año, lo envía a la American Literary Agency de Nueva York, así como “Del conocimiento poético”, texto de 1944. En esta forma va utilizando parte de los materiales de la proyectada teoría literaria para su publicación en forma separada.

El 26 de octubre de 1958 empieza a recoger “lo suelto de *Teoría* y de *Ciencia de la lit^a*: desarticulados. . .”, para un libro que entonces titula *Crisol literario*. En ese mismo mes trabaja en lo que se llamará finalmente “Reflexiones sobre el drama”. En un texto fechado en 1958, explica el origen de estas páginas (*El deslinde*) y menciona su “Carta a mi doble” para referirse a la decisión de utilizar los materiales no incorporados en aquel libro. Así continúa la tarea de recoger y publicar separadamente aquellas páginas. Finalmente todo lo reúne

literaria, y la dejó escrita José Gaos: “Éste [dice Gaos refiriéndose al *El deslinde*] iba a ser el primero de una serie de unos cuatro volúmenes parejos. A Reyes le faltó la paciencia, el gusto de la continuación de empresa de tal plan: era alejarse demasiado, por inmensidades de sistematización objetiva, de la zona de las subjetivas reacciones ocasionales: la que le movió a concebir e iniciar la empresa, no fue duradera ni potente más que para acabar la primera parte.” José Gaos, “Alfonso Reyes o el escritor”, *Cuadernos Americanos*, año XIX, vol. CXII, núm. 5, México, septiembre-octubre de 1960. p. 119.

en *Al yunque*, título definitivo del libro, entregado a El Colegio de México para su publicación el día 20 de febrero de 1959.

El día 25 de octubre de 1959 escribe Alfonso Reyes en su *Diario*, como en años anteriores, la lista de libros dispuestos para la imprenta: *El convite*, para la Colección La Flecha; *Al yunque* y *Marginalia III*, entre otros. El 12 de noviembre de 1959 escribe: “Al final de *Al yunque* poner un apéndice al ensayito *Nuestra lengua* con las palabras de Tomás Navarro Tomás. . .”

La vida ya no dio tiempo a Alfonso Reyes de añadir este apéndice; muere el 29 de diciembre de 1959. El título de este libro es muy significativo: en el yunque cotidiano de Alfonso Reyes se moldearon, hasta el último momento, las páginas dictadas por una vocación literaria mantenida durante más de cincuenta años.³¹

³¹ Alfonso Reyes había escrito: “Como se ha dicho, mientras vivimos nuestra personalidad está sobre el yunque.” “De como Grecia construyó al hombre”, JS, XVII, p. 478. En nota a pie de página, Ernesto Mejía Sánchez precisó que en la primera versión de este ensayo, Reyes había escrito: “Como decía Rodó, mientras vivimos nuestra personalidad está sobre el yunque.”

SEGUNDA PARTE

LA TEORÍA LITERARIA

VI. LA TEORÍA LITERARIA

La actividad representativa del alma se simboliza en el acto de ver.

ALFONSO REYES¹

1. Literatura y teoría literaria

Son varios los caminos de la creación literaria, diferentes las formas que asume y múltiples también sus manifestaciones. La literatura es el resultado de un proceso, singular e individual si nos referimos a un escritor, colectivo e histórico si se trata de un grupo, una generación, un pueblo o toda la humanidad. Pero sin embargo, el acto creador sigue siendo único, y si se pretende alcanzar su conocimiento esencial en la suma de toda la obra de un autor, o de una época, será necesario remontarse a ese momento en el que nace el lenguaje literario y toma cuerpo en el poema, el drama o la novela.

Las artes se revelan en su propio lenguaje, y el de la literatura es el de la palabra. También lo es de otros ejercicios del espíritu, que no son literatura y no obstante pueden ser confundidos con éste. En el vasto escenario del pensamiento escrito —y aun en sus manifestaciones orales—, la literatura se mezcla y convive con una amplia variedad de creaciones que adoptan algunas de sus formas y transitan o se ostentan como obras literarias en la historia del pensamiento, las letras y las artes.

La literatura tiene su propia historia en el marco universal de las tareas del espíritu. Se encuentra en los orígenes de los pueblos y de su lenguaje; está presente en las grandes transformaciones de la sociedad, en los trabajos individuales y colectivos de los hombres, en el descubrimiento paulatino de su identidad y en su capacidad de asombro ante el mundo y la vida. En la literatura se expresan los gérmenes de las nacionalidades, su conformación y también sus excesos; en la lite-

¹ CEA, XIII, p 250.

ratura el hombre deja testimonio de su propia naturaleza, identifica sus pasiones, las más profundas fuerzas de la existencia y sus límites. Las obras literarias son el espejo de la conducta humana y de su tiempo histórico; en ellas, el hombre se descubre a sí mismo. La literatura recoge y reconstruye las vidas de los hombres, sus miserias y sus grandezas, y en sus páginas se nutren por igual la filosofía, la historia y la ciencia. En esta capacidad de expresión del hombre y la vida radica el misterio de la creación literaria, a través de épocas, países, costumbres y lenguas.

En la obra de Alfonso Reyes, en muchos de sus textos y al paso de los años en su larga vida de escritor, la preocupación por la naturaleza y sentido del fenómeno literario se expresa en diferentes formas, en ocasiones de manera tangencial, en otras como reflexión paralela al tema central, en muchas como el asunto principal de varios de sus estudios y ensayos, para culminar en el trabajo sistemático contenido en *El deslinde*.

Vivir la vida en la literatura como lo hizo Alfonso Reyes a lo largo de más de cincuenta años hasta su muerte, implica no sólo el cumplimiento de una vocación.² Es también el resultado de una convicción profunda sobre el valor y la significación de la literatura en la existencia humana, convicción íntimamente adquirida desde los años iniciales de escritor y lector. Lejos de identificar la literatura como un pasatiempo, supo ver en ella desde un principio la posibilidad para la expresión de la vida y sus interrogantes, y revelar mediante la palabra el mundo interior del hombre. Desde temprana época afirma en su primer libro que “la expresión literaria forma también parte de la vida y es como una compensación”. Ya en este texto de 1909³ está presente esa concepción de la literatura que más tarde desarrollará y que explica en buena medida esa estrecha relación de vida y obra.⁴

² “Mi vocación ha sido feroz, asoladora! . . .” *Diario*, 2 de noviembre de 1944.

³ “Tres diálogos”, CE, I, p. 141.

⁴ “Escribir —afirmó Alfonso Reyes en 1924— no es otra cosa que disciplinar todos los órdenes de la actividad espiritual, y, por consecuencia, depurar de paso todos los motivos de la conducta”. “Respuestas”, RS, IV, pp. 450-452. Más de medio siglo después, el escritor catalán Pere Gimferrer afirmó algo semejante: “Una de las funciones más altas de la literatura es una especie de labor de limpieza moral respecto al pensamiento. Porque, poniéndolo por escrito, lo reducimos a unos límites precisos, dibujamos los contornos de su territorio, hacemos un mapa de él, lo describimos. Quizá a veces no es posible expresarlo en palabras, pero casi llegaremos a sugerirlo como al sesgo, y, en todo caso, la escritura nos hará plantear en términos claros —e incluso ante nosotros mismos— nuestra propia relación con los pensamientos que nos rigen la conducta.” *Dietario*, p. 67. Esta capacidad de conducción de la vida a través de la literatura explica la posición del hombre de letras, y la de Alfonso Reyes se ilumina bajo esta luz. En el extremo diametralmente opuesto puede ubicarse la posición del poeta español

La valoración vital de la literatura está presente de hecho a lo largo de toda la obra de Reyes, y de ella se desprende igualmente esa pluralidad de definiciones y sentencias sobre el sentido final del hacer literario. “Lo que busca la literatura es el corazón de los hombres”, afirmaba Reyes,⁵ convencido de ese impulso superior que mueve la creación literaria. La experiencia vivida es el alimento de la literatura; ésta se desprende de la vida y a ella regresa.⁶ Es por ello que concluye Alfonso Reyes que la literatura es “la imagen de la experiencia humana”.⁷ Pero en este proceso de llevar la vida a la palabra se cumple una cierta liberación, tanto de los sucesos mismos como de su múltiple concatenación, y se produce una reducción hacia el esquema mediante lo que llama Reyes la “estética de la memoria”.⁸ Por esta procedencia de la literatura desde los fondos mismos de la existencia, su riqueza se mantiene a través del tiempo, y no sólo la descubren lectores de diferentes épocas, sino el lector que regresa al mismo texto literario años después, en otra etapa de su vida: “La obra literaria —caja de Pandora en cierto modo— tiene su doble fondo secreto donde se esconde, si no la esperanza como en el mito, al menos el recuerdo. Cuando el volumen abierto y leído ya *ad umbilicos* ha dejado escapar todos sus fantasmas, la trampa que lleva oculta el volumen guarda todavía otras esencias.”⁹

Este valor perenne de la literatura se genera en las múltiples, variadas y aun contradictorias motivaciones humanas, carga de origen del lenguaje literario. Toda una representación del mundo puede desprenderse del texto y, por lo mismo, llevar al lector hacia otras interpretaciones diferentes, distintas de otros lectores y hasta de la misma intención del propio autor. “No sé si el Quijote que yo veo y percibo es exactamente igual al tuyo, ni si uno y otro ajustan del todo dentro del Quijote que sentía, expresaba y comunicaba Cervantes. De aquí

Luis Cernuda, al menos en un momento de su vida en el exilio: “Cada día siento menos interés por la literatura, me parece un engaño y una trampa de la vida, y a la cual debo haberme olvidado de vivir cuando más debía acordarme de estar vivo.” Carta de Luis Cernuda a Rica Brown, del 9 de agosto de 1944. Recogida por Rafael Martínez Nadal en *Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, p. 147.

⁵ ACL, XIV, p. 326.

⁶ “De aquí que algunos teóricos se atrevan a decir que la cabal comunicación de la pura experiencia es el verdadero fin de la literatura (ya afirmaba el intachable Stevenson, en su *Carta a un joven que desea ser artista*, que el arte no es más que un ‘tasting and recording of experience’). La belleza misma viene a ser así, un subproducto; o mejor, un efecto; efecto determinado, en el que recibe la obra, por aquella plena o acertada comunicación de la experiencia pura. Esta comunicación se realiza mediante la forma o el lenguaje.” “Apolo o de la literatura”, EL, XIV, p. 84.

⁷ ACL, XIV, p. 384.

⁸ “Marsyas o del tema popular”, EL, XIV, p. 6.

⁹ “Detrás de los libros”, EL, XIV, p. 124.

que cada ente literario esté condenado a una vida eterna, siempre nueva y siempre naciente, mientras viva la humanidad.”¹⁰

A la literatura, arte de la palabra, Reyes la llama “arte de inteligencia” porque procede del intelecto. Mientras que las otras artes permanecen en el ámbito de lo sensible, “el arte literario, por lo mismo que su materia es el habla, opera directamente con figuras intelectuales, con lo más humanizado del hombre, lo que está en la cuna del espíritu”.¹¹ Así, la literatura surge de la raíz misma de la existencia, y por esa doble procedencia del campo sensible y del intelecto, tiene esa singular virtud de expresar el mundo interior del escritor, revelarse en la obra y recrearse en el mundo interior del lector. Pero además, de esta doble raíz de la literatura se desprende, como algo esencial a su propia naturaleza, la búsqueda del efecto estético.

La creación literaria toma forma en la palabra, y va más allá del lenguaje como instrumento de comunicación para alcanzar en la expresión, a un mismo tiempo, la presencia de esa doble vertiente, la revelación del mundo sensible y el mundo del intelecto. En el lenguaje literario se encuentran ambos por igual y ahí radica su belleza, en la medida en que la palabra poética los contiene de modo único, irrepetible. “La literatura —afirma Alfonso Reyes— es la investigación del hombre por la vía de la belleza verbal.”¹² Imagen y sonido, idea y ritmo, vivencia y pensamiento, todo se integra en la final significación del lenguaje de la literatura.

Frente a esta inagotable y singular significación de la creación literaria, de belleza y verdad, Alfonso Reyes concluye: “Nada es más misterioso que esta aventura hacia el yo profundo del creador.”¹³

Es natural que este diario vivir con la creación literaria, convertido en permanente reflexión sobre el fenómeno, llevara a Alfonso Reyes al planteamiento sistemático, al estudio teórico de la literatura. Su camino fue desde la experiencia hacia la teoría literaria.

¹⁰ “Apolo o de la literatura”, *EL*, XIV, pp. 84-85. Para Jean-Paul Sartre, todo lo que descubre el lector en un texto procede finalmente de la intención del autor; “Aussi loin qu’il puisse aller (el lector), l’auteur est allé plus loin que lui. Quels que soient les rapprochements qu’il établisse entre les différentes parties du livre —entre les chapitres ou entre les mots— il possède une garantie: c’est qu’ils ont été expressément voulus. Il peut même, comme dit Descartes, feindre qu’il y ait un ordre secret entre des parties qui ne semblent point avoir de rapports entre elles; le createur l’a précédé dans cette voie et les plus beaux désordres sont effets de l’art, c’est-à-dire ordre encore. La lecture est induction, interpolation, extrapolation, et le fondement de ces activités repose dans la volonté del auteur, comme on a cru longtemps que celui de l’induction scientifique reposait dans la volonté divine.” “Qu’est-ce que la littérature?”, *Situations*, II, p. 103.

¹¹ “Arma virumque”, *Y*, XXI, p. 277.

¹² *ACL*, XIV, p. 384.

¹³ “El método histórico en la crítica literaria”, *TPE*, XIV, p. 302.

2. El diálogo literario

Para iniciar el estudio teórico de la literatura, Alfonso Reyes propone la identificación de toda la actividad literaria como un diálogo entre el autor y el lector: aquél crea la obra, éste reacciona ante ella. Es un diálogo múltiple en el tiempo y en el espacio. De aquí desprenderá dos actitudes o posturas: la activa, la del escritor que crea las obras literarias, y la pasiva o del lector, cualquiera que sea el nivel en que realiza la lectura, desde el de la mera impresión, pasando por la crítica formal, la exegética, el estudio histórico o cualquiera otra forma de análisis literario, hasta el de la teoría. Es claro que la relación del lector con la obra, sin importar su nivel de lectura o respuesta, implica en cierto modo otra forma de creación, y así lo aclara Reyes, pero adopta esta denominación de postura “pasiva” para enfrentarla a la del creador.

Una vez hecha esta separación, y entendido que la postura “activa” es la del que crea la literatura, Alfonso Reyes se queda con la postura del lector o “pasiva”, la cual, como ya se vio, puede orientarse hacia distintos propósitos. Ahora será necesario dividir a su vez las varias formas de la postura “pasiva” en dos campos, según se trate de la relación del lector con una obra o con un conjunto de ellas. Si se trata de tomar contacto con una obra, estaríamos ante lo que Alfonso Reyes denomina “fases particulares”, se trata de la crítica en sus diversas formas, desde la más elemental o impresionismo, hasta la más elevada o juicio, pasando por varios niveles (de la crítica en general nos ocuparemos en la tercera parte de este libro). En cambio, si se trata de estudiar un conjunto de obras, o la literatura como un todo, estaríamos ante las “fases generales”: la historia de la literatura, la preceptiva y finalmente la teoría literaria.

3. La historia de la literatura

Estudia conjuntos de obras dentro de un marco temporal, por épocas o periodos, ya sea desde un ángulo geográfico, según la ubicación espacial de las obras estudiadas, o bien desde un punto de vista temático o genérico. Se refiere a hechos o series de hechos, es decir, las obras y su contexto espacio-temporal, integración que permite trazar una línea de continuidad, bien de unos autores a otros, de una época a otra o entre generaciones, “de donde resultan la figura quimérica de la literatura universal que teóricamente lo abarca todo; la más plausible de la literatura mundial en el sentido goethiano, o sea la suma de documentos vivos y operantes de una cultura; las literaturas nacionales; las

diversas secciones y ciclos conforme al sentido ético, político, geográfico, genérico y temático, etcétera”.¹⁴

En todo caso, para Alfonso Reyes esta presentación de hechos o de series de hechos para dar cuerpo a una historia de la literatura está animada con fines meramente didácticos.¹⁵

La historia de la literatura, al igual que la historia del arte, pretende en ocasiones descubrir o identificar, a partir de las características de una obra o de un conjunto de ellas, lo que se ha llamado el “espíritu de la época”. Una vez que se precisa y afirma su existencia y que a partir de esta identificación, se reconoce un carácter general a un cierto periodo, se revierte para aplicarse sobre las obras mismas e interpretarlas a la luz de esta concepción histórica, estableciéndose así un círculo vicioso. Alfonso Reyes no acepta la existencia de ese “espíritu de la época”, puesto que ante la compleja, diversa y plural composición y manifestación del arte y la vida, nunca hay una unificación cabal de ideas, concepciones y tendencias de todos los individuos de una sociedad en un momento determinado, ni siguiera entre aquellos que ejercen una rectoría intelectual y artística. En cambio, afirma que se puede hablar de los “espíritus de la época”, esto es, las individualidades que crean, aceptan, rechazan o proponen determinados rumbos, líneas u orientaciones que se desprenden de su momento histórico.¹⁶ De esta multiplicidad y diversidad, la historia de la literatura rescata los perfiles que permiten establecer los caminos y conducciones principales de las letras, o del arte, en determinado tiempo y lugar, de modo que en ellos se puedan identificar, además de los casos individuales, los lugares o momentos en que se presentan cruzamientos, bifurcaciones o integraciones. De manera distinta, ciertas historias de la literatura optan por el trazo de una línea principal, a la que se acoge la presentación o desenvolvimiento de esa suma de casos individuales. Cualquiera que sea el procedimiento por el que se opte, toda historia de la literatura implica una especie de selección, y de esos casos individuales rescata sólo los considerados significativos o importantes para identificar el complejo de las líneas componentes de la historia literaria, o la línea principal a la que se acoge el proceso. Alfonso Reyes concluyó que toda historia de la literatura presupone siempre el esta-

¹⁴ AR, XIII, p. 357.

¹⁵ ACL, XIV, pp. 319-320.

¹⁶ Estas ideas de Reyes se apoyan en las de L.L. Schücking, *El gusto literario*. Para Herder, el espíritu de la época es “la suma de pensamientos, sentimientos, aspiraciones, impulsos y fuerzas vitales que en un determinado proceso de las cosas se manifiestan con causas y efectos dados”. Citado por Franz Schultz en “El método en la historia literaria”, en el libro de E. Ermatinger, F. Schultz, *et al.*, *Filosofía de la ciencia literaria*, p. 16.

blecimiento de una antología, o sea un acto de discriminación, mediante el cual se rechaza lo que no pasará a formar parte de la historia de la literatura por ser poco representativo de un conjunto, y se selecciona solamente lo que merece ser tomado en cuenta.¹⁷ Por otra parte, la historia literaria no se mezcla ni confunde con la ciencia de la literatura, pues si bien mediante ésta se descubren nuevas especies históricas, la historia de la literatura es la que recoge los resultados de aquélla. Así, “las adquisiciones de la Ciencia Literaria en su aspecto histórico, van estratificando en la Historia Literaria”.¹⁸

4. La preceptiva

La historia de la interpretación y comentarios de la *Poética* y *Retórica* aristotélicas a lo largo de la cultura occidental, más los añadidos y la transformación de sus descripciones en reglas para la creación literaria, es la historia de la preceptiva, convertida en los siglos XVIII y XIX en una rígida imposición normativa para alcanzar la perfección en las formas literarias. En opinión de Alfonso Reyes, si bien pudiera ser explicable por el principio de autoridad, del que Aristóteles fue paradigma, o por esa atracción que llevó a los hombres del Renacimiento a la apología del mundo antiguo, el hecho de haber convertido en regla las descripciones que el filósofo hizo de los tipos literarios, no sólo desvirtuó su pensamiento, sino que lo llevó más allá de sus propios límites.¹⁹

Con el paso del tiempo, la preceptiva se desprende de este origen para convertirse en un código o conjunto de normas, con la pretensión de establecer las condiciones y características a las que debe responder la obra literaria, o sea, de decir cómo se hace la literatura. Este conjunto de preceptos, si bien en cierto modo se desprenden de la crítica, no pueden confundirse con ésta.

¹⁷ “Teoría de la antología”, EL, XIV, pp. 137-141. En otro texto escribió Reyes: “Jules Romains decía en México que hay varias formas o fases posibles en una historia literaria. Entre ellas, la historia de las opiniones, la apreciación de los públicos, la evolución de los juicios sobre un autor o un libro.” “Cuestión de gustos”, Y, XXI, pp. 346-348.

¹⁸ Debe tomarse en cuenta, además, que Reyes ubica la exegética o ciencia de la literatura en las “fases particulares” de la postura “pasiva”, mientras que la historia de la literatura, por ocuparse necesariamente de conjuntos de obras, corresponde a las “fases generales”. ACL, XIV, pp. 320-321.

¹⁹ “Lo que era candoroso en Aristóteles es monstruoso en el comentario. Lo que allí parecía tanteo, aquí degenera en violencia. Pretender en plenos siglos modernos ajustar los fenómenos literarios a supuestos cánones extraídos del análisis que hizo Aristóteles sobre un tipo posible de la tragedia, tipo abandonado ya y que ni siquiera corresponde a las nuevas exigencias del espíritu es uno de los mayores absurdos que registra la historia crítica.” CEA, XIII, p. 203.

La preceptiva, tal como vimos, corresponde en principio a la postura “pasiva” de la literatura, pero por su intención de normatividad adopta una postura activa al pretender determinar cómo debe ser la obra literaria e intervenir en la misma creación.²⁰ La llamada literatura general se relacionaba o confundía con la preceptiva, y al mismo tiempo pretendía identificarse como teoría literaria, llegando incluso a considerarse equivalente de ambas, pues intentaba establecer los preceptos que debían regir la creación literaria, pero además incluía ciertas definiciones y conceptos en torno al fenómeno literario. Tanto la literatura general como la preceptiva han caído en desuso, como casos —dice Reyes— de abuso de autoridad o de arbitrariedad apriorística, de entrometimiento en el acto de creación.²¹

La poética y la retórica eran las dos grandes ramas de la preceptiva, aquélla dedicada a preceptuar sobre la literatura escrita en verso, la segunda, la literatura escrita en prosa. Ambos términos, poética y retórica, han sobrevivido a la preceptiva, si bien con un sentido distinto del original.

La poética se ocupaba de las obras en verso, en las que hay predominio del placer estético; las imágenes, figuras y metáforas se explican y definen como elementos integrantes del poema. Por referirse a este tipo de problemas, la poética pasó a ser sinónimo de “literatura” o “poesía”, y aun de teoría literaria.²² La poética se identifica también con los estudios sobre la creación del poema a partir de la lingüística.

En su sentido clásico, la retórica es el arte de la prosa discursiva, orientada a fines no literarios. Es literatura aplicada, literatura útil a un propósito, una “disciplina de aplicación social fundada en el arte de la palabra”.²³ La retórica tenía un uso eminentemente político, jurídico y ético; se ejercía en la oratoria con un apoyo teórico, a partir de la estructura del discurso y del arte de hablar, y un fin eminente-

²⁰ En un texto sobre preceptiva de principios de siglo, se afirma: “Todas las *artes*, en efecto, comprenden en sus dominios una parte teórica llamada *preceptiva*, porque señala los *preceptos* a que el artista debe sujetarse, a fin de que sus obras adquieran la perfección deseada. La *literatura*, como todas las artes, contiene su propia preceptiva, esto es, la serie de *preceptos o reglas* que deben aplicarse a todas las composiciones, y que prescriben de una manera precisa y clara lo que debe hacerse y lo que hay necesidad de evitar.” Rafael Garza Cantú, *Elementos de literatura preceptiva*, p. 15.

²¹ Luis Alberto Sánchez, en la 10ª edición de su *Literatura general*, texto que se utilizó durante muchos años en las escuelas de segunda enseñanza de Hispanoamérica, afirma en el prólogo, refiriéndose a *El deslinde* de Reyes: “Aporte excesivo para el común de los lectores, y aun para los instruidos.” Y refiriéndose a las posturas “activa” y “pasiva”: “Entre ambas, agregó por mi parte la ‘postura comunicativa’, que es la del preceptista, cuyo papel más que enseñar a producir belleza, se reduce a insinuar algunas normas para saborearla o apreciarla.” *Literatura general*, p. xi.

²² AR, XIII, pp. 367-368.

²³ D, XV, p. 276.

mente práctico, pues su efecto en la tribuna podía tener referencia inmediata a sucesos y situaciones individuales y sociales. Mientras que la dialéctica maneja silogismos y responde estrictamente a motivos racionales, la retórica se desplaza en el campo de los motivos humanos y se maneja con liberalidad en el discurso, desde las meras opiniones hasta el juicio más riguroso. Al identificar la retórica con la literatura aplicada, Alfonso Reyes reconoce en ella un valor superior que va más allá de la literatura: “Muchas veces ni siquiera se trata ya de literatura, sino de una facultad humana general, indispensable a la convivencia política, que conviene someter a estudio y ejercicio: la facultad de defender y probar nuestras opiniones. Pero como nunca se distingue el arte de hablar y el arte de escribir, resulta que la retórica no se limita a la mera oratoria, sino que sus observaciones afectan algunas veces a toda la literatura, en prosa y en verso.²⁴ Así entendida la retórica, es la posibilidad de alcanzar la “transformación verbal de la emoción”.²⁵

Además, Reyes le reconoce a la retórica el haberse ocupado de un aspecto largamente olvidado por la crítica: el ritmo de la prosa, en este sentido, la considera una anticipación de los estudios estilísticos, si bien la retórica se desvió, bien hacia fines no literarios, como la gramática, bien hacia la preceptiva, que terminó por ser dejada de lado y desacreditada. Finalmente, de aquella alta función que ejerció en el pensamiento antiguo, la retórica pasó en los tiempos modernos a significar el adorno excesivo y superabundante, la expresión verbalmente cargada y de pobre contenido.²⁶

A pesar del entrometimiento en la creación literaria, y del abuso de autoridad que se desprende de su normatividad, Alfonso Reyes le otorga un mérito a la preceptiva, y es el de haber dado nombre a muchos de los fenómenos, partes o elementos del texto literario y de su creación, facilitando así su estudio. Desde este ángulo la preceptiva viene a representar, en cierta medida, un avance que se pondrá al servicio de la ciencia literaria. “Por este concepto, abandona la postura activa (entrometimiento) y adopta la pasiva, donde ya puede justificarse hasta cierto punto.”²⁷

5. Aristóteles, fundador de la teoría literaria

La *Poética* de Aristóteles se enfoca al estudio de un tipo de poema en

²⁴ CEA, XIII, pp. 217-218.

²⁵ “Perennidad de la poesía”, EL, XIV, p. 232.

²⁶ D, XV, p. 276.

²⁷ “Charla elemental sobre la preceptiva”, Y, XXI, p. 312.

verso: la tragedia. Ya se vio en el apartado anterior cómo los comentaristas del Renacimiento llevaron las definiciones del filósofo griego hasta su conversión en normas y preceptos, exceso que condujo a la preceptiva. Lo importante, sin embargo, no está sólo en señalar esta desviación de la obra aristotélica, sino en descubrir en ella su valor intrínseco como estudio y análisis de la obra literaria en un sentido general. Para Alfonso Reyes, la *Poética* de Aristóteles es más que un estudio crítico, un análisis teórico de la literatura: “La intención del Estagirita nunca fue hacer crítica, sino teoría.”²⁸ En tal sentido, no tiene efectos de utilidad crítica, por lo que a la preceptiva Alfonso Reyes la califica como “falsa especie”. Por primera vez, concluye Reyes, se afirma la existencia de una esencia común —la literatura— en obras escritas en verso o en prosa. Lo que faltó a Aristóteles, añade Reyes, fue encontrar la palabra para nombrar esta esencia común, “pero la percibe con nitidez”. Si bien sólo se ocupó de la tragedia como poema en verso, al identificar esta esencia común supo distinguir, entre obras escritas en verso y en prosa, aquellas que eran poesía y las que no lo eran; y al hacer esta distinción también estableció la existencia del poema en prosa, más allá del concepto de género a partir del metro en que estaba escrita la obra. Aristóteles llega a la teoría literaria porque “concede al hecho literario —aunque parece disfrutarlo menos que su maestro— una consideración más desinteresada. Lo define y clasifica, y viene así a ser el fundador de la teoría literaria.”²⁹

6. La teoría literaria

A diferencia del término “ciencia”, que sugiere un sentido de aplicación práctica, la “teoría” es pura contemplación, visión desinteresada, sin otro fin que la especulación misma. La teoría no lleva consigo ningún propósito práctico (a diferencia de la preceptiva que pretende

²⁸ CEA, XIII, p. 308.

²⁹ CEA, XIII, p. 201. Ver también pp. 253, 254, 307 y 308. La afirmación de Alfonso Reyes sobre el carácter teórico de la *Poética* de Aristóteles se aproxima a la idea de E.R. Curtius: “La práctica se ocupa de las acciones humanas (las *agibilia* de la escolástica), la poética del ‘hacer’ (*factibilia*); en la poética entran la teoría de las artes útiles y las artes hermosas, esto es, la tecnología y aquello otro que —siguiendo a Aristóteles llamamos ‘poética’ en el sentido más estricto. Debemos, pues, considerar la doctrina aristotélica del arte poética dentro de todo el sistema de Aristóteles, como disciplina paralela a la ética, a la política, a la retórica, a la economía. Buscar en toda acción y en toda obra humanas un contenido racional y valorativo, tal fue la meta de la investigación universal de Aristóteles.” E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre), Fondo de Cultura Económica, México, 1955, t. 1, pp. 213-214.

normar, decir cómo se hace la obra literaria), y por eso se define como pura contemplación, como mera especulación. En este sentido, la teoría literaria es la contemplación del fenómeno literario, es la pura especulación sobre lo que es la literatura, “en puro concepto de descripción, de visión (‘teoría’)”.³⁰ No es el estudio sobre tal o cual poema, o sobre el drama o la novela escritos en cierta lengua, determinado momento o lugar, sino el estudio de lo que es esencial a todas las obras calificadas como obras literarias, estudio que generalmente es denominado con la palabra “literatura”.³¹ Reyes no niega la historicidad a la literatura, su hechura en el tiempo manifestándose en obras únicas, pero esta característica no impide que se pueda llegar a la abstracción fenomenológica para capturar lo que es esencial a todas ellas.³²

En tanto busca conocer la esencia de la literatura, la teoría literaria es definida por Alfonso Reyes como un estudio filosófico y fenomenológico.³³ La teoría, en efecto, puede identificarse como un trabajo fi-

³⁰ D, xv, p. 30. Teoría literaria, no “ciencia de la literatura”, ni “poética”, porque ésta tiene connotaciones preceptivas y aquélla propone un sentido de aplicación práctica. *Ibid.*, p. 17, y ACL, xiv, p. 318.

³¹ La palabra “literatura” ha tenido y tiene usos y significados diversos. Una vez que despeja esta variedad de significados, Reyes se queda con el que se refiere a las obras propiamente literarias. Literatura es, dice, una “agencia especial del espíritu cuajada en obras de cierta índole”. Imagina que tiene varias obras sobre la mesa: la *Odisea*, *Medea*, *La vorágine*, *Prosas profanas*, etcétera, y afirma que puede clasificarlas cronológicamente, por países o por tipos genéricos. Entonces prescinde de todas estas clasificaciones y se pregunta por lo que es la esencia común a todas ellas. “Este —dice— será el concepto de literatura a que aquí quiero referirme. Las obras han pasado a ser ejemplos particulares. Tal es la literatura según la contempla la teoría literaria.” *Ibid.*, pp. 38-39. Para Vitor Manuel de Aguiar e Silva, la distinción entre la literatura y la no-literatura, una vez que ha establecido algunas características del lenguaje literario (plurisignificación, relación con símbolos, metáforas y otras figuras estilísticas), radica en dichas características de lenguaje: “Quedarán excluidas de la literatura las obras que no participan fundamentalmente de las formas de existencia antes asignadas al lenguaje literario y están, por tanto, despojadas de intenciones y cualidades estéticas: obras jurídicas, históricas, científicas, filosóficas, reportajes periodísticos, etcétera. Serán obras literarias aquellas en que, según hemos dicho, el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción. En una obra científica, histórica o filosófica, el lenguaje denota referentes externos, y su verdad se relaciona necesariamente con ello; en la obra literaria, el lenguaje no manifiesta tal uso referencial, y su verdad es *verdad de coherencia*, no de *correspondencia*, y consiste en una necesidad *interna*, no en algo *externamente* comprobable.” *Teoría literaria*, p. 33.

³² Según Vitor Manuel de Aguiar e Silva, la teoría literaria, “para alcanzar resultados válidos, no puede transformarse en disciplina de especulación apriorística, sino que debe recorrer continua y demoradamente las obras literarias. La disciplina que cultivamos no puede, so pena de esterilizarse, levantar sus construcciones siguiendo una tendencia filosofante que desconozca o deforme la realidad histórica de la obra literaria.” *Ibid.*, p.41.

³³ Las críticas a *El deslinde*, en el sentido de que no era estrictamente un trabajo fenomenológico por no utilizar el método husserliano, llevaron a Alfonso Reyes a cam-

losófico, en la medida en que busca un conocimiento del valor universal de su objeto de estudio a partir del análisis racional. En este sentido, la teoría literaria puede denominarse filosofía de la literatura, y su objetivo fundamental es precisamente conocer o develar la naturaleza esencial de esta actividad humana: lo que la literatura es. Pero además, esta identificación de la teoría literaria como un estudio filosófico es llevada por Alfonso Reyes hasta al plano propiamente fenomenológico.

Para Joaquín Xirau, “Teoría significa, en primer lugar, especulación pura y desinteresada, constatación pulcra y desinteresada del Ser o No-ser de las cosas, sin tomar posición ni pronunciarse sobre ellas, sin formular juicio de ninguna clase sobre su valor o disvalor, sobre su utilidad o inutilidad”. Además de este sentido de *Teoría*, Xirau identifica otro: “Teoría significa también una construcción intelectual hipotética, una articulación más o menos sistemática de doctrinas mediante las cuales, en presencia de una realidad o de un conjunto de realidades, tratamos de explicarlas. En el primer sentido la actividad teórica se opone a la actividad práctica. En el segundo hablamos de una teoría científica.” Es claro que, de acuerdo con estas dos definiciones de *teoría*, Alfonso Reyes se está refiriendo a la primera al identificarla como un estudio filosófico de la literatura y propiamente fenomenológico.

Ya se explicó (capítulos II y III) el camino por el que Alfonso Reyes se acercó a la identificación de la teoría literaria como un estudio fenomenológico, a partir de los diálogos que sostuvo con José Gaos al tiempo que escribía *El deslinde* —de lo cual deja constancia en su *Diario*. Recordemos que estas conversaciones con Gaos se inician en el tiempo en que Reyes establece en su trabajo la separación de la ciencia de la literatura y la teoría literaria. En esos diálogos se habla primero de Descartes, Gracián y la filosofía de la *volis*; tiempo después se hace mención a la necesidad de corregir el “ángulo de visión” de *El deslinde*, y de nuevo se menciona a Descartes y a Gracián, incluyéndose una referencia a la fenomenología.³⁴ Identificada la teoría lite-

biar la palabra “fenomenológico” por “fenomenográfico”. Este cambio se tomó en cuenta en la edición de *El deslinde* para las *Obras Completas* (vol. xv, 1963), y se reproduce en la reedición de la obra en 1983. Aquí utilizamos la palabra “fenomenológico” por ser la originalmente adoptada por Reyes y con base en la cual trabajó toda la teoría en *El deslinde*. Ver primera parte, capítulo v.

³⁴ En un texto fechado en 1942-1943, o sea, posterior a las mencionadas conversaciones con José Gaos, escribió Alfonso Reyes: “Para el hombre, este reflexionar llega a confundirse con la esencia de su existir. Por eso dijo Descartes: ‘Pienso, luego existo’, y Cicerón, muchos siglos antes: ‘Vivir es pensar’ (*Cuestiones tusculanas*). Y tal vez se inspiraba Gracián en este pasaje cuando hacía exclamar a su hombre solitario: ‘¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero, pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo. Mas,

raría como un estudio filosófico y fenomenológico, Alfonso Reyes establece una vía para penetrar en el fenómeno literario y descubrir su esencia. No ignora la dificultad de este estudio, dada la naturaleza huidiza de su objeto, y se adelanta a precisar que la teoría literaria es la fenomenología del ente fluido.³⁵ Para atrapar este ente tan peculiar, en vez de acudir a las obras mismas y buscar en ellas su esencia, Reyes inicia su trabajo en el creador, es decir, en la mente del creador. Por principio, define la literatura como “una agencia especial del espíritu” esto es, entre las varias actividades del espíritu humano, una, a la que califica como “especial”, es la literatura. Cuál es la condición “especial” de esta actividad es el objeto de estudio de su libro *El deslinde*.

Sin embargo, antes de pasar a la exposición de los aspectos fundamentales de la teoría literaria de Alfonso Reyes, es conveniente precisar algunos puntos en relación con el carácter fenomenológico del estudio.

Ya vimos con cierto detenimiento las críticas hechas a *El deslinde* en el momento de su aparición.³⁶ Sin necesidad de volver a considerarlas en conjunto, importa destacar las referidas al libro de Reyes como trabajo fenomenológico. Quienes negaron, en general, que se trataba de un estudio realizado de acuerdo con las exigencias metodológicas de la filosofía husserliana, afirmando que el vocabulario y los “tecnicismos” de *El deslinde* no correspondían estrictamente a los de la fenomenología, coincidieron sin embargo en reconocer el valor de la obra y su significación en el ámbito de la cultura hispanoamericana. Por otra parte, conviene recordar la historia de este libro, los problemas que Alfonso Reyes debió superar y el largo proceso, con varias interrupciones, para lograr su redacción definitiva. La natural disposición de Alfonso Reyes a expresarse en la forma del ensayo debió vencerse para elaborar este libro sistemático, ajeno a esa libre manifestación de las ideas que adoptó desde su juventud y ejerció durante toda su vida de escritor. Es posible además que ante las dificultades del trabajo, Reyes se haya resistido a someterse al riguroso método fenomenológico, tan distante de su personal concepción del trabajo del escri-

si soy, ¿quién soy yo? ¿Quién me ha dado este ser y para qué me lo ha dado?” “Un paseo por la prehistoria”, s, XXI, p. 156.

³⁵ “La literatura circula por venas incontables y a veces, más que se la ve, se la sospecha. Fenomenología del ente fluido, hemos dicho. Pero del ente que corre y se escabulle por entre otros entes, no menos proteicos. Sistema de lo no sistemable: rigor de lo instantáneo y fugaz; tanteo del latido, pero sin estrangular las arterias. Qué múltiple, qué movediza, qué contradictoriamente hermosa, qué enigmática la literatura!”, D, XV, p. 418.

³⁶ Capítulo IV, “El aviso de la crítica”.

tor entregado a recoger en la palabra las impresiones del mundo. Quizá por esto, en algunos pasajes de *El deslinde* escribió literatura para explicar la naturaleza de la literatura. De esta final resistencia a la fenomenología, acogida con entusiasmo hasta cierto momento como el método adecuado para la investigación de la esencia de la literatura, Alfonso Reyes dejó un testimonio en su texto "Transacciones con Teodoro Malio", iniciado inmediatamente después de concluir *El deslinde*.³⁷ Recordemos también que sus prolegómenos a la teoría literaria proceden directamente de su experiencia literaria y se permean notablemente de este antecedente.

Queda entendido así que el trabajo de Alfonso Reyes en *El deslinde* es su aportación personal al conocimiento de la obra literaria, y el hecho de no ser un trabajo rigurosamente fenomenológico, o sólo parcialmente desarrollado bajo este método, no le resta valor como estudio sobre la naturaleza de la literatura.

José Gaos escribió un texto de homenaje a Alfonso Reyes al cumplirse un año de su muerte. En esa ocasión afirmó que en Alfonso Reyes había una "dualidad de facultades que pasan tradicionalmente por poco compatibles, si no por incompatibles del todo: la de la ideación conceptual, que puede ir a la científica en el sentido más estricto, y la de la creación artística, que puede llegar a la de la más pura poesía. . . Tal dualidad de facultades estaba por su propia naturaleza desde un principio avocada a un cierto término de conjugación de ambas: la ideación sobre el arte literario mismo hecha con éste. Y en efecto, la literatura misma, puede decirse, llegó en *El deslinde* a la plena conciencia de sí que es la conciencia de sí filosófica."³⁸

Así debe considerarse la teoría literaria de Alfonso Reyes: como una filosofía de la literatura, sin más.

³⁷ "Transacciones con Teodoro Malio. 2: El espejo de Husserl", AN, XXI, pp. 108-112.

³⁸ José Gaos, "Alfonso Reyes o el escritor", *Cuadernos Americanos*, México, vol. CXII, núm. 5, septiembre-octubre de 1960, p. 118.

VII. HACIA EL DESLINDE DE LA LITERATURA

Tenemos que avanzar como el samurai, con dos espadas. Nuestra atención se divide en dos series de observaciones paralelas: lo literario y lo no literario; el movimiento del espíritu y el dato captado por ese movimiento; la noética o curso del pensar, y la noemática o ente pensado; la puntería y el blanco; la ejecución expresiva y el asunto significado.

ALFONSO REYES¹

1. Lo noético y lo noemático

Todo el trabajo de *El deslinde* se apoya en la distinción entre lo noético y lo noemático, si bien Alfonso Reyes sólo dedica unas líneas a definirlos. De esta división de carácter fenomenológico entre el pensar y lo pensado, se desprende la concepción misma del estudio en su versión final, implícita en el título del libro, esto es, deslindar o separar la literatura de la no-literatura, en un largo proceso que se inicia en el flujo mental y concluye después de precisar las características del lenguaje literario y la identificación de la esencia de la literatura. De esta distinción entre lo noético y lo noemático derivará el concepto de “función ancilar”, básico para el trabajo de deslinde, así como los conceptos de “poético” y “semántico” (ambos de carácter noemático), que permitirán identificar dicha función ancilar como un servicio de la literatura hacia la no-literatura, o viceversa. De esta separación resultarán también las funciones formales: función épica, función lírica y función dramática (que no deberán confundirse con los géneros literarios), identificadas por Reyes como las vías de procedimiento o “formas de ataque” de la mente sobre los objetos pensados. En estas funciones va implícita la intención, que imprimirá su naturaleza a las obras líricas, épicas y dramáticas. La ficción también se aclara en su

¹ D, xv, p. 52.

naturaleza a partir de la separación de lo noético y lo noemático.

Después de fijar su vocabulario y programa, Alfonso Reyes afirma en el capítulo II de *El deslinde*: “En toda obra de pensamiento hay que distinguir: 1º el movimiento noético de la mente hacia sus objetos; 2º la noemática o conjunto de objetos mentales propuestos.”² En la terminología fenomenológica, la *nóesis* es el acto de pensar o conocer, y el *noema* es el pensamiento o lo pensado. De ambos se desprenden, en este orden, los términos *noético* y *noemático*. La separación del proceso noético por un lado, y por el otro de su correlato o contenido noemático, permitirá a Alfonso Reyes distinguir los diferentes rumbos mentales en los que se cumple el acto de pensar o conocer y sus correspondientes asuntos, que pueden conducir hacia la literatura o hacia la no-literatura. El “sesgo noético”, como lo llama Reyes, imprimirá la dirección hacia la que va a orientarse el ejercicio del espíritu: el contenido noemático.

Toda conciencia es conciencia de algo. En el movimiento del yo hacia su objeto de conocimiento, hacia el objeto que está en la mente, se cumple la acción noética; en el percibir o aprehender el objeto, así como en las “operaciones de explicitar, referir, juntar, tomar posición. . .”³ se está realizando un acto noético. El “movimiento noético”, dice Reyes, es este apuntar hacia algo, hacia lo que es el objeto del pensar. Pero, por otra parte, no se puede considerar lo noético sin su correlato noemático, que es lo que propiamente da sentido al acto de la conciencia; así, en la correlación noético-noemática está el sentido de lo que se piensa o conoce. “La percepción, por ejemplo —afirma Husserl—, tiene su noema, en lo más bajo su sentido perceptivo, es decir, *lo percibido en cuanto tal*. Igualmente tiene cada recuerdo *lo recordado en cuanto tal*, justo como suyo, exactamente como está ‘mentado’, como es ‘consciente’ en él; a su vez, el juzgar, *lo juzgado en cuanto tal*; el agrado, lo grato en cuanto tal, etc. Dondequiera hay que tomar el correlato noemático, que aquí se llama ‘sentido’ (en una significación muy ampliada), *exactamente* así como está ‘inmanente’ en la vivencia de la percepción, del juicio, del agrado, etc., es decir, como, si *preguntamos puramente a esta vivencia misma*, nos es ofrecido por ella.”⁴

Una vivencia es intencional en la medida en que la intención misma es la que da sentido: “tener sentido o ‘tener en la mente’ algo, es el carácter fundamental de toda conciencia, la cual no se limita a ser

² *Ibid.*, p. 45. Las palabras *nóesis* y *noema* se escriben aquí con acento, siguiendo la traducción de José Gaos a la obra de Edmund Husserl.

³ Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, p. 213.

⁴ *Ibid.*, pp. 213-214.

en general una vivencia, sino que es una vivencia que tiene sentido, una vivencia 'noética'".⁵ A toda *nóesis* corresponde un *noéma*, por lo que debe entenderse una necesaria correlación entre ambos. Si ocurre que el movimiento noético sufre una variación o modificación, inevitablemente se producirá la correspondiente transformación en el nóema. Puesto que los elementos de la vivencia intencional son noéticos, la vivencia es precisamente noética, porque algo esencial a ella es dar sentido al acto mismo de la conciencia. Hay, sin embargo, otros elementos integrantes del nóema, o del correlato noético-noemático, pero el núcleo, la parte central si puede decirse así, del nóema, lo constituye el sentido, y es en relación a éste, precisamente, que se da la atención al objeto mental. Desde un punto de vista noético, el "tomar posición" o llevar a cabo determinado acto, o poner o aplicar determinado predicado, trae consigo el establecimiento, o modificación en su caso, de la correlación noético-noemática.

Para cada vivencia intencional es inherente un sentido noemático, y aunque éste pudiera ser parecido en distintas vivencias, "en vivencias de distinto género es de distinto género, y lo común de un caso dado tiene por lo menos otros caracteres y esto con necesidad. Puede tratarse en general de un árbol en flor y encima puede este árbol aparecer de tal modo que la fiel descripción de lo que aparece en cuanto tal resulte necesariamente hecha con las mismas expresiones. Pero los correlatos noemáticos son esencialmente distintos en la percepción, la fantasía, la imaginación reproductora, el recuerdo, etc. En un caso está lo que aparece caracterizado como 'realidad en persona', en otro caso como ficción, en otro como representación mnémica, etc." Y concluye Husserl: "Éstos son caracteres con que *nos encontramos* en lo percibido, lo fantaseado, lo recordado, etc., en cuanto tal —*en el sentido perceptivo, en el sentido fantasivo, en el sentido mnémico*— como algo inseparable de ello y como *algo necesariamente inherente a ello en correlación con las respectivas especies de vivencias noéticas*."⁶

Como ya quedó dicho, estos actos intencionales de la conciencia, que son los que dan sentido al pensar, conllevan una posición y con ello se establecen las diversas maneras de enfocar o aprehender los objetos de conocimiento. Según Gurwitsch, la perspectiva, la luz, la orientación y el punto de vista son elementos que dan una determinada orientación hacia un tema particular a partir de un campo temático. Utiliza como ejemplo una proposición: "Colón descubrió América en 1492." Enfocada esta proposición hacia los descubrimientos

⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁶ *Ibid.*, p. 221.

geográficos de la época, tomará una determinada significación, y otra diferente si se considera a la luz del poder político de España en el siglo xvi. “Cuando pasamos —dice Gurwitsch— de un punto de vista a otro diverso, el tema mismo (en nuestro caso, el significado de la proposición de que se trata) permanece idéntico, mientras que la perspectiva y la orientación cambian.” Es decir, perspectiva, iluminación y orientación “se refieren a un elemento inherente al nóema tomado cabal y concretamente”. Y más adelante: “El índice posicional co-determina *el tema tal y como se experimenta*, tal y como se presenta —en un caso dado— *ante la mente del sujeto de la experiencia*.”⁷

Para Alfonso Reyes, especialmente interesado en establecer la distinción entre la literatura y la no-literatura, esta metodología fenomenológica mediante la cual se separaba el curso del pensar por un lado, y por el otro el objeto u objetos del pensamiento, le fue sumamente útil para establecer e identificar historia, ciencia, matemáticas y teología como campos de la no-literatura frente a la literatura.

2. La intención

Lo noético, el proceso mental, el rumbo de la mente dirigida hacia los datos o asuntos de que se ocupa la conciencia, es esencialmente intencional. Para Alfonso Reyes es claro que lo noético es relativo a la intención y que la intencionalidad es la que hace posible la constitución de los objetos de la conciencia.⁸ La intención regula el flujo mental; más aún, la intención es en cierta manera el flujo mental, en la medida en que es esta misma conducción la que hace presentes los objetos en la conciencia. “El dato —dice Reyes— es un objeto presente en el espíritu, y aparece como algo que le acontece al espíritu: como un suceso.”⁹ El movimiento noético es el que trae a la conciencia los datos u objetos, bien porque son percibidos a través de los sentidos, bien porque son creados o establecidos en el mismo acto intencional.

Para Alfonso Reyes, en el nivel noético existen órdenes mentales diferenciados, lo que implica entre ellos una autonomía estructural, aunque pudieran existir entre un orden y otro límites borrosos o “indecisiones intrínsecas”. Por otra parte, entre los diferentes órdenes mentales existe una intercomunicación, e incluso podrían tener oríge-

⁷ Aron Gurwitsch, *El campo de la conciencia (Un análisis fenomenológico)*, pp. 419-420 y 423-424.

⁸ En su crítica a *El deslinde*, Patrick Romanell afirmó que la intención de que habla Alfonso Reyes no es la misma a la que se refiere la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl. Ver primera parte, capítulo iv.

⁹ D, xv, p. 237.

nes comunes. Esta comunicación entre los diferentes órdenes mentales se puede dar por lo que Reyes llama “fertilizaciones” o utilización de ciertos temas o asuntos de un orden a otro, o también por la “excitación metafórica”, especie de iluminación intuitiva en la que lo literario anterior a la literatura, como obrar general de la mente, es transportado de un orden mental a otro, aclarando o delimitando un determinado conocimiento.

Los datos u objetos de la conciencia, como quedó dicho, pueden corresponder o no a la realidad externa, pueden ser nociones abstractas o configuración de imágenes físicas. El suceso interior, es decir, lo que como dato se lleva a la conciencia, pertenece a un determinado orden mental por un acto intencional: “Este suceso interior puede corresponder en todo o en parte al suceder real exterior que lleva su nombre, o puede ser un suceso ideal o imaginario que no encuentra correspondencia en el suceder real y exterior. A la nota de la correspondencia se suma íntimamente la nota de la intención: el suceso interior no acontece autónómicamente, sino que viene transportado y teñido en un flujo mental que lo sustenta, en una intención. La intención obra de emoliente en la correspondencia y tiende a borrar fronteras. La correspondencia, concepto estático, fija el dato en un grado de la escala. La intención, concepto dinámico, lo desliza de uno a otro grado. La integración entre ambos conceptos da su cualidad al dato.”¹⁰ Como todos los datos u objetos son llevados por la intención en el flujo mental, puede ser que éste se oriente hacia una cierta visión o concepción del suceder real, o que se aleje de este suceder real para quedarse sólo con sus propias creaciones. En la intención misma va el rumbo que tomará el pensamiento bien hacia los diversos campos de la no-literatura, bien hacia la literatura.

De hecho, puede decirse que todo el estudio de Alfonso Reyes sobre el fenómeno literario se basa en la función que cumple la intención en los procesos del pensamiento.

3. Lo literario

En la definición inicial sobre la teoría literaria, Alfonso Reyes afirma que “en rigor, nuestro deslinde cala hasta una capa más honda que aquella en que aparecen la literatura y la no-literatura; cala hasta lo literario y lo no-literario, que pueden darse indiferentemente dentro de la literatura o dentro de la no-literatura.”¹¹ Lo primero que impor-

¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹¹ *Ibid.*, p. 31.

ta destacar aquí es que si la literatura y la no-literatura, como productos mentales, son posibles en un determinado nivel de la conciencia, lo literario corresponde a una capa "más honda". En este sentido, puede entenderse lo literario como el resultado de un primer contacto de la mente con las cosas, en la medida en que los datos recibidos se reproducen libremente, o bien, se establecen al margen de la realidad por la fuerza de la imaginación, capacidad presente en toda conciencia.

Lo literario, como función creadora de lo imaginario, corresponde al ámbito de la *noésis* como mero flujo mental, proceso o ejercicio de la mente. Así entendido, lo literario viene a ser una actividad mental del hombre, referida no sólo al mundo exterior percibido por los sentidos, sino a todo el conjunto de imágenes, sensaciones o recuerdos procedentes del contacto directo con el mundo real, o sólo creados o establecidos en el mero flujo mental como algo imaginado. En consecuencia, lo literario como actividad noética tiene su correlato noemático que viene a ser el conjunto de lo imaginado.

Lo literario, puesto que puede darse indiferentemente dentro de la literatura o dentro de la no-literatura, debe entenderse en rigor como algo anterior a la literatura, e incluso puede pensarse que en algunos casos se produce como algo anterior al lenguaje, sin tomar forma en la palabra, pues las imágenes, según Jean-Paul Sartre, pueden existir sin palabras y éstas, por su parte, no pueden ser imagen y si lo son, dejan de actuar como signo. Sin embargo, como todo saber tiende a expresarse en palabras, en toda imagen hay una determinada tendencia verbal, una tendencia a traducirse en lenguaje.¹² Cuando esto ocurre, o cuando lo literario se manifiesta en lenguaje, la resultante puede ser una manifestación no literaria, o bien ser literatura (sólo si se dan los elementos que la conforman, que se verán más adelante).

En esta disposición natural hacia la fantasía y la imaginación, resultado del solo ejercicio del espíritu, se explica la identificación de "lo literario" en el sentido que lo propone Reyes, quien también afirma que: "No sólo los literatos, no sólo los creadores no literarios, toda mente humana opera literariamente sin saberlo. Todos disfrutan de esta atmósfera."¹³ Es así como lo literario puede derivar hacia los más diversos rumbos del espíritu, no necesariamente literarios. De esta disposición se desprende la existencia del proceso ancilar de la literatura, así como de otros procesos similares orientados hacia otros rumbos mentales, independientemente de la literatura. La función ancilar en su sentido más amplio es un servicio que puede darse de la no-literatura hacia la literatura, o desde ésta hacia la no-literatura, o entre

¹² Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, pp. 110-114.

¹³ D, xv, p. 43.

los más diversos campos o áreas de las diversas disciplinas del espíritu diferentes de la literatura.¹⁴

Lo literario anterior a la literatura se muestra en múltiples formas, especialmente cuando deriva hacia manifestaciones no-literarias. En todos los casos, es un problema de la función ancilar actuando desde la literatura hacia la no-literatura. Es el caso de la historia, en cuyo flujo mental se introducen ciertas ficciones literarias internas que le son necesarias: van impresas en las formas mentales que reflejan el habla y penetradas de lo literario anterior a la literatura.¹⁵ Se da el caso también de ciertas contaminaciones noéticas que sufre la no-literatura de parte de la literatura, manifiestas en ciertas excitaciones metafóricas de lo literario anterior a la literatura.¹⁶ Cuando lo literario es anterior al lenguaje, se desplaza en una zona difusa, abierto a la posibilidad de fertilizar en diferentes direcciones y a mantenerse ahí si no se transporta al lenguaje, “al modo de la pasión, aguijando éstos y los otros actos prácticos o teóricos, pero sin encajar en un ejercicio determinado como lo es la literatura”.¹⁷

4. La función ancilar

Quedó establecido que entre los diversos órdenes mentales, si bien están diferenciados unos de otros, existen relaciones y aun intromisiones. En general, estas relaciones se traducen en apoyos o servicios que se prestan entre sí. Esta función de servicio implica que un campo de conocimiento sirve a otro, proporcionándole determinados elementos o asuntos, o bien, cierto lenguaje que le es propio. En ambos casos, la función ancilar (o función de servicio) se presenta como un apoyo o colaboración de un campo hacia otro.

Los diferentes órdenes mentales o disciplinas corresponden a lo noético, son los movimientos de la mente, y sus asuntos u objetos son su correlato noemático. La función ancilar o de servicio se realiza solamente en el ámbito de lo noemático, con los objetos mentales, pero el servicio se presta de un campo al otro. Para proceder al estudio de la función ancilar, Reyes reduce los objetos noemáticos a temas: por una parte, los temas formales, de expresión o de lenguaje; por la otra, los asuntos mentados. Así, lo noemático se nos presenta bajo dos aspectos, si bien ambos están inevitablemente unidos (ambos como

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷ *Ibid.*, p. 192.

correlato noemático): el objeto y su nombre, el asunto o tema que se piensa y el lenguaje con el cual se designa. Estos dos aspectos de lo noemático serán las dos vías en las que se puede dar la función ancilar: la semántica y la poética. La semántica nos remite a la significación, lo que se dice en el lenguaje; la poética, a la manifestación lingüística. O como lo explica el mismo Reyes: poética será “el arte aplicable a toda ejecución verbal, trátase o no de literatura. Toda forma verbal será para nosotros una manifestación de la ‘poética’.” En cuanto a la semántica: “A falta del barbarismo ‘asúntica’, será para nosotros ‘semántica’ el asunto mentado por la expresión verbal y poética; sin importarnos que este empleo de la palabra corresponda o no con todo rigor al que suelen darle el lógico y el filólogo. Poética: manera verbal. Semántica: materia significada.”¹⁸

En el proceso mental se asume una posición, una forma de conocimiento, una manera de interpretar el mundo, un discrimen del mundo fenoménico. Desde esta posición o mirador, que implica una decisión o intención intelectual como actividad de carácter sustantivo, hay otras actividades del pensamiento y otras formas de conocer que son de naturaleza adjetiva en relación con aquélla, es decir, se añaden a la línea principal para apoyar, auxiliar o complementar. Ésta es una actividad ancilar. El movimiento noético presupone una actitud: ante un fenómeno dado, la nóesis actúa en una determinada línea (filosófica, científica, histórica, etcétera), y es a partir de esa línea que se cumple la función ancilar noemática, bien en lo semántico, bien en lo poético. La función ancilar se entiende como un servicio en favor de lo noético. Si determinado lenguaje de la historia, o algún aspecto histórico, aportan un servicio al conocimiento científico, en este caso la historia está cumpliendo una determinada función ancilar en apoyo o auxilio de la ciencia; si ocurre a la inversa, que cierto tema científico, o alguna de sus denominaciones, sirvan al pensamiento histórico en la expresión o en el desarrollo de sus propios asuntos, entonces la ciencia realiza en favor de la historia la función ancilar. Ésta, en consecuencia, se puede presentar en cualquier disciplina del espíritu, y como explica Alfonso Reyes, la función ancilar o de servicio se puede realizar entre lo teórico y lo práctico, o entre puras actividades teóricas, o solamente entre órdenes de carácter práctico, entre lo general y lo particular, o a la inversa, etcétera.

Como el propósito central del estudio de Alfonso Reyes es el conocimiento de la literatura, la función ancilar es considerada únicamente en relación con dos campos: la literatura por un lado, y la no-literatura por el otro. Se trata, en consecuencia, de saber si hay una

¹⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

función ancilar de la literatura hacia la no-literatura, o de ésta (en sus diferentes manifestaciones) hacia aquélla. Y puesto que el asunto principal es la literatura, desde ésta se enfocará el análisis. Así, en el caso de que la literatura auxilie o sirva en cualquier campo de la no-literatura, se tratará de un préstamo de la literatura a la no-literatura. Si por el contrario se trata de que la no-literatura aporte algo a la literatura, entonces ésta toma prestado de aquélla y hay un empréstito de la no-literatura en favor de la literatura. Préstamo y empréstito son las dos manifestaciones de la función ancilar y ambos pueden ser de tipo semántico o poético. Hay otro aspecto que deberá también tomarse en cuenta: si el servicio se utiliza total o parcialmente, es decir, si en una obra determinada el préstamo o el empréstito se presentan sólo de manera esporádica, o si son de tal naturaleza que la obra responde totalmente a la función ancilar de que se trate. Así, pueden identificarse los siguientes casos, según la circunstancia de la función ancilar: *a)* Préstamo poético total; *b)* Préstamo poético esporádico; *c)* Préstamo semántico total; *d)* Préstamo semántico esporádico; *e)* Empréstito poético total; *f)* Empréstito poético esporádico; *g)* Empréstito semántico total; *h)* Empréstito semántico esporádico. En estos ocho casos se presentan todas las posibilidades de función ancilar entre la literatura y la no-literatura. El análisis de Alfonso Reyes se aplica minuciosamente a establecer las características de cada uno de estos casos. El interés de este trabajo consiste, finalmente, en la identificación de las obras no-literarias que por la forma pudieran confundirse con la literatura, si bien no se precisa todavía la naturaleza de ésta. Sin embargo, a través de la función ancilar se aclara la existencia de este tipo de obras que nos remiten a la literatura aplicada, o sea obras no-literarias en las que se utilizan ciertos elementos literarios, particularmente el lenguaje.¹⁹

Este cuadro de préstamos y empréstitos lo somete Reyes a una di-

¹⁹ Mencionemos sólo con un ejemplo cada uno de los casos de función ancilar: *a)* Préstamo poético total: es literatura aplicada, obra no-literaria escrita con lenguaje literario. Ejemplo: *Sobre la naturaleza de las cosas*, de Lucrecio; *b)* Préstamo poético esporádico: caso parcial de la literatura aplicada. Ejemplo: las obras filosóficas de Bergson, en ciertos pasajes escritos con lenguaje literario; *c)* Préstamo semántico total: la obra científica dedicada a estudiar un asunto literario. Ejemplo: un estudio criminológico sobre Dostoievski; *d)* Préstamo semántico esporádico: el caso anterior, si sólo cita un pasaje de ese autor. Los siguientes cuatro casos se contemplan desde la literatura; *e)* Empréstito poético total: caso imposible, pues no puede concebirse una obra literaria escrita toda con lenguaje no-literario; *f)* Empréstito poético esporádico: inclusión de una expresión no literaria en la obra literaria; *g)* Empréstito semántico total: la novela científica; *h)* Empréstito semántico esporádico: una referencia científica dentro de la obra literaria. Cada uno de estos casos implica matices y aclaraciones. Reyes no lo limita a un mero esquema y supera la simplificación de lo que en su propia naturaleza es diverso y complejo. *Ibid.*, pp. 45-52.

ferente ordenación, según que exista o no voluntad ancilar, o intención para que opere el servicio; en función de esto resaltarán los casos propiamente intencionales (entre los que sobresalen los casos de literatura aplicada, las obras literarias que incluyen prosaísmos o textos no literarios, si bien no son los únicos), y los casos indiferentes y aun los casos violentos, que se revelan en la interpretación de obras no-literarias, que utilizan el préstamo semántico total o esporádico. En los casos en que la función ancilar se produce intencionalmente, el uso de semantemas o poetas literarios en obras no-literarias obedece a motivos diversos, que pueden ser de necesidad, de amenidad, de comodidad o pedagógicos.²⁰ En cuanto a los casos de obras literarias que utilizan elementos no-literarios, éstos se explican por el contenido mismo de la obra y por la capacidad de universalización de la literatura.

Del estudio de la función ancilar, como primer paso para el deslinde de la literatura, se pueden desprender algunas conclusiones:

a) Entre los diversos órdenes mentales o disciplinas del espíritu, incluida la literatura, se dan intercambios y servicios semánticos y poéticos, como función ancilar en general.

b) Existen obras literarias en las que se utilizan semantemas procedentes de los diversos campos de la no-literatura, como asuntos o elementos que se integran sin perder su carácter especial correspondiente a determinada disciplina del espíritu.

c) Existen obras literarias en las que se utilizan poetas procedentes de los diversos campos de la no-literatura, sin que pierdan su carácter de obras literarias.

d) Existen obras no-literarias que utilizan semantemas y poetas tomados de la literatura.

e) Las obras no-literarias que utilizan poetas literarios son casos de la literatura aplicada, que no deben confundirse con la literatura, entendida ésta como "literatura en pureza".²¹

f) En las múltiples manifestaciones de la literatura, sometidas al análisis de la función ancilar, se revela la inagotable capacidad de la expresión literaria para retratar y reflejar la vida, recrearla y mostrarla desde los ángulos más diversos, revelarla en su condición más íntima.²²

²⁰ *Ibid.*, pp. 53-62.

²¹ "Por de contado, cualquier experiencia espiritual, filosófica, histórica o científica, pueden expresarse en lenguaje de valor estético, pero esto no es literatura, sino literatura aplicada." "Apolo o de la literatura", *EL*, XIV, p. 83.

²² "La literatura puede ser citada como testigo ante el tribunal de la historia o del derecho, como testimonio del filósofo, como cuerpo de experimentación del sabio. Cuando parecen haberse agotado sus documentos más externos, todavía puede dar indi-

5. La historia y la ciencia

Una vez identificadas las diversas vías de la función ancilar en el campo de lo noemático (semántico y poético), Alfonso Reyes se aplica a los órdenes o disciplinas mentales propiamente dichas, que como movimientos de la mente son noéticas. Y puesto que se trata de deslindar la literatura de la no-literatura, será necesario conocer lo propio de ésta en sus distintos órdenes mentales. El primer paso será establecer dichos órdenes mentales, para lo cual se identifican esencialmente cuatro (incluida la literatura), según sea el objeto de estudio o de aplicación de la mente: *a)* La investigación de la esencia absoluta corresponde a la teología; *b)* La del ser, a la filosofía; *c)* La del suceder, a la historia y a la ciencia; *d)* Y si la mente se ocupa de sus propias creaciones, es la literatura. Reyes se quedará únicamente con la historia y la ciencia como manifestaciones de la no-literatura, para lo cual descarta la teología, que reducida a teoría del conocimiento divino, se entiende “en extremo rigor laico” como ciencia e historia *sui generis*. Lo mismo ocurre con la matemática (investigación mental, invención de entes y relaciones), que se deja de lado como ciencia *sui generis*. Ambas, la teología y la matemática, pasan a la parte final de *El deslinde*, cuyo estudio, dice Alfonso Reyes, se hace “por lujo de análisis y por amor”.²³ En cuanto a la filosofía, por tratarse la teoría literaria de un estudio filosófico de la literatura, ésta es igualmente descartada, ya que “el criterio del deslinde no podría figurar entre los miembros de la comparación”.²⁴ Quedan, así, sólo la historia y la ciencia de lo real, ambas como órdenes mentales que se ocupan del suceder. La diferencia entre la historia y la ciencia de lo real por una parte, y por la otra la literatura, radica en ciertas modalidades diferentes en los órdenes de datos que captan.

a) La historia

Es una disciplina que se ocupa de las relaciones humanas y sufre contaminaciones de giro mental (noéticas) y modalidades de asuntos (noemáticas). Estas modalidades pueden ser ensanches o limitaciones.²⁵

cios sobre la conciencia profunda, sobre el estado mental de un hombre, sus asociaciones metafóricas, sus ‘constelaciones’ y ‘complejos’. El psicoanalista la interroga con confianza, como interroga los rumbos de ese barco ebrio que es el sueño, o la escritura mediuimnímica o sonambúlica.” D, xv, p. 74.

²³ *Ibid.*, p. 285.

²⁴ *Ibid.*, pp. 80-81.

²⁵ *Ibid.* La exposición sobre las características del pensamiento histórico se contiene en las páginas 86-96.

Las contaminaciones de orden mental que sufre la disciplina histórica proceden de diferentes campos del conocimiento. La antropología interviene en la historia cuando se trata de explicar la circunstancia en que se desenvuelven las sociedades primitivas, o ciertos problemas de orígenes en la forma o composición de las sociedades humanas, o bien la persistencia o perduración de determinados hábitos o costumbres. En todos estos casos, el pensamiento histórico requiere apoyarse en las aportaciones y concepciones del pensamiento antropológico. Algo semejante ocurre con la economía, sin la cual no sería posible explicar determinados hechos históricos, y aun puede ser que lo económico influya o aporte sus propias luces, de tal modo que lo histórico es interpretado desde el punto de vista de la economía. También se ve contaminada la historia por otras ciencias, que asumen el carácter de ciencias auxiliares, como la geografía, la misma crítica literaria (como exégesis), la lingüística, las técnicas cronológicas, el folklore, la epigrafía, etcétera. El pensamiento histórico se ve así invadido por una gran variedad de ciencias, y hasta puede suceder que por una circunstancia indirecta, como es la mayor o menor cantidad de fuentes de información disponibles, se influya para que ciertos periodos históricos se investiguen con mayor o menor profundidad, al margen de su interés intrínseco como etapa o momento significativos del pretérito humano.

Otro tipo de contaminación que sufre la historia es la de la literatura misma, cuando aquélla utiliza la biografía. Ésta, como relato de existencias privadas, más que una modalidad de asunto se identifica como intromisión o contaminación de giro mental, pues es un género del que estrictamente hablando, se puede decir que es extrahistórico, ya que se ocupa de vidas privadas como lo hace la literatura. En rigor se trata de una ficción, y en consecuencia presupone, en quien escribe biografías, una actitud creativa, aunque apunte hacia una intención histórica. Por eso Reyes define la biografía como un “género anómalo, sólo relativamente histórico”.

También desde el campo de la ficción sufre la historia otras contaminaciones. Se trata de ficciones “externas”, y consisten en el procedimiento, utilizado por el historiador, de hacer hablar a los personajes históricos y poner en sus labios expresiones y aun parlamentos completos que son obviamente pura invención, puesto que no hay documentos que avalen su existencia textual. El historiador, al hacer hablar a sus personajes, como ocurre en Tucídides o en Tito Livio, está utilizando el recurso de la ficción. “Con todo —escribe Reyes—, y castigando mis aficiones, llamo a tales recursos ‘ficciones externas’ porque, en concepto, la historia puede desprenderse de estas galas y seguir siendo historia, aunque de menos trascendencia plebiscitaria; porque son en concepto, separables de la misma historia.” En cuanto a las fic-

ciones “internas”, éstas son las formas mentales integradas al mismo pensamiento histórico. “La concepción misma de los entes históricos se hace por estilo de fingimiento.” Tales son las personificaciones de entes colectivos: el Estado, la Iglesia, las naciones, las enseñas, personas morales, empresas, etcétera. Más aún: “Los nombres de las naciones en que se articula una sociedad histórica son ficciones del mismo tipo: tan ficción es ‘la Gran Bretaña’ como ‘John Bull’, los ‘Estados Unidos’ como el ‘Tío Sam’, ‘Francia’ como ‘Mariana’.” Sin este tipo de denominaciones que abarcan grupos, sociedades y países, no sería posible referirse a la realidad histórica.²⁶ Finalmente, la historia puede ser completada por la literatura. Este caso de complementación temática se da por ausencia de información en las fuentes históricas, que se suplen entonces con textos literarios (el *Poema del Cid*, la *Crónica de Veinte Reyes*, etcétera).

En cuanto a las modalidades de asuntos, la historia puede tener ensanches y limitaciones. Ya quedó dicho que el asunto de la historia son las relaciones humanas. El ensanche consiste en la utilización de elementos no humanos, cuya influencia en las relaciones de los hombres y su hacer histórico es tal que puede modificarlas o condicionarlas: factores físicos o geográficos, yacimientos de metales preciosos o petróleo, plagas, climas, etcétera. En el extremo opuesto están los límites, pues no todas las relaciones humanas son asunto de la historia y quedan fuera las sociedades anteriores a la historia, así como las vidas privadas de personas que no influyeron o participaron en los sucesos históricos.

En suma, la historia como disciplina del espíritu sufre contaminaciones de giro mental, tiene ensanches de asuntos pero al mismo tiempo tiene limitaciones, pues no todos los asuntos del suceder son de su incumbencia.

b) La ciencia

La ciencia también sufre contaminaciones, particularmente de la historia y la literatura.²⁷ De la historia, el pensamiento científico no puede prescindir. La ciencia induce, y para ello necesita acumular datos; del conjunto de éstos y según ciertas reiteraciones, saca conclusio-

²⁶ El mismo Reyes establece como origen de esta exposición sobre las contaminaciones mentales de la historia, la obra de Arnold Toynbee, *A study of History*, t. 1, anexo en pp. 441-464 (hay edición argentina de Emecé Editores, Buenos Aires, 1951, pp. 459-503). Como ya quedó explicado, la lectura de esta obra de Toynbee, y particularmente este pasaje, está en los orígenes de *El deslinde*. Ver apartado 1 del capítulo II.

²⁷ *Ibid.*, pp. 96 y ss.

nes o desprende leyes. La ciencia se va haciendo sobre conjuntos de datos y éstos deben registrarse históricamente. Así ocurre tanto en las ciencias culturales como en las naturales. La ficción actúa igualmente en la ciencia. Las que Alfonso Reyes llamó “ficciones internas” en la historia, en la ciencia operan como “ficciones externas”, operaciones metafóricas que se acarrean del coloquio al lenguaje científico, pero que frente a la precisión del lenguaje de la ciencia (tecnicismos o notaciones gráficas) dejan de cumplir su función y desaparecen. Es el caso de ciertas expresiones de antropomorfismo, o metáforas, con las que se denominan ciertos objetos o ciertos fenómenos que forman parte de un proceso científico.

Además de estas “ficciones externas”, de las que finalmente la ciencia se puede librar con facilidad, existen otras, que forman parte del pensamiento científico propiamente y por eso pueden denominarse “internas”, con las que avanza en sus investigaciones y proposiciones: las hipótesis. La hipótesis es esencialmente una ficción y puede desarrollarse en una gama muy amplia y variada. Ciertos estímulos que brotan en el proceso mental (estéticos, de simetría, de duda, etcétera) pueden conducir a un descubrimiento o a la intuición de determinadas circunstancias o características que a su vez pueden conducir a éste. Pero además de dichos impulsos que son parte de las funciones del espíritu, existe la hipótesis propiamente tal, procedimiento específico del pensar científico para plantear determinadas posibilidades y, a partir de ellas y con un determinado seguimiento, alcanzar un nuevo conocimiento. La hipótesis científica, dice Reyes, “no tiene intención literaria, pero es un modo de lo literario espiritual, un modo de ficción, aunque no cumple su destino dentro del fin ficticio, sino como tanteo para buscar el ajuste con un suceder real que aún se ignora”. Hay la hipótesis “indiferente”, situación escogida entre varias posibilidades igualmente válidas, la hipótesis “acaso verdadera”, especie de avance interpretativo, la hipótesis “acaso falsa”, que opera también en vía de exploración, y la hipótesis “falsa”, como contrapueba, que para Reyes es la más literaria. Mientras se trabaja con la hipótesis, ésta permanece. Una vez que se llega al conocimiento buscado o a la comprobación, la hipótesis desaparece y concluye su función.

Con carácter también literario en el pensamiento científico, Alfonso Reyes identifica el “rpto intuitivo”, chispazo que ilumina de pronto una determinada conclusión, saltándose etapas o momentos del proceso mental (Arquímedes, Newton). Por último, en la ciencia también se dan las contaminaciones espurias, paso de las nociones naturales a las culturales, esto es, ciertas denominaciones que corresponden a un cierto orden mental y se aplican en otro, como cuando se habla de “organicismo” en sociología, o de “evolución” en los géneros literarios, etcétera.

En resumen, la ciencia padece contaminaciones en el orden noético (de la historia, de las disciplinas culturales, de la literatura). En lo noemático, la ciencia, como la historia, tiene límites, ya que rechaza todo lo que en el suceder no queda sujeto al rigor de sus comprobaciones, y tiene también ensanches, sobre todo en aquello que es fronterizo a la ciencia misma y se somete en determinado momento a su rigor.

6. Cuantificación y cualificación de los datos

En su acercamiento a la esencia de la literatura, y una vez que precisó las características propias del pensar histórico y el pensar científico como movimientos noéticos (adelantando unas primeras conclusiones sobre la literatura que se verán en el apartado siguiente), Alfonso Reyes dedica las dos siguientes etapas de su trabajo a un problema sustantivo, íntimamente relacionado con el movimiento del pensar, y que enfoca con igual atención desde dos puntos de vista radicalmente distintos, el cuantitativo y el cualitativo; ello a sabiendas de que si bien el primero es totalmente inadecuado para llegar a conclusiones aceptables, su análisis aporta indudablemente elementos válidos para establecer, por contraste, el perfil del objeto literario.

Identificar lo propio de una disciplina o de un orden mental a partir del número escaso o abundante de datos que maneja, sin atender a la naturaleza de éstos, es dejar fuera lo esencial y equivocar por anticipado los resultados. La cuantificación de datos es un análisis puramente semántico, y no penetra en el movimiento del pensar. Según la tesis cuantitativa, la historia maneja un número escaso de datos, los descubre y los narra; la ciencia, por su parte, maneja un mayor número de datos a través de la observación y propone formulaciones y leyes. Por último, la literatura maneja innumerables datos, tantos que su límite es sólo lo posible. Para Reyes, esto no es aceptable.²⁸ Mientras que la historia y la ciencia antropológica se ocupan de relaciones humanas impersonales (se dejan fuera las ciencias no relacionadas con lo humano como forma de relación), la literatura se refiere a relaciones personales, y si bien es imposible que pueda registrarlas todas, o crear con ellas un cuadro estadístico, lo cual sería absurdo, llega por la vía de la ficción a la “intuición de lo infinito en términos finitos”. Pero aun así, la conclusión sobre la literatura mediante el análisis cuantitativo no pasaría de ser “una colección de muestras o ejemplos

²⁸ Ya quedó dicho que Alfonso Reyes se apoyó en ciertos pasajes del estudio de Toynbee para desarrollar algunas tesis de *El deslinde*. El análisis cuantitativo corresponde a un planteamiento de este autor. Ver capítulo II y el apartado 5 de este capítulo.

sobre el enorme contenido que guardan los almacenes de la existencia humana”²⁹

Para llevar al absurdo el análisis cuantitativo, Alfonso Reyes imagina que por su número, los datos de la historia son semejantes a una llovizna, los de la ciencia, a la lluvia, y los de la literatura, por abundancia, a un chubasco. Esto implica dos problemas de interpretación. Uno es que la aceptación de la cantidad de datos como factor distintivo esencial entre tres diferentes órdenes mentales llevaría a la afirmación de que la historia fue primera en tiempo, por lo escaso de la precipitación de sus datos, la ciencia la segunda y la literatura la última, conclusión inaceptable desde cualquier punto de vista y ajena a la historia misma del pensamiento y de la creación literaria. Si ante el pasado esta afirmación cuantitativa es errónea, el segundo problema de interpretación nos remite al futuro, y consiste en la inevitable aceptación de que en un tiempo indeterminado se igualarían la historia y la ciencia por una mera acumulación de datos: esto es, que independientemente de los procesos mentales y su fundamentación, toda la historia se convertiría en ciencia, y por consiguiente, en un futuro igualmente indeterminado, la ciencia (incluyendo a la historia) también sufriría un cambio para convertirse en literatura. O sea que todo el proceso mental sería exclusivamente literario por el mero transcurso del tiempo. Ambas conclusiones, como se ve, son absurdas. Dice Reyes: “No: el instinto filosófico nos venía diciendo al oído que entre llovizna, lluvia y chubasco, no sólo hay diferente índice de precipitación, sino que, además, los tres grupos de gotas son de diferente color y no se les puede confundir cualquiera sea su escasez o abundancia. El examen cuantitativo peca de interpretación positivista, por mezclar las esencias en las evoluciones genéricas. . . y por figurarse que los imperfectos desprendimientos genéricos de orígenes significan identidad posible en las estructuras mentales.”³⁰

No es posible, en consecuencia, intentar la identificación de las diferentes disciplinas del espíritu por la cuantificación de sus datos, criterio insuficiente para distinguir lo histórico de lo científico, o cualquiera de estos dos órdenes frente a la literatura. Al llegar a este punto, Alfonso Reyes se hace una pregunta-capital: “¿Acaso mantengo, entonces, que el espíritu trae sus formas preconcebidas y absolutas, cismas de toda eternidad, e imprime con ellas su clasificación de los datos?”³¹ Es decir, ¿puede afirmarse que el pensamiento transita por distintas vías, cada una correspondiente a los diferentes ámbitos

²⁹ D, xv, p. 152.

³⁰ *Ibid.*, p. 155.

³¹ *Ibidem.*

o posiciones desde las cuales se puede captar, conocer e interpretar el mundo, porque estos caminos están preconcebidos y diferenciados desde siempre en el espíritu mismo? Aparentemente, Reyes opta por retirar este cuestionamiento tan radical, al afirmar que escapa a su objeto de estudio; sin embargo, utilizando la misma función ancilar anteriormente expuesta (específicamente como un préstamo de lo literario a lo no-literario), afirma dos cosas: la primera es que “según los diversos diapasones” del espíritu, éste llega a captar la vibración fenomenal, y es así como se llega a los diferentes lenguajes del pensamiento, o sea las diferentes disciplinas del espíritu; la segunda afirmación también queda expresada en lenguaje literario: para los diferentes datos que capta el espíritu, “usamos de varias redes o trampas”.³² Lo que significa que, si dejamos de lado el lenguaje indirecto, en el movimiento mismo del pensar va impreso el sentido del acto noético-noemático, según se explicó antes, sentido que proviene de la intención. Si la conciencia siempre es conciencia de algo, este contenido se tiñe según la intención que pone en movimiento el pensar. Afirmar metafóricamente que el pensamiento utiliza varias redes o trampas, cuya naturaleza cambia según la naturaleza de los datos, no significa la aceptación de que el espíritu trae desde siempre formas preconcebidas y absolutas, y sí es una referencia a la correlación noético-noemática de los actos de la conciencia.

Queda así un saldo positivo de la revisión del análisis por la cuantificación de los datos: la diferencia entre los varios movimientos del pensar reside necesariamente en la naturaleza de los datos que captan y la de la intención que conduce a esos movimientos. “El dato —afirma Reyes— es un objeto presente en el espíritu, y aparece como algo que le acontece al espíritu: como un suceso, sea configuración de imágenes físicas o de nociones abstractas, o bien una combinación de ambas.”³³ De algo procedente del suceder real, como puede ser el sol (siguiendo el ejemplo de Alfonso Reyes), cosas muy diferentes puede decirnos el hombre de la calle, el científico o el poeta, según la intención de cada uno. Si nos alejamos del suceder real y pasamos al terreno de la imaginación, según sea la intención operante el espíritu se ocupará de endriagos o quimeras, de triángulos u otras figuras geométricas o de categorías. Para identificar el proceder de la intención frente a objetos mentales originados en el suceder real, o frente a meras imaginaciones distanciadas de éste o totalmente ajenas, Reyes incorpora la escala de correspondencia: en los datos originados en el suceder real hay una máxima correspondencia con éste, y consecuentemente el desajuste de

³² *Ibidem*.

³³ Ver p. 149 de este capítulo.

la intención es mínimo; a la inversa, si la correspondencia con el suceder real es menor, será mayor el desajuste requerido en la intención.

Sin perder de vista lo anterior, consideremos los tres criterios de cualificación propuestos por Reyes, relacionados los tres con el suceder, característica común a la historia, la ciencia y la literatura:

a) La esencia del suceder, estrechamente relacionada con el grado de correspondencia existente entre el objeto mental y el suceder real, o como dice Reyes, “entre el dato interno y el dato empírico”. En la historia, el suceder es interhumano por esencia pero efímero, pues el hecho no vuelve a repetirse; por lo mismo, el hecho histórico siempre implica una novedad. En cambio, en la ciencia los hechos son extrahumanos y, puesto que se repiten, permanentes; por lo mismo, aquí no hay novedad y de esta circunstancia se desprenden las formulaciones y leyes científicas. Por su referencia al suceder real, aunque en un caso el dato es efímero y en el otro es permanente, tanto la historia como la ciencia pertenecen a una misma familia. En cambio, por no depender del suceder real y ocuparse del suceder ficticio, la literatura forma por sí sola una familia separada de aquélla, y la diferencia entre la familia de la historia y la ciencia y la familia de la literatura radica precisamente en la intención.³⁴

b) Las relaciones lógicas del suceder, que son tres: causa, espacio y tiempo. En la causa encontramos la intención mientras que las dos últimas están relacionadas con la correspondencia del suceder real, relación que determina su lugar en la escala.³⁵ En el suceder histórico tanto como en el suceder analizado por la ciencia, la causa aparece siempre y es inseparable. En el suceder histórico, la nota causal está en el trasfondo de los hechos, aunque en ocasiones el historiador no la encuentre, o no sepa buscarla. Se trata, en todo caso, de la causa en su concepto científico, como origen de efectos. En cuanto a la ciencia, la causa es igualmente inseparable. Descubrir la causa implica conocer la naturaleza del efecto. La literatura, por último, sostiene con la causa una relación muy especial, pues es parte del mismo suceder ficticio en que cobra vida la literatura, y en consecuencia puede haber una estrecha y rigurosa consideración de la causa para tomarla en cuenta en ese suceder ficticio, tal como ocurre en la historia y en la naturaleza, o bien puede ocurrir que exista una total indiferencia ante la causa generadora del acontecer ficticio, sin que esto afecte en lo más mínimo la ficción literaria. La nota espacial, por su parte, es igualmente

³⁴ Sobre el criterio cualitativo de la esencia del suceder, ver *ibid.*, pp. 167-171.

³⁵ Alfonso Reyes explica que causa, espacio y tiempo son relaciones lógicas con el suceder, y aunque causa y espacio se dan en el tiempo, se tratan por separado para llegar a “otra perspectiva de cualificación en las familias de órdenes mentales”. *Ibid.*, pp. 180-182.

elástica en la literatura, mientras que en las ciencias del espacio es esencial; en el caso de las naturales y sociales, la relación es más estrecha conforme se acercan a la historia, en la que, por otra parte, el espacio se convierte en "lugar", aquel donde suceden los acontecimientos históricos.³⁶

c) La referencia humana del suceder. En este tercer criterio cualitativo, que Reyes propone por "mero afán de simetría, es decir, de integridad teórica",³⁷ se presentan los mismos tres órdenes mentales, pero ahora considerados en una nueva clasificación de familias: La primera es la compuesta por aquellos órdenes mentales que se emparentan por el tema humano: historia, ciencia social, ciencia del espíritu y literatura. Esto, sin embargo, no significa que dichos órdenes mentales se identifiquen en un mismo rumbo noético, pues aceptarlo así sería como afirmar que los cuatro órdenes mentales citados son uno solo. La segunda es la familia de los órdenes mentales cuyos asuntos son extrahumanos: ciencias exactas, físicas y naturales. La tercera familia es producto de un proceso; es el resultado de aplicar a lo humano el método de las ciencias naturales, esto es, el estudio del hombre como animal (fisiología y psicología), que implica el paso de una frontera semántica: el estudio pasa de las ciencias naturales a las ciencias del espíritu (por ejemplo, si del estudio de las sensaciones se pasa al estudio de las emociones).

Si se comparan semánticamente la historia y la ciencia, dice Alfonso Reyes apoyándose en Toynbee, se concluye que el pensamiento histórico puede auxiliar a la mejor comprensión del periodo histórico en que se produce ese pensamiento. Esto se explica por la inevitable relación entre el suceder intrahumano de la historia y el carácter humano de los datos de que se ocupa el pensamiento histórico (ejemplo propuesto por Reyes: el pensamiento histórico de Justo Sierra deja ver claramente la época en que surge). Esto no ocurre con el pensamiento científico, pero "A medida que se encuentra una trabazón más estrecha entre el pensar científico y el objeto científico, la familia extrahumana de la ciencia se acercará a la familia humanística de la historia".³⁸

Por último, si se comparan semánticamente la literatura y la historia, se reitera lo afirmado: el parentesco o relación por lo huma-

³⁶ A propósito de las relaciones del suceder, y a partir de la afirmación de Aristóteles en el sentido de que la poesía es más filosófica que la historia, Alfonso Reyes hace una larga y razonada exposición sobre la condición universal de la literatura y su capacidad para llevarse "en su mismo abrazo todo el contenido de contingencias". *Ibid.*, pp. 182-187.

³⁷ *Ibid.*, p. 188.

³⁸ *Ibid.*, p. 189.

no en ambos órdenes mentales, situación que explica la constante presencia del préstamo semántico y del préstamo poético de la literatura a la historia.

Al terminar los análisis cuantitativo y cualitativo sobre los tres órdenes mentales, historia, ciencia de lo real y literatura, recoge Alfonso Reyes algunas conclusiones sobre ésta, a las que ahora añadimos las obtenidas del estudio de los límites noéticos y las contaminaciones noemáticas en la historia y en la ciencia, que se habían dejado pendientes para integrarlas con aquéllas.

7. Primeras conclusiones sobre la literatura

Del estudio de la primera tríada teórica (historia, ciencia de lo real y literatura),³⁹ se desprenden varias conclusiones:

Mientras que la historia y la ciencia sufren contaminaciones noéticas, no sólo entre sí sino también de otros órdenes mentales, incluida la literatura, ésta no se ve contaminada en su giro mental y consecuentemente no requiere apoyarse en concepciones propias de otras disciplinas. Esto significa que la actitud literaria como movimiento noético se desplaza libremente por todo el ámbito de la vida humana para mostrar, narrar, interpretar, recrear o inventar la existencia de los hombres. Mientras que la historia y la ciencia, como órdenes mentales, admiten la intromisión de procedimientos literarios, históricos en el caso de la ciencia o científicos si se trata de la historia, la literatura, a partir de esta capacidad para dirigirse a todos los ámbitos y posibilidades de la vida, se introduce por derecho propio en todo lo que puede ser manifestación de la experiencia humana. El pensar histórico y el pensar científico poseen su propia vía noética y se complementan —se contaminan— con procesos propios de otros órdenes mentales. La literatura, en cambio, en la concepción misma de su visión del mundo, la vida y los hombres, se mueve siempre en su propio derrotero mental: “La integración de todos los motivos e intenciones sólo puede expresarse en la literatura, y la literatura es la única disciplina que no se desvirtúa con tal integración, antes vive de ella.”⁴⁰

Desde el punto de vista noemático, el de los objetos mentales, tanto la historia como la ciencia tienen sus propios límites, mismos que no pueden transgredir sin que se produzca una invasión temática. Estos límites marcan el ámbito noemático de cada orden mental. Puede

³⁹ En la parte final de *El deslinde* se analiza una segunda tríada teórica: matemática, teología y literatura, pp. 285-413.

⁴⁰ D, xv, p. 108.

ocurrir que por ensanche se ocupen de temas o asuntos que estrictamente les son ajenos, pero que utilizan para ampliar o interpretar la visión de los que les son propios. La literatura, en contraste, no tiene límites, nada humano le es ajeno ya que cualquier contenido de la mente puede ser asunto o tema de la literatura. En palabras de Alfonso Reyes: “La literatura no conoce límites noemáticos, la literatura no admite contaminaciones noéticas. Por otra parte, la temática literaria, de formas o de asuntos, puede aprovechar toda la poética y la semántica ajenas. Las ‘influencias’ (en el caso empréstitos) que de la historia y la ciencia reciba la literatura, significan un ensanche, no una limitación de su orden mental. Hemos dicho que es posible de mención o aprovechamiento literario toda realidad que llega a nuestra mente. La intención de la literatura es inflexible; sus motivos, ilimitados. Al punto que la literatura puede definirse por esta pureza de sentido y esta universalidad de motivos.”⁴¹

Esta característica fundamental de la literatura como proyección universal de lo humano basta por sí sola para explicar la imposibilidad de llegar al conocimiento de su esencia mediante un análisis cuantitativo. Si bien la literatura tiene acceso a cualquier asunto o tema, no es propiamente por la referencia al número de éstos, o a la circunstancia de que pueden considerarse innumerables, como podría alcanzarse la identificación de la literatura, pues tal universalidad temática es más bien el resultado de la característica esencial de aquélla. Así, la literatura se define esencialmente por el sentido de su propia creación, o sea por la intención, la cual, como ya vimos, es la que hace posible la constitución de los objetos mentales. Recordemos asimismo que mientras que la historia y la ciencia están sujetas al suceder real, la literatura es indiferente a dicho suceder en la medida en que su correspondencia con la realidad radica exclusivamente en la intención, la cual puede desplazarse libremente desde una estrecha correspondencia con el suceder real, porque así lo establece la intención misma, hasta el total desprendimiento para instalarse en la ficción o suceder ficticio. Este suceder ficticio es de tal manera suficiente en relación al proceso mismo del que surge, independientemente del suceder real, gracias a que responde sólo a la exigencia que lo crea. Es, como afirma certeramente Alfonso Reyes, “una necesidad que pertenece al orden creador o demoníaco, una ficción”.⁴² De aquí que la ficción sea parte esencial de la literatura y sin la cual no podría explicarse. Como centro mismo del hacer literario, remite por igual al acto creador del que proviene y a su resultado, que es la obra literaria. “Por arte de ficción

⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

⁴² *Ibid.*, p. 172.

y universalidad a un tiempo —concluye Reyes— la literatura sujeta del todo al orden humano cuantos datos baña con su magia.”⁴³

Para penetrar en la esencia de la literatura, es necesario ocuparse de la ficción, pero antes debemos detenernos en el acto de creación, del que surge la ficción y con ella la literatura.

⁴³ *Ibid.*, p. 190.

VIII. LA CREACIÓN

*Porque la creación es una manera de cataclismo
artístico que adelanta en paso de danza.*

ALFONSO REYES¹

El problema de la creación (postura activa) no se plantea en Alfonso Reyes como una parte de los prolegómenos a la teoría literaria, aunque haya dejado en éstos, numerosas referencias dispersas. Sin embargo, de acuerdo con los textos que dejó escritos, consideró su inclusión y tratamiento en el proyecto general de investigación sobre la esencia de la literatura, del que *El deslinde* sólo era la parte introductoria. Como ya vimos,² Reyes abandonó definitivamente el proyecto y acabó publicando por separado los textos escritos originalmente para el estudio sistemático sobre la literatura. Entre éstos, “Arma virumque (El creador literario y su creación)” y “Etapas de la creación”, ambos fechados en 1947, tres años después de la publicación de *El deslinde*, son testimonio suficiente del empeño de Alfonso Reyes en continuar sus trabajos sobre la teoría literaria e incluir en ellos lo relativo a la creación. Pero además, como ocurre con la mayor parte de las referencias de Reyes a los problemas de la literatura, es fácil encontrar en muchos de sus estudios y ensayos escritos a lo largo de medio siglo, ideas y planteamientos sobre este tema. Es necesario, en consecuencia, reunir todos estos escritos para intentar una exposición sistemática, lo más completa posible, de las reflexiones de Alfonso Reyes sobre la creación literaria.

1. El impulso lírico

Las ideas de Alfonso Reyes sobre la teoría literaria provienen de su

¹ D, xv, p. 413.

² Apartado v, capítulo v.

propia experiencia, pero quizá las relativas al acto creador sean las más próximas al proceso interior y estrictamente personal del que surgió su literatura. Aquel enunciado del anónimo sevillano, “Iguala con la vida el pensamiento”, lo hizo suyo desde la edad juvenil, y puede servirnos ahora para entender esa actitud permanente con la que asumió de manera cabal su vocación literaria.³ De este principio —ley moral lo llamó Alfonso Reyes— quizá se desprenda también su actitud de reflexión sobre el acto creador, por la que se asomaba al fondo de sí mismo para comprender y explicar el hacer literario. En 1952, con 63 años de edad, Alfonso Reyes retomó la vieja idea del impulso lírico, dispersa primero en las páginas de sus ensayos de *Cuestiones estéticas* y desarrollada después en la edad madura en *El deslinde*. Ahora, al volver al asunto, deja una referencia al origen de la idea sobre el impulso lírico, que lo acompañó prácticamente toda su vida de escritor: “Esta noción del Impulso Lírico se me apareció en los días de la adolescencia. José Vasconcelos me instaba a desarrollarla, independientemente de lo literario o poético, a modo de interpretación de la existencia. (Éramos muy inteligentes.) Por otra parte, en 1916, Vasconcelos elaboraba sobre temas afines (según me lo explicaban sus cartas) su ensayo sobre *La sinfonía como forma literaria*. La verdad es que el Impulso Lírico, en efecto, por todas partes se manifiesta y nos sale al paso.”⁴ Al ocuparse de nuevo del impulso lírico, y siguiendo en cierto modo la sugerencia de José Vasconcelos, Reyes le otorga, frente a la concepción original como potencia afectiva del lenguaje,

³ “Las canciones del momento” (texto de 1909), *Cuestiones estéticas*, o.c. I, p. 150. En este texto se refiere al “anónimo sevillano del siglo XVI”. En el texto posterior, de 1952, Reyes escribe: “Cuando la *Epístola Moral* (Siglo XVII) aconseja: *Iguala con la vida el pensamiento*, nuestro José Vasconcelos, a la moderna, creyó entender (aunque atribuyó la frase a Gracián): ‘Rebaja tu pensamiento hasta el nivel de la vida’. Los contemporáneos entendieron: ‘Sube la vida hasta la altura de tu ideal’”, MS, p. 71. Refiriéndose a su maestro Sánchez Mármol, en la Escuela Nacional Preparatoria, Reyes escribió: “A sus discípulos nos enseñaba a recitar de memoria la *Epístola Moral*, en tercetos de oro.” “Un ‘porfiriano’: el maestro Sánchez Mármol”, SD, Tercera serie, IV, p. 178.

⁴ “Epílogos, 15”, MS, p. 186. José María Chacón y Calvo, amigo cubano de los años madrileños de Alfonso Reyes, dejó este testimonio: “*La doctrina del impulso lírico*. ¿Dónde ha expuesto esta teoría Alfonso Reyes? ¿Puedo estar seguro de que la ha llegado a exponer en alguna parte? ¿Estará sólo en las conversaciones con sus amigos? Tengo vagos recuerdos y no puedo precisar nada. Quizás fue a propósito de un romance viejo cuando nació la atrayente doctrina, fecunda en derivaciones. Quizás un amigo de Reyes la recogió, la puso en sus labios y prometió, en nombre del ensayista, un largo y próximo libro. Lo cierto es que desde hace mucho tiempo, casi tengo que remontarme a mis años de folklorista, siempre que quería representarme a mi amigo, me lo imaginaba como el hombre del impulso lírico.” “Alfonso Reyes y su impulso lírico” (1922), recogido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, Universidad de Nuevo León, Monterrey, N.L., México, 1955, p. 26.

una dimensión mucho más amplia que trasciende la literatura para convertirse en un impulso vital, cuya energía y capacidad creadoras conducen a la abundancia, ya sea formal, de composición, de carácter lúdico y, en general, de un alcance que excede lo estrictamente necesario para la existencia, las “exigencias económicas de la vida”. Este impulso lírico, o impulso vital, estaría en el origen de la creación, no sólo literaria, sino de la que surge en general de la existencia y se prodiga en estas manifestaciones de la abundancia. “La imaginación humana, la facultad de engañarse ante las imágenes, independientemente de las normas aconsejadas por la experiencia; el gusto por un ornamento que enriquece la vistosidad del objeto y no su eficacia; la aptitud para los sentimientos delicados que embellecen el trato humano mucho más allá de las prescripciones del instinto (Tú me pides Diez, Yo te doy Mil). Todo ello es testimonio de una capacidad superior que puede llamarse Impulso Lírico.”⁵ En la amplia escala de manifestaciones artísticas realizadas por el hombre, la presencia de la imaginación señala una capacidad superior donde el ornamento, la belleza y la creatividad son expresión de esta fuerza vital. Por ello, después de afirmar con Aristóteles que el asombro es el origen de la filosofía, Alfonso Reyes se pregunta de dónde surge la literatura, el “grito poético”, y se responde afirmando que proviene del impulso lírico. No importa cuál sea la concepción final otorgada a la obra; el arranque, el desprendimiento, provienen de ese impulso lírico como fuerza vital en que se expresa la vida. En consecuencia, para Reyes no sólo la obra lírica nace de este impulso, sino que toda la literatura tiene su origen en esta energía vital que se prodiga.⁶

2. Imitación, armonía y ritmo

El impulso creador surge como manifestación de esta energía. Pero además, es respuesta a un llamado profundo hacia la imitación, a una fuerza que empuja al ejercicio de las facultades superiores del hombre.

⁵ *Ibidem*. En un texto anterior había escrito Reyes: “En las superiores formas sociales, puede creerse que el hombre vive menos para la vida misma —para la fatiga y la lucha— que para los adornos de la vida. Es verdad: aquel poeta da por bien sufridos sus dolores si acierta a cantarlos armoniosamente. . .” “El hombre desnudo”, CA, III, pp. 168-169.

⁶ “Arma virumque (El creador literario y su creación)”, Y, XXI, p. 274. En el ya citado texto “Epílogos, 15”, afirmó Reyes: “En ese desborde que rompe los cuadros de la lógica y de la moral sólo por seguir el arrastre de la canción —como en el romance de Delgadina, en ciertas coplas populares o en las explosiones que he llamado ‘jitanjáforas’ (ver *La experiencia literaria*)— reconocí una de las maneras del Impulso Lírico latente en el fondo de la vida.” MS, p. 71.

Alfonso Reyes afirma que “el instinto hacia la imitación y la armonía es el complejo impulso que late en el origen del arte. Tal impulso es una necesidad del alma y no un lujo superfluo. . . Cuando aquel impulso, cuando estas facultades imitativas —patrimonio general de todos los hombres— son eminentes e imperiosas, nace el artista. En nuestro caso, nace el poeta.”⁷ Estos dos elementos —imitación y armonía— darán cauce al impulso creador, pues a través de la imitación se integran los elementos o contenidos que serán materia de la obra, y con la armonía se alcanza la forma: “En el acto artístico hay que considerar la materia con que se opera, la forma a que se le ajusta y la creación misma que determina este ajuste. El producto es la cosa artística. La armonía se refiere a la forma, y significa una nueva estructuración de la materia. La imitación se refiere a la materia misma.”⁸

Sin embargo, la imitación a la que se refiere Reyes no debe entenderse en el sentido vulgar de una mera copia o simple descripción, ajena no sólo a la poesía sino a las bellas artes en general. Se trata, en este caso, de una imitación en la que se expresa lo universal, en el sentido ya recogido, de esa característica esencial de la literatura como representación de lo humano. “La tragedia no imita al hombre —afirma Alfonso Reyes—, porque sólo imita la realidad humana lo indispensable para adquirir elementos con que expresar lo universal. La imitación de lo humano, en el caso, no tiene pues su fin en sí misma, sino en lo que por ella expresará el poeta, que es lo universal.”⁹ Y aquí se nos presenta de nuevo la intención como acto noético.¹⁰ Será precisamente la intención la que dé su dimensión creadora a la imitación, proyectándola a esa capacidad representativa del hombre y de la vida. “La intención de la obra artística —escribe Alfonso Reyes utilizando un lenguaje aristotélico— no es más que la senda que escoge la potencia para traducirse en acto.”¹¹ Dilthey dijo algo semejante: “La forma de voluntad que actúa en la creación de la obra de arte se manifiesta en el modo de dirigir la acción.”¹² Sobre la imitación

⁷ CEA, XIII, p. 256. Ver apartado 2, capítulo XI.

⁸ *Ibid.*, p. 248.

⁹ “Las tres ‘Electras’ del teatro ateniense”, CE, I, p. 47. La imitación, por otra parte, no está sólo presente en la creación, sino también en la contemplación de la obra ya terminada: “El placer imitativo lo mismo se experimenta en el ejercicio propio que en el disfrute de la obra ajena.” CEA, XIII, p. 248.

¹⁰ Cfr. apartado 2, capítulo VII.

¹¹ CEA, XIII, pp. 250 y 275.

¹² W. Dilthey, “Goethe y la fantasía poética”, *Vida y poesía*, p. 134. Según Maurice Natanson, el acto de creación es resultado de una separación o exclusión, que se da en la conciencia del creador, y se realiza sobre lo dado en la experiencia, propiamente como una reducción (entendida aquí en un sentido diferente al de Husserl): “Crear es, pues —dice Natanson—, separar, excluir, negar una totalidad apuntando a una frac-

como mimesis nos ocuparemos de nuevo en el capítulo siguiente.

La armonía, en consecuencia, conduce a la forma, en la que se estructuran el contenido y la obra misma como manifestación del nivel superior en el que se realiza la creación. La armonía, para Alfonso Reyes, es testimonio de coherencia. En el orden natural, todo lo que está disperso e inconexo tiende a reunirse; es entonces cuando surge la armonía como una tendencia a la nivelación, y a medida que se avanza en la jerarquía de la vida, mayor complejidad se encontrará en la composición de los organismos. Mientras más evolucionados sean éstos, mayor armonía se requerirá en su composición, por lo que mayor será también su vulnerabilidad. El hombre, dice Reyes, es la expresión máxima de esta integración armónica, y en consecuencia es más grande su responsabilidad. Pero al mismo tiempo, “mientras más nivela y más une, es más humano”.¹³ En tal sentido, esta armonía queda manifiesta como forma superior de lo humano en la condición de la obra artística.¹⁴

El ritmo está también en el origen de la obra y es parte de las fuerzas que intervienen en su creación. Del ritmo se desprenden las manifestaciones iniciales de la expresión, y conforma el estado anímico del que brota la creación. En ese momento en que el hombre se desprende de lo contingente e inmediato para proyectarse en ese impulso vital hacia la creación, “el hombre —escribe Alfonso Reyes— deja de ser un hombre determinado para convertirse en todo el hombre; entre el ritmo de sus sienas y los ritmos de la creación se entabla un diálogo solemne que tiene las ternuras de un regreso y las firmezas de un pacto entre la tierra y su morador; y entonces brota en lo más íntimo de la conciencia y se derrama a flor de labio una bocanada de poesía”.¹⁵ En este encuentro del hombre con sus propias raíces, en esta identificación con la expresión esencial de la vida, está el ritmo como manifestación vital y revelación del mundo. Reyes presenta este momento como una sintonía del hombre y la vida, y por eso el hombre deja de ser uno para convertirse en todo el hombre, es decir en todos los hombres: el poeta. En el principio fue el verbo. Para la creación poética podría decirse que en el principio fue el ritmo, pues de éste nace el len-

ción de esa totalidad.” Y esta reducción, que llama “reflexiva” porque se presenta en el nivel de la conciencia, es un acto intencional; propiamente, el arte surge de la intención creadora, en la que a partir de la reducción se produce una reconstrucción igualmente reflexiva: “En su sentido más amplio entendemos por reconstrucción reflexiva el acto intencional de síntesis por el cual el objeto estético alcanza unidad y vida.” M. Natanson, “Fenomenología del objeto artístico”, *Notas y estudios de filosofía*, pp. 128-134.

¹³ “Escritores e impresores”, *EL*, XIV, p. 183.

¹⁴ Ver capítulo XI, dedicado a las funciones formales.

¹⁵ “Juegos florales de Mazatlán”, *VV*, VIII, pp. 161-162.

guaje como su testimonio y como portador, al mismo tiempo, de la idea. Para Octavio Paz, “El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es unir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. En efecto, el ritmo no es medida, sino tiempo original.” Más que un mero acompañamiento, o como dice Paz, una medida a la que se acoge o acomoda lo sustantivo, el ritmo es parte del contenido y puede ser su origen. Esta concepción del “tiempo original” otorga al ritmo su significación como fundamento y raíz de la que brota o se desprende la creación. “El ritmo no solamente es el elemento más antiguo y permanente del lenguaje —afirma también Octavio Paz— sino que no es difícil que sea anterior al habla misma. En cierto sentido puede decirse que el lenguaje nace del ritmo; o, al menos, que todo ritmo implica o prefigura un lenguaje.”¹⁶ Johannes Pfeiffer concede también al ritmo esta capacidad creativa y afirma que es “la vibración que confiere la vida”.¹⁷ En concordancia con lo anterior, puede añadirse una referencia más sobre el ritmo, de José María Chacón y Calvo, amigo cubano de Alfonso Reyes en Madrid que recogió la teoría del impulso lírico. El ritmo —escribe Chacón y Calvo— es “centro de la vida, alma del universo. El ritmo que se condiciona a la idea y que la crea de nuevo. El ritmo que está en nuestros menores actos y en los más decisivos.”¹⁸

Sobre el impulso lírico y ciertas manifestaciones verbales, desprovistas las más de las veces de sentido y sustentadas solamente en su ritmo fonético, Alfonso Reyes dejó escrito un ensayo (“Las jitanjáforas”), además de ocuparse de ello en *El deslinde*, donde retoma y expone la idea del impulso lírico y se refiere a la fuerza afectiva del lenguaje, cuya cadencia puede llegar a ser capaz de ordenar los acontecimientos (ejemplo: el romance de Delgadina); pero estas ideas corresponden al lenguaje literario, por lo que volveremos a ellas más adelante.¹⁹ Para Reyes, lo lírico es la manifestación que guarda la más

¹⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 57 y 58.

¹⁷ Johannes Pfeiffer, *La poesía*, p. 21.

¹⁸ José María Chacón y Calvo, *ibid.*, p. 28.

¹⁹ Sólo como ejemplo de la fuerza creadora del ritmo y la cadencia del verso, recuérdese la copla ofensiva en *La feria*, de Juan José Arreola, cuarteta que llegó a alterar y modificar la vida pacífica del pueblo. Prohibida su manifestación, se le despojó de su contenido verbal y quedó reducida a la tonada o cadencia, sin perder por ello su eficacia expresiva, hasta el extremo de prohibirse también el tarareo. Pero entonces, la cuarteta prohibida cobró sentido de nuevo solamente con “una risita y una mirada”. Juan José Arreola, *La feria*, pp. 135-136.

profunda concordancia con la fuerza espiritual que se apoya y se proyecta en el ritmo como energía de la existencia.²⁰

3. Libertad y disciplina

La creación sólo es posible mediante el impulso o energía vitales entendidos como un acto de liberación, pero es necesario añadir a esto una característica esencial, sin la cual no puede alcanzarse aquélla: el rigor y la disciplina, como orden capaz de contener y conducir esa fuerza creadora. Entonces surge la pregunta: ¿Cómo es posible conjuntar orden con libertad? Esta aparente contradicción desaparece si se aclara la significación de ambos factores en el acto creador. En primer término, afirmar que la creación requiere libertad implica la necesidad y capacidad de desprenderse de las contingencias de la vida, actitud en la que se supera la condición general de la existencia para acceder —nueva y diferente necesidad— a lo desinteresado y gratuito, a la percepción y comprensión de lo que está más allá de lo inmediato. Todo esto no corresponde propiamente al acto de creación, sino que es sólo la exigencia para que la creación pueda darse. El poeta está en capacidad de crear a partir de esta postura o actitud que le permite arrojar lastre y ascender hacia la posibilidad de la creación, lo cual no significa desentenderse de la vida, sino por el contrario ahondar en ella, asumir su sentido profundo en esa “inmersión dentro de las aguas abstractas de la especie”, como dice Reyes; sólo entonces llegará el momento de la creación.²¹ Pero será en el mismo proceso creativo donde surja el requerimiento de la disciplina, pues sin ella la creación pierde su carácter esencial como manifestación superior del espíritu, capaz de liberarse de las condiciones limitadas de la existencia. En este sentido, la creación no comprende en su esencia la libertad, sino que conduce hacia ella, por lo que podría afirmarse que el acto creador, riguroso en sí mismo, es un momento al que antecede, y también sucede, la libertad. El proceso creador como liberación lo

²⁰ “Lo lírico, más vital que toda otra manifestación artística; más acorde con el dinamismo del alma, por su embriaguez de sonidos y de luces y su invitación a la danza. . .” “Sobre la estética de Góngora”, CE, I, p. 84.

²¹ “Cada vez que el hombre cede a lo que hay en él de más desinteresado y gratuito; cada vez que deja caer sobre el suelo la azada de sus afanes para enjugar su frente; cada vez que olvida su brega diaria y cuanto hay en ella de contingente y de inmediato, un secreto resorte tira de él hacia el cielo de las ideas; lo sumerge como en un baño benéfico en la contemplación de las cosas universales; el doloroso ‘yo’ parece aliviarse en una inmersión dentro de las aguas abstractas de la especie; la naturaleza misma sube a acariciarlo con el inefable consuelo de sus cosas vegetativas y el tónico profundo de sus magnetismos naturales.” “Juegos florales de Mazatlán”, vv, VIII, pp. 161-162.

explica Alfonso Reyes con toda claridad: “Pero ¿es libertad? Digamos mejor ‘liberación’, recordando que todo arte, como todo juego, se crea sus propias leyes, forja o finge (ficción también) sus propios obstáculos. De suerte que la creación adelanta entre ficciones de libertad y ficciones de regulación canónica. Y esto, porque también la aventura, la hazaña, la empresa, el choque y el vencimiento de la valla son apoyos del regocijo vital. De suerte que el impulso lírico sería insípido sin estos encuentros que le dan conciencia de su vigôr (lejano origen de la estrofa y de las cristalizaciones prosódicas del verso), o se confundiría simplemente con cualquier desahogo vital sin expresión estética.”²²

Si se concibe el acto creador a partir del impulso lírico, entonces debe entenderse como un fenómeno vital en el que actúan, conjunta y separadamente, la libertad y la disciplina, la independencia y la subordinación, la exención y la sujeción. Así entendida la creación, el arte no puede ser extravío como sinónimo de pérdida o confusión, sino como camino de búsqueda y encuentro: de la subconciencia a la conciencia, de la sujeción a la libertad, pues en la disciplina radica precisamente la posibilidad de alcanzar la transformación creadora. De esta lucha entre el impulso y la contención, entre la fuerza que empuja hacia la creación y la norma y la disciplina que la ordena y conduce, surge la obra artística, o más concretamente, la obra poética. “Combate de Jacob con el ángel”, lo llama Alfonso Reyes.²³ Esta lucha tiene para Reyes el sentido de una acción en la que llega a superarse la condición misma del hombre, pues la función del poeta consiste en “transformar en nueva y positiva pulsación cuanto le ha sido dado en especie de constreñimiento y estorbo”.²⁴ Así, la lucha del poeta adquiere un sentido superior, es una victoria de la conciencia, y con ella el poeta evita que “el espíritu ceda a su declinación natural, a su pureza cósmica, la cual pronto lo llevaría a las vaguedades más nauseabundas y al vacío más insípido”.²⁵

En 1925, Alfonso Reyes escribe en París dos poemas cuyo tema central es la creación poética. Uno, titulado precisamente “Arte poéti-

²² D, xv, p. 204. Una primera versión de este texto en “Apolo o de la literatura”, EL, xiv, p. 89.

²³ “Jacob o idea de la poesía” (texto de 1933), *ibid.*, pp. 100-103.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Estas ideas son afines a las expuestas en otro ensayo de Alfonso Reyes, *La Caída*, uno de sus más bellos textos en prosa, donde reflexiona sobre el significado metafísico de la gravedad y la pesantez de la materia. Al final del texto, Reyes ofrece otra visión del objeto de marfil motivo del ensayo, en la que se descubre el “labrado del aire”, es decir, la posibilidad de entrever un trasmundo que responde a un orden distinto al de la caída; éste podría ser el del arte y la poesía. “La caída”, A, xxi, pp. 45-47. Ver apartado 5, capítulo 1.

ca'', donde habla de la naturaleza huidiza de la poesía y de su frágil construcción, cuya estructura puede derrumbarse al más leve soplo, pero con la fuerza suficiente para transportar la belleza "hasta la superficie de la vida".²⁶ El segundo se titula "Jacob", y en él expresa el gozo y el dolor de la creación poética, asunto que años después desarrolla en su breve ensayo "Jacob" o idea de la poesía '':

Noche a noche combato con el ángel
y llevo impresas las forzudas manos
y hay zonas de dolor por mis costados.

Tiemblo al nacer la noche de la tarde,
y entra sed de cuchillo por mis flancos,
y ando confuso y temeroso ando.

Quiere correr a consunción mi sangre
y aunque sé que en su busca me deshago,
otra vez lo persigo y lo reclamo.

Bajo las contorsiones del gigante,
aúillo a veces —oh enemigo blanco—
y dentro de mí mismo estoy cantando.

¡Oh sombra musculosa, oh nube grave!
Derrótame una vez para que caiga,
o de una vez rómpeme el pecho y ábreme
entre los dos reflejos de tu espada.²⁷

Este bello poema muestra el conflicto interno de la creación: la lucha del poeta consigo mismo, su debilidad y su fuerza, su inevitable sujeción a las exigencias de un combate en el que la misma angustia de la confrontación conduce a la liberación, para volver de nuevo al enfrentamiento. El objeto de la lucha es el poema, la palabra poética. Un año antes de la fecha de los dos poemas antes citados, en una respuesta de entrevista de prensa, Alfonso Reyes dejó un testimonio de su experiencia poética: "Esta ansia inagotable de encontrar sentido a nuestra vida, de hacer, con la materia fugaz de la conciencia, un ser congruente y objetivo, un poema; esta ansia, no bien acabamos una tarea, busca nuevos rumbos y aspira hacia la confusa obra de gestación. Es un anhelo que se parece tanto al amor. . ."²⁸

²⁶ *La vega y el soto*, CP, X, p. 113. Ver apartado 4, capítulo 1.

²⁷ *Ibid.*, pp. 113-114.

²⁸ "Respuestas", RS, IV, p. 451.

4. Los estímulos literarios

Los múltiples diagramas de los “arcos reflejos”, estudiados en neurología, sirven a Alfonso Reyes como símil para identificar los variados estímulos que actúan como arranque o iniciación de la creación literaria. Identifica doce diferentes estímulos, pero aclara que en el juego completo de estos provocadores, unos casos pueden identificarse como estímulos propiamente iniciales y otros como accesorios, en una cadena donde todo empuja hacia la creación.²⁹ Reyes identifica como “génesis literaria” todo el proceso de creación, desde el momento en que surge el impulso creativo hasta la puesta en palabras o realización verbal. Los estímulos son propiamente el punto de partida, y por lo mismo anteriores al momento en que el escritor se enfrenta con el lenguaje. “El estímulo inicial —dice Reyes— lo es por ser el primer sobresalto. Pero puede ser que este primer sobresalto cubra por decirlo así todo el movimiento del poema, o bien que se cierre en un proceso corto, el cual, a su vez, obrando en cadena, viene a servir de estímulo a otro nuevo paso de la obra, y éste, al agotarse, desate otro subsecuente, etcétera.” Sin embargo, los estímulos obrarán de diferente manera en cada escritor, de acuerdo con su formación, contexto sociocultural, sensibilidad, intereses, o los temas hacia los que se dirige la creación, lo que da por resultado la obra literaria con su particularidad y como una expresión estrictamente individual.

Sin desconocer que una clasificación de los estímulos literarios es sólo un “artificio de análisis”, Reyes se ocupa por separado de cada uno de los estímulos y fija sus características:

a) El primero es el estímulo literario, es decir, la literatura alimentando la literatura, aunque propiamente se refiere a la literatura en un sentido lato, como obra escrita, sea filosófica, científica o histórica. No se trata aquí de los casos de influencia literaria, o de plagio, sino de la obra que sirve de disparadero para crear otra, como sucede con las leyendas o historias, o con la literatura griega y algunas literaturas orientales, veta inagotable para la cultura y la literatura universales.

b) El estímulo verbal diferente del anterior aunque a veces muy cercano, se presenta cuando una palabra, una frase o un verso desencadenan el proceso creador. Reyes distingue el estímulo verbal por evocación psicológica, el de especie intelectual, el de especie fonético-emocional, el de especie formal, el de especie folklórica y el de excitación voluntaria.³⁰

²⁹ Todos los textos sobre estímulos literarios proceden del ensayo de este nombre, en TPE, XIV, pp. 267-308.

³⁰ Henry James dejó un ejemplo de estímulo verbal de especie intelectual: “Me acuerdo de que hace años, una Nochebuena, cenando con unos amigos, una señora que

c) Un tercer estímulo es el visual, y puede surgir ante objetos naturales, artísticos o industriales. Cerca de treinta escritores menciona Reyes, como otros tantos ejemplos en alguna de sus obras, en los que se da el caso de creación por estímulo visual. “Los estímulos visuales —afirma Reyes— se descubren fácilmente en las imágenes que acarrea el poema. Entre ellos, un estudio metódico tendría que distinguir los de contorno puro, los de forma general, los de relieve, los de color, los de relación entre luz y sombra, los de brillo, los de postura, los de movimiento, etcétera.” En la obra de Alfonso Reyes, el objeto de marfil visto en el Museo Arqueológico de Madrid y llevado en la memoria es un claro ejemplo de un estímulo visual que da nacimiento, años después, al bello ensayo *La Caída*, citado anteriormente.

d) Los estímulos de tipo auditivo están igualmente presentes en el origen de obras poéticas y narrativas. Alfonso Reyes da como ejemplo la “frase” de Vanteuil, en la novela de Proust.

e) También hay estímulos olfativos, palatales y táctiles de imágenes, aunque para Reyes no son determinantes para el surgimiento de la obra.

f) El estímulo ambulatorio, a diferencia de los otros, no incorpora elementos sensoriales o verbales, y más bien es una manera propiciatoria para la presencia del impulso creador o de alguna de sus manifestaciones. En ámbito abierto o cerrado, es finalmente una vía para llamar a la imaginación o, como dice Reyes, a la musa.

g) Más importante y significativo es el estímulo onírico, del que hay muchas manifestaciones en la literatura universal. Sin embargo, como explica Reyes, “no es fácil saber hasta dónde llega el verdadero estímulo onírico, hasta dónde la descripción de un sueño realmente padecido, hasta dónde el uso meramente temático o alegórico del sueño”. Recordemos dos cuentos de Alfonso Reyes en los que interviene lo onírico y cuya confrontación permite ver algo de lo anteriormente señalado: “La cena”, donde la narración nos lleva a una especie de pesadilla o sueño en vigilia, y cuyos elementos visuales conforman ese ambiente de ambigua realidad. En “Antonio duerme”, por el contra-

estaba a mi lado, en el curso de la conversación, hizo una de aquellas alusiones que yo siempre he reconocido al momento como ‘gérmenes’. El germen, donde quiera que lo recogiera, siempre fue para mí el germen de una ‘historia’, y la mayor parte de las historias, esforzándose por tomar forma bajo mis manos, han brotado de una sola semillita, una semilla tan diminuta y tan expuesta a que el viento se la llevara como aquella casual sugerencia que sirvió para *The Spoils of Poynton* (*El botín de Poynton*) y que mi vecina dejó escapar sin darse cuenta, una simple partícula que quedó flotando en la corriente de la conversación. . . Ésta es la interesante verdad sobre esta errabunda sugestión, la palabra vagabunda, el eco vago, en contacto con el cual la imaginación del novelista da un respingo como si una punta aguda le diera una alfilerazo.” Henry James, prefacio a *The Spoils of Poynton*. Recogido por Miryam Allot en *Los novelistas y la novela*, p. 180.

rio, se trata del sueño fisiológico como clausura de la vigilia, y donde el personaje ejerce una forma especial de conocimiento en el acto de soñar.³¹

h) La memoria involuntaria es considerada por Reyes como un estímulo, al traer del pasado experiencias vividas que se mezclan con las circunstancias del presente; o a la inversa, cuando éstas desatan la memoria, como sucede en “el edificio inmenso del recuerdo”, convocado por la Magdalena en la novela de Proust.

i) La sinestesia. Considerada como estímulo, esta correspondencia entre diversas imágenes sensoriales se puede ubicar en el origen de la emoción estética, es decir, de la capacidad individual de confrontación de las varias reacciones derivadas de los sentidos. Si se identifica como esa especie de satisfacción provocada por la misma correspondencia sensorial, resultará propiamente expresada en ese cruce o transportación de lo propio de un sentido a otro diferente. Otorgar color al sonido, o identificar éste bajo cierta luz o imaginación, supone un proceso similar que si a la sensación del tacto, para mostrar su naturaleza, se le aplicara alguna propiedad del sentido del gusto. Se trata, en el fondo, de un proceso metafórico cuya capacidad expresiva permite revelar o descubrir lo que de otra manera se mantendría oculto. La sinestesia es tan antigua como la literatura. Entre los sonetos que Alfonso Reyes escribió al tiempo que traducía al español *La Iliada*, de Homero, el titulado precisamente “Una metáfora” está dedicado a un claro ejemplo de sinestesia en uno de los versos del poema:

“Las cigarras de voz de lirio”, dice Homero. . .
Le pesa al preceptista, le duele al traductor.
La audacia del poético y voluntario error
de escolios y de notas ha juntado un rimeró.

Algo hay en Apolonio que es del mismo acero,
y algo en el viejo Hesíodo que tiene igual sabor.
No creo que se pueda decir nada mejor,
y juzgue cada uno lo que dicte su fuero.

¿Pues no ha osado un moderno hablarnos del clamor
rojo de los clarines, y no es valedero
si otro habla del negro redoble del tambor?

Transporte sensorial, vocales de color.
Sinestesia —perdónese el terminajo hueró—.

³¹ “La cena”, PU, III, pp. 11-17, y “Antonio duerme”, en QP, pp. 185-190.

Suprarrealidad, Cantos de Maldoror. . .

¡Se asusta el avispero!

Mientras zozobra el crítico, digamos con valor:

—¡Bravo por las ‘cigarras de voz de lirio’, Homero!’³²

Sin embargo, no es lo mismo considerar el efecto de la sinestesia en la obra lograda o en la expresión verbal resultante, pues desde este punto de vista es el producto. Lo que Alfonso Reyes propone nos remite al origen, al momento del chispazo o impulso estético propiciatorio para ese resultado o producto. Por eso a los cinco sentidos añade las “modalidades musculares y nerviosas, dolor, resistencia, peso, expansión, orientación, equilibrio, percepción térmica, estereognósica, sentido articular, etcétera”. Y además, lo no directamente percibido, las evocaciones emotivas espaciales, morales o patéticas. Más aún, como fenómeno lateral a la sinestesia, Reyes plantea que el análisis estilístico rastrea todo ese cúmulo de referencias y sugerencias que se derivan del aspecto fonético del lenguaje en relación con sus contenidos o cargas semánticas. “El impresionismo crítico —afirma— encuentra en la poesía de Mallarmé sugerencias verdes y sugerencias de concavidad o sustancia espiritual que retrocede y se ahueca.”³³

j) Como estímulos físicos de otro tipo, Alfonso Reyes reúne un amplio grupo, resultante de la reacción a las múltiples manifestaciones de la circunstancia y el medio. “Las más variadas influencias físicas dejan huella en el pensamiento poético: de espacio, de bulto, de esfuerzo, de peso, de resistencia, de velocidad, de temperatura, de humedad, de sequedad, etcétera. Las peripecias de cualquier orden, merced al sentido simbólico, ensanchan todavía más su posibilidad de convertirse en Estímulos genéticos.” Entre otros ejemplos, Reyes ofrece el de su experiencia personal en ocasión de un viaje a Michoacán (realizado un año antes de la fecha en que publicó “Los estímulos literarios”), en el que encontró el lago de Cuitzeo convertido, por efecto de la desecación, en una inmensa superficie de tierra resquebrajada. “Hace pocos meses —escribe Reyes al principio del ensayo resultante de la visión del lago seco— hemos tenido la experiencia de lo que puede ser, para la génesis de una novela, la emoción de un paisaje.” Y reitera al final del texto: “Tal ha sido la pesadilla de la seca. Por unos instantes la ráfaga de la novela nos había azotado la frente.” Reyes no escribió la novela, pero nos dejó el texto donde recoge esa

³² HC, X, p. 414. El ejemplo de estímulo, válido ante el poema de Homero, también lo es de estímulo literario en el caso de Alfonso Reyes.

³³ Sobre la sinestesia, Reyes dejó otra referencia en “La literatura y las otras artes”, Y, XXI, pp. 258-264.

“ráfaga”, que se acoge a la forma del ensayo narrativo.³⁴

k) En el estímulo de tipo emocional se puede presentar una amplia serie de manifestaciones literarias, pues se trata de la reacción misma resultante del contacto con la vida, es decir, con sus manifestaciones cotidianas, “aún sin tocar. . . aquella base autobiográfica que —ya aprovechada directamente, ya aprovechada hasta el disimulo, ya negada como por desquite contra la vida— se esconde debajo de la obra. . .” De hecho, el estímulo de tipo emocional puede mezclarse con cualquier otro de los considerados anteriormente.

l) El estímulo voluntario, finalmente, en el que se incluyen desde las excitaciones provocadas por la droga, el tabaco, el té o cualquier otro estimulante, hasta las más variadas e increíbles costumbres, de lo cual Reyes ofrece una larga y sorprendente lista.

Esta presentación, se entiende, no es exhaustiva, y podrían identificarse otros estímulos de naturaleza distinta. Por otra parte, en la investigación de los orígenes de una obra literaria, el problema de reconocer los estímulos que obraron en el momento de la creación se enfrenta a varias dificultades, de las que Alfonso Reyes presenta tres. La primera es la referente a la naturaleza del fenómeno. Como el estímulo se presenta en el conjunto de las experiencias vitales del escritor, incluidas las propiamente biográficas, no es fácil distinguirlo en esta complejidad, y en ocasiones no puede establecerse la primacía si se trata de varios, o separar lo que es estímulo de un tema escogido por el autor. La segunda dificultad deriva de la naturaleza de los testimonios. Si son los del propio escritor, se plantea la necesidad de deslindar lo auténtico de lo imaginario, límites no siempre claros. Esto suele ocurrir cuando a un origen biográfico o de experiencia personal se añade la ficción literaria. Si los testimonios son de terceros, se añade la subjetividad o interpretación del que los ofrece, y a veces es necesario depurarlos de algún sesgo o tendencia que consciente o inconscientemente se les impone. Y como la obra es una creación en el tiempo, en el proceso de su realización se pueden presentar cambios o transformaciones, a veces incitados por la misma obra. Esta tercera dificultad muestra finalmente uno de los aspectos esenciales de la creación literaria, que es su propio misterio, como realización del “yo profundo” del creador. La conclusión de Reyes es que “el campo de los estímulos es infinito. No digamos ya en el punto de partida de la obra: en una sola página detrás de un párrafo cualquiera bulle todo un mundo de motivos, acaso recogidos a lo largo de varios lustros. . .”

³⁴ “De Cuitzeo, ni sombra”, VM, pp. 323-324.

5. Creación y cátharsis

En los textos dedicados al estudio de la creación, Alfonso Reyes habla del “temperamento literario”. Esta disposición o naturaleza hacia la literatura hace posible la creación. Es una necesidad de crear la que se desprende del temperamento literario, es el apetito de producir literatura. Si el impulso lírico y el ritmo, como ya vimos, están en el origen de la creación como especie de sintonía del creador con la vida y sus manifestaciones, el apetito de producir es la manifestación intrínseca y profunda del sujeto, aquello que lo mueve a expresarse mediante la forma artística. Como es una actitud desinteresada, sin más propósito que revelarse y mostrarse a sí misma en la forma, Reyes la identifica como una voluptuosidad creadora gozándose en su propia fuerza para alcanzar aquello que la manifiesta: la palabra, centro de la creación literaria.³⁵

Para Reyes hay un poeta latente en cada hombre, pero sólo fructificará si hay un terreno fértil, es el “paideuma demoniaco”, afincado en la infancia como aliento conductor hacia las manifestaciones del juego, es decir, hacia la creación. Frente a ese paideuma demoniaco surge en la edad juvenil el paideuma de los ideales, y más tarde el paideuma de los hechos en la edad viril. Pero en aquel hombre donde late y predomina esa fuerza creadora, prevalece el paideuma demoniaco. “El demiurgo que llevamos dentro —escribe Reyes—, en el corazón del artista clama con voz más imperiosa que en el corazón de los demás, y necesita saciarse descargando en expresiones un mundo que le crece en el alma.”³⁶

Alfonso Reyes utiliza el símil de la ecología para explicar el fenómeno de la creación: el ser y el medio se complementan, se acercan. En esta relación, el ser es el receptor que asimila los datos externos e incluso puede modificarlos. En este movimiento de tomar y dar,

³⁵ “Todos los días pasan ante las conciencias no literarias provocaciones o estímulos que se desperdician. El terreno, si ha de aprovechar estas inoculaciones o semillas, ha de poseer cierta condición especial. Como en la parábola de San Mateo, parte de la simiente cae junto al camino, y la devoran las aves; parte cae en pedregales donde no hay sustento de tierra, y pronto el sol consume sus brotes; parte cae entre el espinero, y las espinas ahogan sus embriones; parte cae en el lugar propicio, y sólo entonces da fruto, cuál a ciento, cuál a sesenta y cuál a treinta. Y todo conforme a la condición del terreno. Esta condición, ya se ve, es temperamento literario, y se lo define por su apetito de producir./ ¿Qué habrá, pues, en el fondo de este apetito? En el fondo de este apetito, como en todo arte y aun en todo impulso desinteresado, yo creo que está el amor. . . En torno al núcleo del amor, como en todo arte, hay un sentimiento de voluptuosidad; en el caso especial de la literatura, esta voluptuosidad encuentra su clima definitivo en la palabra. Ella —créase o no—, representa la corona de la voluptuosidad verdadera.” “Arma virumque”, *Y.*, XXI, p. 275.

³⁶ *Ibid.*, p. 278.

el ser está inmerso en un cauce vital cuyo mismo sentido se encuentra en el enriquecimiento armónico, producido por una doble operación: por una parte la función pasiva de recibir, que se realiza a través de la contemplación, y por la otra la función activa de producir, donde se presenta el aspecto placentero, esa voluptuosidad creativa como sentido superior. Reyes afirma que la creación literaria es esa “ceja indecisa donde se juntan cuerpo y alma”.³⁷ Pero al mismo tiempo que se produce este proceso estético de la creación, el temperamento literario tiende a la purificación, pues esta disposición de recibir y dar vendría a revelarse como un movimiento respiratorio, en donde el ser se alimenta de lo externo para expulsar después lo que será perturbador de la armonía del cauce vital. Esta “expulsión de morbos psicológicos que se transforman” es lo que Aristóteles llamaría “cátharsis”, o sea purificación del ánimo.³⁸

De la idea de purificación higiénica mediante el uso de medicamentos, la cátharsis se convierte en el ámbito de la religión en una purificación ritual, para pasar en el proceso literario a una purga anímica a través de la simbolización del arte. En la tragedia, dice Reyes, opera la purificación de los sentimientos al llevar al acto las potencias del espíritu. Se opera así una función que es al mismo tiempo estética y moral, al liberar las fuerzas que yacen en el espíritu. El alma, afirma Alfonso Reyes, “carga en sí un compuesto de emociones gratas e ingratas, y la función purificadora consiste en hacer asimilable y deglutible ese compuesto, resolviéndolo provechosamente para el equilibrio moral. Esto significa un poner las pasiones en ejercicio de alguna manera no dañosa —como lo es la simbolización del arte— para que recobren sus niveles y su disposición tolerable, constantemente amenazada por el embate de la vida. . . Podemos ya afirmar, parafraseando a Shelley, que la poesía aumenta el territorio del alma, el conocimiento y el respeto del propio ser.”³⁹ Para Jean Starobinski, la cátharsis sólo puede producirse en relación a lo imaginario, por la capacidad que tiene de despertar o sacudir nuestras pasiones.⁴⁰ Esto se relaciona en cierto

³⁷ *Ibid.*, p. 276.

³⁸ *Ibid.*, p. 279. Ver nota 4, capítulo vi. “Este saludable ejercicio trágico de las pasiones que todos llevamos en un vago fondo sentimental ¿no es, en cierta manera, una descarga de la potencia en acto y, por lo tanto, un perfeccionamiento de nuestras esencias? Sin duda alguna aquí nos hemos encontrado otra vez con uno de los principios sumos de la filosofía aristotélica. . . Platón decía: hay peligro en la emoción. Aristóteles le ha contestado: hay mayor peligro en la inhibición. Y ambos aspiran igualmente a mantener el alma en aquella varonil templanza que toda Grecia ha adorado bajo el nombre de *Sofrosyne*.” CEA, XIII, p. 295.

³⁹ CEA, XIII, pp. 239 y 288-289. La referencia a la cátharsis en la tragedia se refiere más bien a la purificación que se produce en el espectador. “Las tres ‘Electras’ del teatro ateniense”, CE, I, pp. 43-44.

⁴⁰ “La apelación a lo imaginario. . . es la condición necesaria de la *cátharsis*.”

modo con la idea de Alfonso Reyes de lo literario como función creadora de lo imaginario (la ficción). Según vimos anteriormente,⁴¹ lo literario es resultado del primer contacto de la mente con las cosas, se reproduce libremente o al margen de la realidad por la fuerza de la imaginación, y de esto puede resultar literatura o no-literatura. En este sentido, lo literario como manifestación de lo imaginario y condición para que se produzca la cátharsis es lo literario desembocando en la literatura, pues sólo en ésta es que puede cumplirse la purificación o cátharsis.

El don poético, la capacidad de creación o paideuma demoniaco, es capaz de alcanzar la purificación del espíritu. En su estudio sobre la personalidad y la obra de Goethe, afirma Alfonso Reyes que “la melancolía fue dada al hombre con la conciencia de su destino, pero también el misterioso alambique para transformar en eternidades los instantes como cantaban los ángeles del Fausto. Esta destilación del mal en virtud, a que se reduce el don poético, ni es ‘olimpismo’ o indiferencia, ni es miedo al dolor, sino redención del espíritu. Tampoco data del viaje a Italia: existía de todo tiempo en la nebulosa goethiana. Pero la cátharsis, antes instintiva, se vuelve ahora su recurso consciente, acción perseverante que va sometiendo poco a poco los giros errabundos del alma.”⁴² Fiel a sus concepciones de juventud, Alfonso Reyes vuelve aquí a la idea de obtener o alcanzar la significación de la vida por el camino de la expresión literaria, capaz de recoger las manifestaciones del instante, sustento de aquel principio que hizo suyo: “igualar con la vida el pensamiento”. Y ahora añade un nuevo aspecto, pues si la vía de purificación por la cátharsis pudo ser en principio impulsada por el instinto (se refiere a Goethe, pero la afirmación podría extenderse a otros hombres de letras), ahora nos dice que se vuelve una actividad consciente, es decir, el creador asume con perseverancia la acción que conduce a la disciplina del alma.

6. La palabra

Ya vimos que la palabra está en el centro de la creación. Así, la voluptuosidad o apetito de producir literatura (“es un anhelo que se parece

Pues lo imaginario conserva, por una parte, el poder de provocar nuestras pasiones, de razonar en las profundidades de nuestros cuerpos; por otra parte, no siendo real el acontecimiento representado, la emoción que suscita se podrá gastar puramente: (en ‘pura’ pérdida) de ahí el efecto de purgación, de cátharsis.” Jean Starovinski, *La relación crítica. Psicoanálisis y literatura*, p. 79.

⁴¹ Ver capítulo VII, apartado 3.

⁴² TG, p. 79.

tanto al amor”) se identifica precisamente en el encuentro con la palabra. Es por ello que sólo al llegar a la expresión literaria se cumple el sentido del proceso creador, pues sin esta culminación verbal no se arriba propiamente a la creación. En varios textos dejó Alfonso Reyes mención al acto supremo de Adán de dar nombre a los animales, no precisamente para identificar el origen divino de este don, sino para señalar el valor propio de denominar o dar nombre a las cosas, el valor de la significación.⁴³ Por el acto de Adán se identificó lo humano como humano y lo animal como animal, con un uso práctico en la vida terrenal, evitar el ayuntamiento del hombre con la bestia. Sólo por el lenguaje fue posible esta distinción y con ella la prohibición. En este sentido, el lenguaje como instrumento de comunicación permitirá la relación humana y el uso del mundo. Las palabras identifican las cosas al nombrarlas y el hombre establece contacto con los demás hombres, tarea realizada por todos que remite al lenguaje como producto social. Pero de esta función básica y útil, pues no todo el que habla o escribe está creando, se llega a otra función superior, en la que se compromete el individuo a realizarla por sí mismo como una actividad estrictamente personal: la creación literaria, donde la palabra cobra un valor distinto al puramente comunicativo y se proyecta más allá de su capacidad primaria de significación, para trascender en la confrontación de ese otro lenguaje que es la poesía. Al hacer poesía, el poeta crea con la palabra “nuevos entes, nuevos ‘ontos’”.⁴⁴ Llegar a la creación por el lenguaje implica recoger tanto su fuerza y potencia originales, como proyectar su capacidad para integrar un valor nuevo en el que participan sus elementos fonéticos, semánticos y expresivos; la fuerza y potencia originales del lenguaje, anteriores a la denominación de las cosas, “un rauda zumbido articulado que precede a la sintonización lógica y que —acercando el oído— todavía se escucha en el caracol del lenguaje”.⁴⁵ De estas raíces prelógicas se alimenta la creación, y en ellas se encontrará quizá eso que alimenta al impulso lírico y se revela en el ritmo. Pero hay otros factores que se integran a éstos, procedentes de la experiencia individual: son las palpaciones de la vida, los testimonios que aporta la existencia, y aunque no se amasa con estos elementos el material de la poesía, en cierto modo éste procede de ellos. Reyes tiene al respecto una idea clara, sostenida a lo

⁴³ “Hermes o de la comunicación humana”, EL, XIV, pp. 23 y 193; “Arma virumque”, Y, XXI, p. 277.

⁴⁴ “Las jitanjáforas”, EL, XIV, p. 193. Es una idea semejante a la expuesta por Sartre: “En fait, le poète s’est retiré d’un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l’attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme signes. . .” “Qu’est-ce que la littérature?”, *Situations*, II, p. 64.

⁴⁵ *Ibidem*, O.C. XIV.

largo de toda su obra: la poesía no es un estado del alma, sino efecto de las palabras.⁴⁶ Esto quiere decir que la emoción no se traslada a la poesía, sino que únicamente la precede, es sólo el estímulo que mueve hacia la creación, pero no está en la creación.⁴⁷

Esta distinción es fundamental, pues la poesía no debe ser manifestación directa de la emoción, sino pasar por el filtro que marca la distancia entre aquélla y la expresión verbal, pues de no ser así se corre el riesgo de caer en la sensiblería o el fraude sentimental.⁴⁸ Admirador como fue Alfonso Reyes de Goethe, descarta sin embargo que sea válido lo que éste dice de la creación como efecto de la impresión todavía viva de una determinada experiencia, si bien acepta el otro principio, el de escribir al paso de la vida y haciendo propio cada instante; es decir, lo que propone Goethe es recoger los impactos de la vida sobre el espíritu, en el momento en que se producen, con la impresión todavía viva. “Salvo esto último —dice Reyes— de llegar a la obra aún vibrante por la emoción recibida. . . salvo esta teoría que, por muchos ejemplos, y elocuentísimos, podrían algunos desmentir, todos convendrán con los consejos de Goethe.”⁴⁹

Hay un poema de Alfonso Reyes en el que puede apreciarse este distanciamiento entre la poesía y su génesis emocional. Evidentemente, toda poesía verdadera es capaz de ofrecer o mostrar este distanciamiento, y todo poema es testimonio de dicha separación, pero quizá en algunos textos sea más patente el fenómeno. En este de Reyes, por el mismo asunto revelado a través del lenguaje, podemos percatarnos de la emoción fugitiva generadora del poema, del paso de una vibración pasajera que hace un alto en el alma y al momento se aleja. El resultado, después de sujetar ese sentimiento, o quizá sólo un latido instantáneo, es un texto donde se refleja la vivencia sometida al proceso verbal, capaz no sólo de reflejar su esencia, sino además de observarla como parte de la naturaleza humana para finalmente convertirla en reflexión y llamado al mismo tiempo. El poema se titula “Apenas”:

⁴⁶ Alfonso Reyes cita a Paul Verlaine: “Nous. . . qui faisons des vers émus très froidement”. No fue posible ubicar esta frase en una revisión de la obra del poeta francés. EL, XIV, p. 102.

⁴⁷ Y añade Reyes: “Al revés de lo que se figura el profano, estar actualmente doblado bajo el peso de la emoción es lo que menos conviene al artista.” ATL, XV, pp. 477-478. Este pensamiento es afín al de Mathew Arnold: “. . . for poetry ataches its emotion to the idea; the idea is the fact.” *The study of poetry*, en Hazard Adams, *Critical theory since Plato*, p. 596.

⁴⁸ “¡Corazón! La palabra me pone en guardia, como al alienista un atisbo de enajenación en su paciente. ¡Corazón! Este misticismo de las vísceras no me entusiasma, cierto.” “El otro extremo”, C, II, p. 337.

⁴⁹ “Las canciones del momento”, CE, I, p. 153.

A veces, hecho de nada,
sube un efluvio del suelo.
De repente, a la callada,
suspira de aroma el cedro.

Como somos la delgada
disolución de un secreto,
a poco que ceda el alma
desborda la fuente un sueño.

¡Miserable cosa la vaga
razón cuando, en el silencio,
una como resolana
me baja, de tu recuerdo!⁵⁰

Desde el título del poema estamos situados ante algo difuso, como si no lograra fraguar o integrarse. El adverbio nos enfrenta a algo que no llega a ser del todo. Es algo cuya esencia radica precisamente en “ser casi” o en “casi no ser”. Los elementos del poema, las palabras y su carga expresiva, participan de esta indefinición o imprecisión del título, como se ve desde la primera línea, sensación extendida a toda la estrofa inicial. Lo que aquí ocurre es algo cuya presencia no está sujeta a ninguna regla y sucede “a veces” y “de repente”. Se trata sólo de un efluvio o emanación que asciende desde abajo. Paralelamente, algo similar le ocurre al cedro, y ahora la emanación, el aroma, se convierte en suspiro o aliento.

La segunda estrofa nos ubica en la naturaleza humana a partir de la primera persona de plural. Lo que aquí se afirma es pues compartido por todos, pertenece a la naturaleza de los hombres, pero al mismo tiempo se identifica como algo estrictamente individual. Somos un secreto, cada uno lo es en su propio ser, pero nos escapamos hacia el exterior. Lo interior se difunde o se diluye, se extiende y se proyecta hacia afuera. Sólo basta que el alma ceda un poco para que salga y se derrame su interior. Es algo quizá imperceptible, una “delgada disolución”, algo como el efluvio que sube del suelo, semejante al aroma desprendido del cedro. Es, como dice el primer verso, algo “hecho de nada”. Y sin embargo, ahí está desbordando el alma. Lo más profundo, el centro mismo de la interioridad humana, se diluye, sale y escapa. El símil utilizado es perfecto: es una fuente desbordada. Pero aquí también es necesario volver a la primera estrofa para dar a este desbordamiento su propia medida: es como una “delgada disolución”

⁵⁰ Poema fechado en Buenos Aires, 1927. CP, x, p. 120.

(extremo imposible de lo inmaterial), que además se produce “a la callada”. Y vemos que la fuente, el alma, desborda solamente un sueño, y acabamos por unir en un solo sentido la imagen de la fuente desbordada, el suspiro del cedro, el efluviio del suelo, el secreto diluido, el sueño desprendido, la forma callada. Todo ocurre ya en el interior del hombre, pero apenas es un sueño, una secreta disolución, algo hecho de nada.

La tercera estrofa entrega la clave. Ante ese fenómeno de desprendimiento anímico, ante eso que apenas es nada, ante ese secreto interior desbordado, la razón es impotente para intentar una explicación. La razón es una “mísera cosa”, la razón se convierte en “vaga razón”, porque el poderío del recuerdo es el provocador de este rompimiento del interior, del alma contenida y exteriorizando al fin su secreto. La tercera estrofa es la reflexión del fenómeno, pero aun aquí el lenguaje poético acude de nuevo a lo impreciso para descubrir el sentido último, si bien el recuerdo no es algo indefinido, sino uno preciso: *tu* recuerdo. Al terminar el poema, todo el texto queda personalizado y se convierte en una experiencia individual: el efecto producido por el recuerdo. Todo queda revelado como un acontecimiento interior en primera persona y lo que ese recuerdo personal provoca, todo lo expresado en la primera y segunda estrofas queda convertido en algo inmaterial, es una sensación corpórea; es “una como resolana”, una reverberación o calor, pero al mismo tiempo es aquello desprendido del alma, el sueño interior desbordado, la fuente dejando apenas escapar —delgada disolución— un secreto. ¿Cómo intentar racionalizar esa potencia interior capaz de producir tal sacudimiento? “Mísera cosa la vaga razón.” Para llegar al poema (con toda su carga fonética y rítmica) ha sido necesario tomar distancia de aquello que lo provocó, y sólo así fue posible convertir la emoción en poema, en frío, como decía Reyes citando a Verlaine. Es el misterio de la poesía, sólo posible en la palabra. En ella radica, finalmente, la posibilidad de creación, y sólo en la palabra se revela. Al ocuparse del lenguaje y de su misteriosa función en el proceso creador, Alfonso Reyes dejó escrito este texto, que ilumina el fenómeno poético: “Hay horas en que las palabras se alejan, dejando en su lugar unas formas que las imitan. Los rumores articulados acuden a beber un poco de vida, y se agarran a nuestra pulpa espiritual con voracidad de sanguijuelas. Sedientas formas transparentes, como las evocadas por Odiseo en el reino de los cimerios, rondan nuestro pozo de sangre y emiten voces en sordina. Quien nunca ha escuchado estas voces no es poeta.”⁵¹

⁵¹ “Las jitanjáforas”, EL, XIV, p. 195.

7. Etapas de la creación

En un breve trabajo con este título, recogido en *Al yunque* como otros muchos textos originalmente concebidos para continuar *El deslinde*, Alfonso Reyes se ocupa del proceso de la creación. Su lectura deja la impresión de ser algo provisional, pero después de aquella decisión de no continuar su trabajo de teoría literaria, éste y otros escritos ya no sufrieron modificación y pasaron a integrar el libro de ensayos primeramente citado. Después de señalar las tres etapas de la creación y antes de ocuparse de cada una de ellas, Reyes anticipa algunas aclaraciones. En primer lugar, precisa que estas etapas no son estrictamente rigurosas y quizá su separación y ordenamiento sea una presentación artificial, lo cual se justifica en cierta forma como un procedimiento meramente descriptivo de algo cuya naturaliza permanece desconocida. Es tan misterioso este proceso, escribe Reyes, “que no ha merecido aún el tratamiento de la ciencia y hay audacia en comenzar un tanteo.”⁵² En efecto, como tal debe considerarse y como resultado del análisis de la propia experiencia del escritor. Es, en suma, un intento de descripción psicológica del estado anímico del autor en trance de escribir.

La primera etapa de la creación es el marasmo, identificado por Reyes como una indiferencia ante la situación real en que se encuentra el escritor, ausente de la circunstancia exterior, para introducirse en su propio mundo que reclama su atención. Para que esto ocurra, es necesario que esas presencias interiores lo llamen. Sin embargo, la imagen externa del escritor nada deja ver de lo que se agita en su mente, que podría ser simplemente una disposición de ánimo ante lo que vendrá, o ser por el contrario la concentración en el elemento o elementos que ya lo reclaman y exigen su atención. Reyes da numerosos ejemplos de ausentismo, y todos ofrecen la imagen del escritor en el trance de ignorar la situación externa en que se encuentra, pero sin penetrar y develar algo de lo que en esa situación ocurre interiormente.

En la segunda etapa, la irritabilidad, el proceso creador puede identificarse en parte. La irritabilidad es también algo que se percibe sólo externamente, como en el caso del marasmo, pero al menos se llega a precisar su causa; el *genus irritabile valum* es provocado por eso que todavía no puede definirse, pero cuya presencia corpórea provoca esta reacción. Puede ser originado por un estímulo cuya misma naturaleza inquieta, o ser sólo la manifestación de lo desconocido que se agita y aún no toma forma. Reyes llama a este estado un “clima de inquietud abstracta”. En sus textos de juventud, Alfonso Reyes ya ha-

⁵² “Etapas de la creación”, *Y*, XXI, pp. 280-287.

blaba de esta inquietud en la que se identifica el caso del escritor.⁵³

La tercera etapa conlleva el comienzo propiamente dicho de la creación. Por ser ya una manifestación, aunque apenas inicial, del acto mismo de crear, se presenta por igual la alegría y la tortura, el despertar de lo increado, la difícil superación de lo impreciso y, con ello, el comienzo de la liberación, de la cátharsis.

Este tercer momento o etapa de la creación en el que ya despunta la obra, Alfonso Reyes lo separa en tres pasos: el primero viene a ser como la prehistoria del poema, cuando todavía no posee su cabal identificación y no se desprende del todo. En el segundo paso, la obra empieza a distinguirse, o sea que se inicia el descubrimiento de la forma. Al identificarse el asunto, la forma cobra igualmente presencia. Es este momento del proceso creador cuando se precisa si la obra será prosa o verso, por el camino del drama, la novela o la poesía (más adelante nos ocuparemos de las funciones formales, concepto que Reyes deja claro, no ya como etapa de la creación sino como el camino o vía en que se resolverá la obra como tal). Para este segundo paso en el surgimiento de la obra, Reyes aporta su testimonio personal: “De mí, por ejemplo, diré que la *Ifigenia cruel* se comenzó en prosa, y a poco sentí que me reclamaba el verso libre; que comencé a parafrasear *La Iliada* en alejandrinos blancos, y al fin me ajusté a la rima y tuve que recomenzar lo ya escrito.”⁵⁴ Pero a pesar de estos ejemplos personales, Alfonso Reyes afirma que en la mayoría de los casos, al surgir el asunto también aparece la forma, y aun puede ser que ésta anteceda al asunto. Finalmente, el tercer paso es la ejecución, la elaboración de la obra, sin lo cual todo lo anterior se pierde en intenciones o bosquejos. Esta realización es ya la objetivación de la obra. Puede ser que en alguna parte de este proceso se utilice la escritura como apoyo de la memoria. Cuando el autor corrige o rectifica está ya viendo la obra desde un punto de vista crítico. Esta visión de conjunto es en cierto modo un retorno al origen o un proceso inverso al de la creación. La corrección puede resultar de una decisión del autor de introducir un cambio modificando la concepción original, o bien porque de la visión de conjunto se desprenda una apreciación que difiera del resultado.⁵⁵

Alfonso Reyes utiliza el símil de la siembra para explicar todo el proceso de creación. Primero la simiente (los estímulos literarios); después, el terreno donde debe fructificar esa simiente (el temperamento del escritor); por último, el brote de la semilla (el surgimiento de la obra). “Ahora —escribe Alfonso Reyes—, como en Mallarmé:

⁵³ “Temperamentos de escritor”, CA, III, p. 161.

⁵⁴ “Etapas de la creación”, Y, XXI, p. 283.

⁵⁵ Ver capítulo X, apartado 6.

le futur vers se dégage
du logis très précieux.”⁵⁶

8. La vida y la obra

En el tercero de los “Tres diálogos” (1909), Alfonso Reyes expone varias reflexiones sobre la literatura y la vida. Al final del texto se refiere a la necesidad de externar las emociones que provienen de la existencia. “En esta higiene de la expresión —concluye—, a mi entender, es donde la literatura se aviene con la vida y la sirve, y la perfecciona equilibrándola. Inversamente, creo también que la vida condiciona y equilibra las manifestaciones literarias.”⁵⁷ De acuerdo con esta idea, hay una doble función entre vida y literatura. La primera es la que hemos visto reiterada a lo largo de toda la obra de Reyes: la creación literaria como liberación, como cátharsis o purificación; la vida enriquecida por la literatura para mejorarla. La segunda función opera en sentido inverso, de la vida hacia la literatura, en la medida en que ésta se alimenta de aquélla.

En este sentido, entre la vida y la obra de un autor puede manifestarse una relación de carácter general en diferentes formas, a partir de la influencia mayor o menor de aquélla sobre ésta, pero siempre tomando en cuenta que la realidad circundante determina en el autor posibles respuestas, reacciones o actitudes, todo lo cual podrá reflejarse o no en su creación literaria.⁵⁸ Independientemente de la autobiografía, donde hay un claro propósito histórico, o de aquellos casos en los que se parte de la realidad, no ya con ese propósito sino para crear la ficción, Reyes identifica seis posibles casos de utilización de la realidad, es decir, como medio formativo del autor, o como elemento al que se adapta la obra y en el cual ésta se identifica. Así, la vida puede reflejarse de manera positiva, simplemente como el marco en el que se ubica la obra; por el contrario, la realidad puede influir en forma negativa si el escritor se aleja totalmente de esa experiencia personal que es su vida, para formar otra distinta en el texto literario. Una tercera posibilidad aparece cuando de la realidad se toman ciertos elementos o experiencias para nutrir la ficción a partir de la transformación poética. Una más puede ser tácita, es decir, presente en la obra

⁵⁶ “Estapas de la creación”, Y, XXI, p. 282. Los versos de Mallarmé son los dos últimos de la primera estrofa del poema “L'éventail de Madame Mallarmé”. Alfonso Reyes también citó estos versos, para una explicación semejante, en el texto introductorio a la traducción de “L'éventail de Mademoiselle Mallarmé”, MN, p. 57.

⁵⁷ CE, I, p. 143.

⁵⁸ TPE, XIV, pp. 253-261.

pero sin mayor explicación o referencia del autor. Finalmente, los dos últimos casos de los seis propuestos: la influencia total de la vida en la obra, más allá de la estricta experiencia individual, o sea la creación literaria como producto no sólo de la vida del autor, sino de todo el contexto histórico-cultural en el que surge,⁵⁹ y la relación singular, cuando el autor aun contra su voluntad se delata en sus páginas. Todo esto, como quedó dicho, son las posibles formas de relación general entre la vida y la obra del escritor. Otras más distingue Alfonso Reyes como relación particular, prolija enumeración donde pueden verse todas las variables posibles en un gran escenario de letras antiguas y modernas, europeas y americanas, desplegado por el gran conocedor de la literatura que fue Alfonso Reyes.

Otras observaciones se agregan a este minucioso análisis de la literatura enfrentada a la vida de sus autores, como el caso de la utilización de la primera persona en la narración, lo cual de ninguna manera es garantía suficiente de que se trate de páginas autobiográficas. Es importante destacar, de todas formas, que para la literatura, la vida es el asunto, y cuál sea la utilización que se le dé variará de uno a otro escritor. Pero en general, la presentación de la realidad, que se manifiesta en un número indefinido de posibles relaciones humanas, en la literatura se nos muestra como una realidad expuesta en fórmulas finitas, esto es, como casos concretos con personajes definidos.⁶⁰

Además de ocuparse de la influencia de la vida en la obra, Alfonso Reyes desarrolla el caso opuesto: la vida influenciada por la literatura. Quizá el mejor ejemplo de esto sea él mismo, pues desde los años de la adolescencia se entregó a la tarea de escribir, actitud sostenida a lo largo de toda su vida.⁶¹ Goethe, figura a la que Alfonso Reyes se refirió siempre en sus escritos, testimonio de una permanente presencia en sus lecturas, fue su modelo como escritor entregado a cumplir en su obra el principio expresado en ella, de capturar el instante escribiendo al momento las impresiones de la vida. De él dijo Reyes que escribía de prisa porque así tenía la certeza de atrapar la instantánea poética, y que por esto mismo le era difícil marcar la diferencia “entre su experiencia viva y su expresión poética”.⁶² Los juicios de Alfonso Reyes sobre Goethe, certeros y luminosos, pueden aplicarse al mexica-

⁵⁹ Sobre la creación literaria de Joseph Conrad, escribió André Gide: “Nul n’avait plus sauvagement vécu, que Conrad; nul ensuite n’avait soumis la vie à une aussi patiente, consciente et savante transmutation d’art.” André Gide, “Joseph Conrad”, en *Feuillets d’Automne*, p. 77.

⁶⁰ Esta idea quedó expuesta anteriormente al ocuparnos del método cuantitativo para distinguir el pensamiento científico del pensamiento histórico. Ver capítulo vi.

⁶¹ “Mi vocación ha sido feroz, asoladora!” Ver capítulo v.

⁶² TG, p. 29.

no sin ninguna reserva. Pues además, y como afirma el mismo Reyes, Goethe fue un caso único entre sus compatriotas, ya que “nunca quiso pensar en el pensamiento, sino sólo en las cosas”, por lo mismo, añade, “era un poeta de la experiencia inmediata —Lebensdichter—, y en la experiencia inmediata hay que buscarlo, dejando que la armonía final se recomponga sola”.⁶³ Así ocurre finalmente con la magna obra de Alfonso Reyes, dispuesta de manera tal que siempre guarda para el lector, cualquiera que sea la página en que empiece su lectura, el encuentro de verdades, imágenes, sentencias y reflejos de la vida, así como del pensamiento sobre la vida. Pues —y aquí aplicamos de nuevo a Alfonso Reyes lo que éste dice de Goethe— “habla tan cerca de su pensamiento, y piensa tan cerca de su vida, que vence el oficio conceptual del lenguaje y sus palabras parecen hechos”.⁶⁴

Si todo lo anterior es válido al aplicarlo a Alfonso Reyes y su obra, podemos concluir afirmando que su vida y su literatura se influyen y relacionan mutuamente, como en todo auténtico hombre de letras. A la luz de esta idea se comprende mejor que Alfonso Reyes haya hecho suya la sentencia de Mathew Arnold, al escribir sobre la poesía en el texto con el que termina *El deslinde*: “*Cátharsis* para el ánimo, edificación en la ética, vivificación en la política, compensación para los vacíos del mundo, enriquecimiento de la especie, camino de la humanización del hombre, guía en tormenta, brecha en ahogo —ella liberta, ella levanta: no sin henchir antes de arrullos, a imagen de la cación de Ariel, las pausas de la noche de Fausto.”⁶⁵

⁶³ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁵ “Peroración”, D, xv, pp. 421-422. El texto de Mathew Arnold dice: “More and more mankind will discover that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us.” *Op. cit.*

IX. LA FICCIÓN LITERARIA

. . . esa facultad general y vagabunda que el griego llamó "fantasía".

ALFONSO REYES¹

1. La ficción literaria

Como se vio en el capítulo anterior, para Alfonso Reyes son cuatro los posibles órdenes o direcciones del pensamiento en su acción de conocer. Para proceder al estudio de la literatura, de estos órdenes descarta la teología y la filosofía, y se queda solamente con el relativo al conocimiento de lo que ocurre en el suceder y con la literatura, a fin de deslindar ésta de todo lo que no es literatura.

Al orden mental ocupado en las cosas del suceder corresponden la historia y la ciencia de lo real, disciplinas que operan con algunas modalidades y límites de asuntos, además de que padecen contaminaciones de giro mental (éstas noéticas, aquéllos noemáticos). En ambas disciplinas hay una dependencia del suceder real, en la medida en que sus asuntos o materia de conocimiento pertenecen a ese suceder. En cambio la literatura, que no sufre contaminaciones de giro mental y tampoco tiene límites ni modalidades de asuntos, no está sujeta al suceder real, en la medida en que su valor esencial, o sea su valor literario, no depende ni está condicionado por su relación con ese suceder. Esto es posible porque la literatura opera con un suceder ficticio, indiferente al suceder real.²

Sin embargo, este despegue de la literatura ante el suceder real de ninguna manera supone que sea ajena a lo humano, pues si bien la historia, como la ciencia de lo real (el caso de la antropología), son órdenes mentales relacionados fundamentalmente con acciones humanas, en ambos casos se trata de relaciones humanas impersonales, mientras que en la literatura se presentan relaciones y situaciones humanas de carácter personal, aunque ficticias y ajenas al suceder real.

¹ AR, XIII, p. 511.

² Todo esto puede verse en el capítulo VII, apartados 5, 6 y 7.

Una acción fingida, desde el momento en que se reconoce como tal, es calificada como “ficticia”, es decir falsa. El fingimiento engaña porque pretende aparentar que lo falso es verdadero. Esto es así porque así ocurre en el suceder real, y por lo mismo lo fingido, lo ficticio, se entiende como lo opuesto a lo real. Es difícil concebir un acto ficticio que no se realice con un mínimo de intención, es decir, de pretensión engañosa. Sin embargo, la ficción literaria no se identifica con este tipo de falsedad; es otra cosa, desde el momento en que no pertenece o corresponde al suceder real. Alfonso Reyes propone una vía para identificar la naturaleza de la ficción literaria frente a la acción de fingimiento en el suceder real, y la denomina reacción ético-jurídica. En la sociedad, la vida de relación se establece a partir de la confianza, y cuando ésta es violada se produce una determinada reacción, que en una amplia gama va desde una mera cortesía, una opinión o un simple comentario, pasa a otro tipo de sanciones incluidas las de carácter ético, hasta llegar al dictamen o la sentencia judicial. En un cuadro en el que se establecieran los casos posibles de violación de los principios en los que se basa la relación humana, se podría pasar de una situación de arbitrio estimativo hasta la situación merecedora de la máxima severidad de la sanción legal. Todo esto ocurriría naturalmente, en el suceder real, pero no en el ámbito de la literatura, donde la ficción, al responder a una intención diferente, no perturba las situaciones humanas del suceder real, y en consecuencia no es merecedora de sanción, a no ser la proveniente de la crítica literaria.³

Aunque el término “ficción”, entendido como “ficción literaria”, puede confundirse con ese significado de lo falso o fingido dentro del suceder real, Reyes prefiere utilizarlo en vez de “fantasía” o “imaginación”, cargados de un exceso o “superabundancia psicológica”. Pero finalmente eso es la ficción literaria, y bien puede denominarse “imaginación literaria”. Es la capacidad creadora de la conciencia al margen de la realidad, y la fantasía puede identificarse como la imaginación actuando en su nivel más alto, el más alejado del suceder real. Al operar con la ficción y romper su relación con el suceder real, la literatura establece una distancia entre el dato interno (lo imaginado) y el dato empírico (el suceder real), en la que aquél no requiere de éste para ser, pues es independiente de las relaciones lógicas del suceder. La ficción literaria propone un “suceder ficticio” diferente del

³ Reyes aclara que en ocasiones la flaqueza humana “desconfía del poeta y aun lo persigue”. D, xv, p. 195. Ciertas obras literarias han merecido sanción judicial en algunos países, de acuerdo con su legislación vigente, e incluso algunos autores han sido perseguidos por razones ideológicas, si bien lo que se sanciona no es la ficción como acción engañosa sino los contenidos o asuntos presentados en ella. En donde se ve que la ficción literaria puede tener una alta carga de significación en el suceder real. En esta significación radica finalmente el valor de la literatura.

suceder real: otro. La imaginación, para Dilthey, es una organización poderosa, es “la acción de la fantasía en la que se construye un segundo mundo, distinto del mundo de nuestra acción”.⁴ Esta capacidad creadora da nacimiento al mundo de la literatura, resultado de la intención. Según Jean Starovinski, “Para la conciencia imaginante, al volver la espalda al universo evidente que el presente acumula en torno nuestro, puede también tomar sus distancias y proyectar sus fabulaciones en una dirección en la que no tiene por qué tener en cuenta la posibilidad de una coincidencia con el acontecimiento: en este segundo sentido, es ficción, juego o sueño, error más o menos voluntario, fascinación pura.”⁵

La ficción literaria no opera por acumulación ni por enumeración, y sólo narra situaciones individuales, pero por su libre existencia frente al suceder real, es representación universal de la vida y en ella se comprende una significación general de lo humano: “universalidad por ficción; ficción por universalidad”.⁶

En la búsqueda de la esencia de la literatura, Alfonso Reyes hace suya la tesis aristotélica de que “la poesía es más filosófica y honda que la historia”.⁷ Se entiende así que para explicar la naturaleza de la ficción se apoye en un autor del siglo XVI, iniciador de los estudios sobre la poética de Aristóteles en lengua castellana con su *Filosofía antigua poética*, del año de 1546. De Alonso López Pinciano utiliza solamente el concepto de “verisímil”, más apropiado que “verosímil” para hacer referencia a la condición propia de la ficción, que se proyecta hacia todas las posibilidades creativas del espíritu: “El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la Sofística; ni la Historia, que sería tomar la materia al Histórico. Y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historia, tiene por objeto el verisímil que todo lo abraza. De aquí resulta que es un Arte superior a la Metafísica, porque comprende mucho más y se extiende a lo que no es”.⁸

2. Ficción, verdad y “mimesis”

Si bien la ficción literaria es independiente del suceder real, puede apo-

⁴ W. Dilthey, “Goethe y la fantasía poética”, *Vida y poesía*, p. 132.

⁵ Jean Starovinski, *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, p. 138.

⁶ D., XV, p. 191.

⁷ *Ibid.*, pp. 182-187.

⁸ *Ibid.*, p. 205. La obra de Alfonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, está publicada en edición de A. Carballo Picazo, Madrid, 1953. Sobre este autor se puede consultar Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Ed. Gredos, Madrid, 1962. Una segunda edición aumentada se publicó en 1970.

yarse o generarse en sucesos o situaciones ocurridos en ese suceder, aunque incluso en este caso mantiene la independencia antes señalada, pues los hechos de la realidad utilizados en la ficción son sólo parte del universo “verísimil” accesible a la literatura, no sujeta —como ya se vio— a límites o modalidades de asunto. Si en la ficción se repite la realidad tal y como es, o si se modifica o altera, esto nada importa para que la ficción tenga valor por sí misma, es decir, como ficción literaria. Sin embargo la ficción, como creación humana, está sujeta a tres características de las que no puede escapar: en primer lugar a la verdad filosófica, es decir, la ficción debe corresponder por necesidad a la lógica interna del espíritu, manteniendo con ésta la coherencia que hace posible la significación o valor universal de la literatura; en segundo lugar a la verdad psicológica, de la que no puede escapar la ficción literaria porque es la del mundo interior del autor, que si bien puede llegar a una concepción lo más libre posible, nunca deja de pertenecer a una capacidad de representación propia del sujeto; finalmente la ficción, aunque se vaya a los más alejados ámbitos de la fantasía, algo toma del suceder real, o sea de la experiencia humana.⁹ Por lo mismo, este mundo ficticio que se enfrenta al mundo real tiene la virtud de ser igualmente verdadero, en la medida en que esencialmente ambos se corresponden, pues la ficción como tal, si bien no depende del suceder real, no sólo no es ajena a éste sino que además lo representa: “la ficción no es una mentira, antes es otro modo más cabal de verdad”.¹⁰

La verdad de la literatura es su valor esencial; es universal porque posee capacidad de mostrar en su verdad el mundo y la vida: los recrea y repite. El carácter imitativo del arte se afirma desde Platón y Aristóteles, pero Alfonso Reyes se resiste a admitir la condición imitativa de la literatura como una mera repetición o copia de hechos, ajenos o exteriores al espíritu del hombre. Con la ficción se imita, pero al mismo tiempo se añade “una nueva estructura —probable o improbable— a las que ya existen”. El término ficción también significa “que nuestra intención es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica”.¹¹ La “mimesis” es para Alfonso Reyes una metáfora mental, un acto de traslación. Por un acto intencional, los datos o asuntos pasan de una determinada condición en la realidad a otra diferente en la literatura: la ficción. Este acto de traslación explica, a partir de la intención, la creación literaria como “mimesis”. Imitar la realidad humana permite llegar a la expresión de lo universal,

⁹ *Ibid.*, p. 196.

¹⁰ *Ibid.*, p. 172.

¹¹ “Apolo o de la literatura”, *EL*, XIV, pp. 82-83.

o sea que el acto mismo de imitación se trasciende para alcanzar esa universalidad.¹² Y así como hay tres círculos a los que no puede escapar la ficción, el universo, el yo y el mínimo de realidad física, así también la “mimesis” puede operar en esos tres niveles. El más alto es el correspondiente a la ficción sujeta a la verdad filosófica; es la misma capacidad creadora en su expresión superior. Este tipo de “mimesis”, para Reyes, es la del acto creador imitando al dios, actuando como si fuera el mismo dios; si crear es dejar actuar la fuerza interior, el demiurgo que nos acompaña, “mimar” el dios, como dice Reyes, es sacar a la superficie lo que está más en el fondo de la vida interior, y de ahí esa coherencia lógica como lo esencial del espíritu mismo. El segundo sentido de la “mimesis” corresponde al nivel de las representaciones subjetivas (la verdad psicológica); en este caso, el creador mima su visión interior. El tercer sentido de la “mimesis” es en el nivel del mundo empírico, la imitación sujeta al mínimo de realidad práctica.¹³

Puede darse que el fenómeno de la “mimesis” se presente como la integración de los tres modos indicados; si así fuera, en el proceso de la “mimesis” habría a un mismo tiempo la creación en su nivel superior (verdad filosófica), la expresión del mundo interior (verdad psicológica) y el inevitable acarreo del mínimo de realidad. En ese caso, se entiende que la intención sea el factor condicionante del acto de creación, y consecuentemente de la “mimesis”, según el relieve que se dé a cualquiera de los tres grados de ésta.

Si en la ficción literaria hay por necesidad una verdad lógica, una verdad psicológica y una verdad referente a un mínimo de realidad (Alfonso Reyes llama a esto la servidumbre de la ficción), finalmente de la obra se desprende una verdad estética, en la que se desenvuelve libremente la capacidad representativa y al mismo tiempo universal de la literatura. En esto radica su grandeza.

Con el acto intencional de la imitación se presenta interiormente la necesidad de armonía (como ya vimos al ocuparnos de la creación). Si la imitación toma elementos de la experiencia humana generando así la ficción, la armonía mueve sus propias fuerzas para ajustar esos materiales y darles forma. Del mismo acto de creación, en el que se conjuntan la imitación y la necesidad de armonía, dependerá ese ajuste de ambas y la obra resultante. Pero además, el placer de la creación (la necesidad de imitación y de armonía) se repite a partir de la obra

¹² Esta trascendencia debe entenderse en cuanto acto de traslación, es decir, en relación a aquello que la ficción imita, no en cuanto ficción que se proyecte hacia algo exterior.

¹³ D, xv, pp. 197-198.

ya realizada, en quien o quienes la disfrutan y la recrean, fenómeno que para Alfonso Reyes se identifica como “sinonimia filosófica”.¹⁴

3. Ficción literaria e intención

El paso de lo real a la ficción se realiza, según Alfonso Reyes, por un desprendimiento que ocurre dentro del proceso mental. Este desprendimiento se da entre los elementos procedentes del suceder real, como imagen o recuerdo, y aquello que genera el impulso mismo que lleva a la creación. En este momento se trata sólo del proceso mental anterior a la manifestación lingüística. Este desprendimiento se realiza precisamente por una intención estética, implícita o como parte del impulso creador. Cuando esta ficción mental no se ha convertido en lenguaje, aún no es literatura, es la ficción todavía no expresada lingüísticamente, lo que Reyes llamó “lo literario anterior a la literatura”. Si el acento está en la intención estética, es ésta entonces la que empuja hacia la expresión verbal, es en esa intención donde se puede encontrar aquello que explica el surgimiento de la literatura.

Si recordamos, en relación con los órdenes mentales no-literarios (la historia y la ciencia de lo real), la función que cumplen las ficciones internas y externas, adelantaremos un poco más en la identificación de la intención estética. En ambos órdenes mentales, no sólo las ficciones externas están al servicio del pensamiento histórico y el científico (que además son prescindibles), sino también las ficciones internas. En el caso de la historia, los entes históricos por fingimiento, con los que se denomina la complejidad plural de un país, o de las instituciones, permiten asir lingüísticamente una realidad que de otra manera sería inmanejable; son ficciones internas imprescindibles. En la ciencia, la hipótesis (en sus diferentes gradaciones), una vez que se introduce en el proceso de investigación, se vuelve necesaria e imprescindible hasta la terminación de su función demostrativa y la continuación del proceso científico. Así, el papel de la ficción en la historia y en la ciencia de lo real está al servicio de aquello hacia lo que apunta el orden mental. La intención del pensamiento histórico y del pensamiento científico está más allá de la ficción, y lo único que hacen es servirse de ella.

En cambio, la llamada “intención estética”, que conduce la ficción mental a su expresión en palabras, no lleva otro propósito que

¹⁴ CEA, XIII, pp. 248 y 256. R. G. Collingwood afirma que “cuando alguien lee y entiende un poema, no solamente entiende la expresión de las emociones del poeta, sino que expresa también sus propias emociones en las palabras del poeta, que así se han convertido en sus propias palabras”. *Los principios del arte*, p. 116.

generar el ente ficticio, alejado o separado del suceder real. El análisis de Alfonso Reyes se apoya en un ejemplo, un verso de Salvador Díaz Mirón que lleva una carga de suceder real y en éste apoya su significación (un crepúsculo), pero que se desprende de dicho suceder en su propia composición lingüística: *como un rey oriental el sol expira*. En esas mismas palabras cobra vida la ficción literaria y en ellas permanece, sin transportarse a otro orden mental o servir a otro fin que no sea el que llevó a su creación. En este sentido, la ficción literaria finca su aparición como creación, en una necesidad espiritual del creador, y sólo a ella responde. La intención estética, movida por el impulso creador o demoniaco, establece el “atavío verbal”, y en esta forma lingüística se contiene la ficción literaria, capaz de traducir “una verdad íntima en toda su plenitud; ancha, arborescente, y no mutilada en un sentido lineal, no desplumada ya por la utilidad práctica: ‘Cuando el sol se pone, yo veo en él, además de eso, un monarca oriental que expira’. Trocando el proloquio diríamos que ‘el sol se pone para todos’ —mínimo real—, pero que en la puesta de sol acontecen muchas otras cosas, diferentes y privativas para cada uno; cosas que el poeta percibe y dice por oficio. Y todo esto es un suceder irreal.”¹⁵

4. El proceso de la ficción hacia el producto lingüístico

Para Alfonso Reyes, la tesis aristotélica sobre la “mimesis” habría ganado en precisión si hubiera utilizado el criterio de la intención, ese impulso o dirección que explica y conforma finalmente el sentido de la imitación, pues ésta, dice Reyes, es más que una mera copia o simple repetición en un sentido vulgar o general. La idea de imitación como metáfora mental, según ya se vio, la identifica como un acto superior de traslación que conlleva un sentido más complejo. Si la imitación lo es de “verdades universales, de las íntimas realidades del espíritu”, el sentido supremo de la obra artística, en este caso literaria, se logra por la intención, que transforma la potencia en acto, esto es, realiza y culmina en una forma determinada, exteriorizando lo que nace y se agita en el interior del hombre.¹⁶ En este sentido, la intención cumple y lleva a término el acto mismo de la creación, va en la misma conducción de la energía creadora, en el impulso por llevar a su liberación ese complejo de fuerzas, gozo, necesidad de armonía y exceso vital en los que se cumple la creación.

Como la ficción es producto de un acto intencional, pasa de lo

¹⁵ D, XV, pp. 172-173.

¹⁶ CEA, XIII, pp. 250 y 255.

originalmente difuso a lo finalmente creado. La fuerza y el impulso creadores conducen esos elementos imaginarios, esa “atmósfera” que todo individuo puede poseer y que, digámoslo de nuevo, Reyes denominó “lo literario anterior a la literatura”. Su plena realización se cumple en la ejecución verbal. Sólo así se realiza la creación literaria, en la expresa manifestación del lenguaje. Es, como quedó asentado, una intención de realización estética, es decir, no es una intención dirigida a producir cualquier tipo de efectos, sino aquellos que son propios de la literatura a través del lenguaje; es, en fin, una intención de fin estético. De lo “literario difuso”, posiblemente anterior al acto de pensar, se pasa a los enunciados, a la fase lingüística. Aquí ya puede identificarse si aquello originalmente difuso va a desembocar en ficción y finalmente en obra literaria. “Hay aquí estados en que nos anda en el ánimo una larva que no sabemos si se producirá en manifestación literaria o no literaria. Pero los hay también en que la larva misma descubre un acusado destino literario.”¹⁷ De acuerdo con esto, hay un flujo mental que lleva a una ficción mental y que posteriormente fraguará en lenguaje. Sólo entonces podrá haber ficción literaria. “A mucho apurar —afirma Alfonso Reyes— la sola enunciación o traducción en palabras de los entes mentales es ya una manera de ficción para aludirlos o mentarlos; es un mimarlos con esta especialización oral de la mímica que llamamos el habla.”¹⁸ Así, la intención mueve finalmente el proceso mental hacia la ficción literaria, o en su caso hacia otros órdenes mentales.

Del suceder real a la ficción literaria hay un proceso sostenido en la intención. Después de las emociones experimentadas por el poeta, y que aún no son poesía (son sólo su antecedente), el proceso se iniciará propiamente cuando el poeta pase a recrear aquello que fue su experiencia individual (las emociones); al recrearla, la finge para sí mismo, la reproduce, y sólo entonces la traducirá en palabras (la mima), dando inicio a la creación literaria, a la “fabricación ficticia del arte”. Y dado que, como ya dijimos, el placer de la creación se repite en quienes disfrutan la obra, el proceso se continúa en los lectores; son ellos los que van a recrear aquello que el poeta “fingidamente” acertó a realizar, más allá de la experiencia real, mediante la ejecución verbal. “Y el magnetismo que corre por esta cadena —desde el dios que inspira su mensaje, a través del poeta o ‘spiráculo’ del dios, hasta el auditorio sacudido por un engaño fundado en realidades— acontece a través de aquella cadena de locura de que hablaba Platón y que es, para nosotros, la intención ficticia.”¹⁹ Y concluye Reyes: “Ficción verbal de

¹⁷ D, xv, pp. 200-201.

¹⁸ *Ibid.*, p. 201.

¹⁹ *Ibid.*, p. 202.

una ficción mental, ficción de ficción: esto es la literatura.”

Finalmente, como la ficción literaria es un mundo diferente y en cierto sentido paralelo al del suceder real, lleva consigo su propio tiempo, distinto del tiempo del suceder real; así, al aceptar la ficción literaria, aceptamos también su tiempo, “bajo palabra de honor mientras dura el sueño o engaño artístico voluntario”.²⁰

5. La ficción: ente literario

En el deslinde de la literatura y la no-literatura, Alfonso Reyes establece las semejanzas y las diferencias entre la literatura y la matemática. ¿Por qué ocuparse de confrontar matemática y literatura, órdenes tan ajenos entre sí que difícilmente pueden confundirse? El punto de partida es la identificación de la ficción como elemento esencial de la literatura. “Quien acepte que en el pensar matemático hay un factor de imaginación —explica Alfonso Reyes—, considerará sin disputa esta disciplina, en mayor o en menor grado, como ciencia del ser irreal. Quien siguiendo aquí la tradición platónica, considera el ente matemático como más real que los objetos reales, no por eso aceptará el que la realidad extraordinaria de esta ciencia se identifique con la realidad ordinaria de las demás. En uno y otro caso, se impone, pues, el deslinde con la ficción literaria.”²¹

Esta distinción entre el ente y el pensar literarios, y el ente y pensar matemáticos, si bien pudiera considerarse innecesaria porque es difícil concebir una confusión entre uno y otro orden (lo que sí podría ocurrir con determinados casos de historia y ciencia de lo real, por problemas de préstamos y empréstitos, semánticos o poéticos), aporta no obstante nuevos elementos para completar el conocimiento sobre la naturaleza de la ficción literaria, asunto central en la búsqueda de la esencia de la literatura. Sin embargo, no haremos aquí todo el recorrido a la amplia y extensa exposición de Alfonso Reyes, y nos detendremos solamente en algunos aspectos básicos que nos sirvan para aclarar un poco más lo referente a la ficción literaria, en su confrontación con la matemática.²²

²⁰ “Reflexiones sobre el drama”, V, XXI, pp. 372-373.

²¹ D, XV, pp. 285-286. La segunda tríada teórica es en *El deslinde* la de los entes *sui generis*: junto a la matemática, Reyes coloca la teología para enfrentarlas a la literatura. Aquí sólo nos ocuparemos del ente matemático y la ficción literaria. Parte de lo relacionado con el pensar teológico y el pensar literario se verá en el capítulo final de la segunda parte.

²² El estudio del ente y el pensamiento matemático se presenta en *El deslinde* a partir de la página 289.

Reyes empieza por proponer tres grados de abstracción: la abstracción física, a nivel de clases y tipos de las cosas naturales; la abstracción lógico-matemática, en un grado superior, que abstrae formas mentales (números, figuras, etcétera); y el tercer y último grado, la abstracción metafísica, que se ocupa de la esencia del Ser (ontología o, si se trata del saber revelado, teología). El pensar lógico-matemático opera con la abstracción del segundo grado. La literatura, por su parte, dispone de los tres grados de abstracción: el primero en cuanto que utiliza un mínimo de realidad; el segundo y el tercero en el caso ancilar del empréstito. Recuérdense que por su propia esencia, nada es ajeno a la literatura y puede tomar en empréstito cualquier tema o asunto, o en este caso, cualquier grado de abstracción, en la misma medida en que requiera usarla para exponer o desarrollar cierto contenido de la obra literaria.

La abstracción matemática propone postulados y saca consecuencias, y tiende a la trascendencia, es decir, a la aplicación de las consecuencias obtenidas. En cuanto trasciende, la matemática se vuelve matemática aplicada y pierde su carácter inmanente. “Mientras la flecha apunta hacia la manzana, es la matemática; cuando la flecha trasciende o es disparada sobre la manzana, hemos salido de la matemática para caer en el conocimiento particular.” En este sentido, la matemática tiene una inmanencia provisional, mientras que la literatura es inmanente de manera definitiva, pues si bien hay casos de lo que suele llamarse “literatura aplicada”, en esencia esto no es literatura, sino un caso de préstamo poético de lo literario a lo no-literario: función ancilar.

Al postulado matemático se puede llegar por cinco vías distintas: *a)* por abstracción física, o de primer grado; *b)* por generalizaciones procedentes de otras ciencias, a partir de las cuales la matemática llega a la abstracción de segundo grado; *c)* a partir de consecuencias obtenidas en otros postulados matemáticos; *d)* a partir de una inducción matemática, y *e)* por iniciativa libre (la “heurística matemática”, dice Reyes). De estas cinco vías, en las dos primeras se obtienen postulados *a priori*, con mayor fuerza inventiva de uno a otro, así como en la cuarta vía en relación con la anterior, y en la quinta en relación con la cuarta. En el caso de la cuarta vía (el postulado a partir de una inducción matemática), Alfonso Reyes encuentra la similitud con la ficción literaria, pues ésta, por su naturaleza de captación de series indefinidas mediante entes representativos, “produce una manera de vaga inducción matemática”. En el postulado matemático, “quien hace un cesto hará también $1 + n$ cestos”, sin que importe el valor de n . En la ficción literaria, “El lector que cierra la novela amorosa se queda pensando: ‘Así obran los enamorados’ (sobrentendida a veces la hamiltoniana cuantificación: *todos* los enamorados).” Esto ocurre porque la

ficción literaria es la representación universal de lo humano a partir de casos individuales; o a la inversa, el suceso ficticio narrado como situación individual es representativo de una general condición humana. La quinta vía (la heurística matemática) opera por imaginación y también se asemeja a la ficción literaria. Alfonso Reyes da el ejemplo de la definición de las paralelas: dos líneas que se juntan en el infinito. “¿De dónde procede, sino de la pura invención, aunque se la tomó por axioma? ¿En qué se distingue de un *hai-kai* oriental? Amén del contenido semántico específico, sólo en la intención. Claro que esa concepción clásica de las paralelas bien puede proceder a su vez, digamos, de una diferencia introducida en la concepción de las convergentes-divergentes. Y entonces ésta ¿de dónde viene? ¿Tal vez de la abstracción física. . .? ¿En algo se funda la invención! Aquí, como en la literatura, como en todo pensar humano, rige el principio de mínimo de realidad.”

Confrontadas la matemática y la literatura, Reyes las identifica en dos aspectos fundamentales: *a)* ambas tienen relación con la estética, pues el goce estético también aparece en el pensamiento matemático, en cuanto acción inventiva, libertad lúdica y naturaleza fantástica, y *b)* porque ambas poseen la perennidad y permanencia más allá de las eventualidades históricas. La diferencia esencial la ubica entonces en la intención: en el ente matemático se trata de alcanzar un saber específico; en la literatura se trata de una experiencia pura.²³ Es una intención que se diferencia por los contenidos semánticos. Por otra parte, la literatura, al operar por ficción, toma por igual los objetos reales y en su caso el ente irreal matemático, y entonces, “por un lado desacredita hacia otro valor diferente el objeto real del saber específico; y por otro lado, acredita de objeto real al ente irreal matemático, para de ahí transportarlo a su vez al plano ficticio. Salvo servicios ancilares, la literatura trata con igual mano y como si fueran realidades de igual consistencia concreta los objetos prácticos y las especies de la historia, la ciencia de lo real o de la ciencia matemática, ya sean abstracciones del primero o del segundo grado, y les da igual baño de ficción.” Asimismo, la matemática y la literatura son immanentes, se realizan plenamente en sí mismas, en su propio ente creado por ellas, a diferencia de la historia y la ciencia de lo real, que se cumplen en el ente que se les otorga o impone. “El ente matemático y el ente literario han sido creados en el hecho mismo de su formulación.”

²³ “Lo humano abarca tanto la experiencia pura como la específica, pero en la primera radica la literatura, y en la segunda la no-literatura.” D, xv, p. 44.

6. Conclusión

Este recorrido por el campo de la ficción literaria nos deja las siguientes conclusiones:

a) La ficción literaria no se identifica como algo opuesto a la verdad, no es lo falso en contraposición al suceder real. No es mentira sino “otro modo cabal de verdad”.

b) La ficción literaria es independiente de las relaciones lógicas del suceder, aun cuando tome de éste los elementos que la integran.

c) La ficción literaria se refiere a relaciones humanas individuales, pero es representación universal de la vida de los hombres como significación general de lo humano.

d) La ficción literaria, aunque se eleve a la más pura fantasía, nunca escapa al universo (verdad lógica), al yo (verdad psicológica) y a la verdad derivada de un mínimo de realidad.

e) La ficción literaria como “mimesis” no debe entenderse como una mera o simple copia o reproducción, sino como expresión superior del espíritu, como actuación de la fuerza interior del hombre.

f) La intención estética es la que impulsa hacia la ficción literaria e identifica a ésta, conduciéndola hacia la expresión verbal. Por lo mismo, es manifestación lúdica, acción inventiva.

g) La ficción literaria sólo cobra existencia en la forma verbal.

h) La ficción literaria es inmanente, existe en el mismo ente que crea.

i) La ficción literaria posee permanencia y perennidad, como “valor inamovible en el tiempo y en la verdad poética”. Alfonso Reyes afirma que “en el orden del espíritu, siempre *es* lo que una vez *ha sido*”.²⁴

²⁴ EL, XIV, p. 232.

X. EL LENGUAJE LITERARIO

Por la temerosa noche del ser, Adán adelanta, esgrimiendo nombres como centellas.

ALFONSO REYES¹

1. La literatura: ejecución en palabras

Quedó establecido en el capítulo anterior que la ficción literaria sólo existe a partir de la construcción verbal que la expresa, pues si bien en los inicios del proceso creador hay una etapa mental previa a la manifestación del lenguaje, sólo en éste puede identificarse la obra literaria y en él deberá centrarse el estudio de la esencia de la literatura. En el avance del deslinde se han ido separando los diferentes órdenes mentales (historia, ciencia de lo real y literatura), y la distinción entre ellos ha permitido establecer algunos elementos esenciales de la literatura frente a la no-literatura.

Adentrándonos en el proceso de la creación, se identificaron algunos elementos operantes en el surgimiento de la obra: el impulso lírico, el ritmo, la armonía, la fuerza vital que empuja a la creación, la intención y, a partir de ésta, la conversión de lo literario difuso en ficción literaria. En todo este proceso, la atención se ha puesto primordialmente en el movimiento de la mente hacia sus objetos, y de éstos se ha tomado sobre todo el enfoque hacia los asuntos: la semántica. En el estudio de los órdenes no-literarios, se aclaró que su asunto era el conocimiento específico, y que si de relaciones o situaciones humanas se trataba, se referían entonces a lo humano, también como experiencia específica. La literatura, en cambio, da testimonio de lo humano como experiencia pura. Asimismo, desde un principio quedó establecido que los objetos del pensar pueden ser los temas o asuntos propiamente dichos, o los temas formales del lenguaje, es decir, la semántica y la poética. La poética, en el vocabulario establecido por Alfonso Re-

¹ "El conocimiento poético", Y, XXI, p. 257.

yes para su trabajo de deslinde de la literatura, es toda ejecución verbal, incluida la no-literatura. Ahora, después de identificar la ficción literaria sólo a partir de la expresión en palabras, es preciso detenernos en el lenguaje, para alcanzar el deslinde definitivo y estar en posibilidad de separar no sólo la literatura de la no-literatura, como movimiento de la mente, sino más estrictamente el lenguaje literario de los lenguajes no-literarios. Pues la literatura, como afirma Reyes, no sólo es “una semántica u orbe de significaciones, sino también una hechura poética, confiada a esa sustancia inconsutil que es el lenguaje”.² Empecemos por éste, entendido como instrumento general de comunicación, para llegar finalmente al lenguaje literario.

2. El lenguaje

El medio que utiliza el hombre para expresar ideas y comunicarse con sus semejantes es un producto social. Reyes define el lenguaje como un “cuerpo de expresiones orales en que se manifiesta el don del habla. Merced a la facultad del habla, el hombre posee un lenguaje.”³ Contemplado como producto social, el lenguaje es resultado de una interacción colectiva en la que los individuos y grupos aportan cambios o ensanches con los que se va haciendo el instrumento teórico-práctico de la comunicación. Considerado desde este punto de vista social o externo, el lenguaje se puede estudiar como resultado de las fuerzas sociales; en tal sentido se considera como un producto de la sociedad o en su fase pasiva. Si por el contrario el lenguaje se enfoca como un factor influyente en la vida social y sus productos, se le estudia en su fase activa.

En su fase pasiva, el lenguaje verbal como producto social es eminentemente práctico y opera principalmente en función de la comunicación, pero también puede llevar consigo una carga afectiva, mayor o menor según el caso, presente en todo lenguaje coloquial. El lenguaje verbal oral en su uso cotidiano está condicionado por una serie de supuestos que operan de acuerdo con las circunstancias, los lugares y las personas mismas que lo hablan. El lenguaje es posible por la convención social que otorga una determinada significación a un sonido o conjunto de sonidos. Desde este punto de vista, el lenguaje se establece mediante una doble relación, interna y externa; la primera es la que corresponde al individuo, enfrentado a las cosas y las situaciones de relación a través de las palabras, y utilizando éstas de acuerdo con esa

² “La literatura y las otras artes”, Y, XXI, p. 258.

³ “Apéndices, II, Nuestra lengua”, Y, XXI, p. 407.

convención social; la segunda es de carácter colectivo y supone un intercambio entre los individuos. En esta doble relación se dará la posibilidad del proceso mismo de creación o transformación de la lengua.⁴ En unas reflexiones de juventud sobre los problemas de creación de la lengua, Alfonso Reyes dejó la afirmación de que la fuerza del idioma está en el pueblo, en cuyo uso vivo de las palabras está la capacidad de su transformación: “el vulgo, con sus barbarismos, previene y cultiva la futura etapa del idioma”.⁵

En su fase activa, el lenguaje transforma el uso, valor y significado de las palabras, pero además es el instrumento mental mediante el cual se puede incrementar el pensamiento. Este retorno del lenguaje, procedente del uso colectivo y popular, revierte sobre los individuos, los integra como grupo y les otorga una conciencia común, propicia la comunicación de las ideas, y con ellas hace posible tanto la conservación de la cultura como el progreso y el desarrollo histórico y social. Los retrasos y los avances de una sociedad están íntimamente relacionados con lo que Reyes llama las “congelaciones lingüísticas”, pues en éstas se pueden mantener las concepciones que tienden a la inmovilización de una determinada situación histórica y social, como aquellas otras que impulsan hacia la transformación mediante una nueva visión del mundo y de la vida.

Esta doble condición activa y pasiva del lenguaje muestra a un mismo tiempo su raíz y su crecimiento, su fuerza y su dependencia, su sincronía y diacronía. “El habla —dice Alfonso Reyes—, y por consecuencia el lenguaje, los idiomas o lenguas, *no se han ajustado absoluta y totalmente a un sistema mental inflexible*. Aunque la inteligencia y la razón los han tutoreado en mucha parte, también en mucha parte han crecido espontáneamente como los árboles.”⁶ Por eso concluye Alfonso Reyes que un idioma nunca está completo y terminado y que se va adecuando a la circunstancia en que se usa.

En su discurso de toma de posesión como presidente de la Academia Mexicana de la Lengua (1957), Alfonso Reyes dejó referencias al avance, hasta ese momento, de los estudios sobre el lenguaje, particularmente en lo que se refiere a los procesos regulares que para efecto de sus funciones prácticas, explican en cierta forma su permanencia y su capacidad de cambio; la teoría de la información, vía de estudio de la simbología en que aquélla se contiene y de la comunicación no verbal, así como el desarrollo de los estudios de la lingüística, los identificó como una posibilidad de alcanzar la difícil y pretendida unidad científica. Y si bien había afirmado, en el tiempo en que escribía *El*

⁴ D, xv, pp. 210-215.

⁵ “De la lengua vulgar”, CA, III, pp. 141-142.

⁶ “Apéndices, II. Nuestra lengua”, Y, XXI, p. 407.

deslinde y refiriéndose a las corrientes en boga, que los últimos desarrollos de la lingüística la acercaban a la literatura,⁷ lo que efectivamente ocurrió, una década después, en el mismo discurso académico citado, declaró en relación con el avance e integración de los estudios lingüísticos con otros campos del conocimiento, que “la lingüística va dando la espalda a los escritores”.⁸

3. El problema semántico

Separada la obra del pensar, por una parte en el movimiento noético de la mente hacia sus objetos, y por la otra en la noemática o conjunto de objetos mentales propuestos, éstos quedaron divididos en los asuntos o temas propiamente dichos (la semántica), y en los temas formales o expresión verbal (la poética). La semántica se ocupa de la relación existente entre el signo y el objeto o ente por él significado. En el proceso social de creación del lenguaje, los signos verbales adquieren una determinada significación, cuyo efecto consiste precisamente en nombrar y designar, procedimiento que permite relacionar al hombre con el hombre y utilizar las cosas que lo rodean. El signo puede ser considerado desde un punto de vista objetivo, es decir, aquello que designa o nombra las cosas; o bien desde un punto de vista subjetivo, al pasar a los procesos de razonamiento, asociación de ideas, etcétera. Por esta vía, la ejecución verbal tiene necesariamente repercusiones interiores en el hombre, y toca inevitablemente su propio ámbito, su conducta, su apreciación o valoración de la circunstancia. El hombre está inmerso en el lenguaje y con él puede llegar a una determinada concepción del mundo. En el año en que Alfonso Reyes se ocupa de estos problemas de semántica en la redacción de *El deslinde* (1942), la civilización occidental se encontraba sacudida en sus cimientos por la Segunda Guerra Mundial. Lo que Reyes denominó en ese momento el “problema semántico”, se refería fundamentalmente al uso moral del lenguaje, a su utilización para el desarrollo del hombre y de la sociedad y no para su estancamiento o retroceso al hacer surgir sus actitudes más negativas. El problema semántico se traduce para Reyes en el uso del significado para fines ideológicos: “Las implicaciones del pensamiento y de la acción andan juntas. El significado no sólo acarrea representación, sino también voluntad. La cápsula verbal no sólo encierra aromas de intelección, sino también explosivos de intención. Este fenómeno se aprecia con mayor nitidez cuando del orden de las

⁷ ACL, XIV, p. 374.

⁸ “Discurso. . .”, *ibidem*.

definiciones nos trasladamos al orden de los valores. En el campo ético y social, por ejemplo, la intención irradiada por la palabra impulsa un juicio o una acción; y ya en la política, determina una prédica, propaganda o campaña.”⁹ En suma, las fórmulas verbales inciden sobre la conducta del hombre y consecuentemente sobre la conducta social en general.

La dificultad de entendimiento entre los hombres proviene en gran medida de la confusión de los significados, pero finalmente esto no puede superarse intentando o pretendiendo alcanzar un significado definido para cada signo, ya que ello resultaría imposible. De ahí que se requieran palabras para interpretar el significado de las palabras, y de esta necesidad se desprende la importancia de la semántica, entendida como ciencia que estudia la relación entre las palabras y las cosas designadas por ellas. La semántica, ocupada originalmente en el estudio de los cambios o transformaciones del significado de las palabras en el paso del tiempo (Bréal, *Essai de Sémantique*, 1897), ha enderezado su interés en varias direcciones, de las que Alfonso Reyes establece tres principales al momento en que escribe sobre este tema (1946): a) La semántica lógica y lógico-matemática en la que se incluyen las antiguas lógicas deductiva e inductiva (Aristóteles y Bacon) y los signos algebraicos; b) la semántica lógica y psicológica, en la que la lengua como producto colectivo no es sólo un resultado de la razón, se conecta con los estudios antropológicos y estudia la relación entre signo verbal y objeto significado, y c) la semántica general, entendida en su posición de ciencia que busca la relación entre el lenguaje y la conducta.¹⁰ La primera es estudiada, entre otros, por Carnap y Russell; la segunda proviene de los estudios lingüísticos de Bally, Vossler y otros, Ogden y Richards; la tercera, por último, procede de los trabajos de lady Viola Welby (siglo XIX), y está presente en los trabajos de Korzybski (“hasta hoy —dice Reyes en ese momento— visto con algún recelo”).

Todas estas referencias en los textos de Reyes al valor de los estudios semánticos llevan detrás la preocupación, primero, por alcanzar en el lenguaje la significación y relación correctas entre la palabra y lo que con ésta se pretende comunicar, y segundo, de que no se pretenda en la interpretación de la lengua dar a las palabras un significado que nunca tuvieron. “De ahí —escribe Reyes— que nada sea tan falso y peligroso como las citas aisladas de palabras en las que no se toma en cuenta la frase, de frases en que no se toma en cuenta el párrafo, de párrafos en los que no se toma en cuenta el capítulo, de capítulos

⁹ D, XV, p. 219.

¹⁰ “Oh, las palabras! . . .”, Y, XXI, p. 271.

en los que no se toma en cuenta el libro, de libros en que no se toma en cuenta al autor, su vida y su guardia ante la vida.” Y concluye Reyes: “Tal es la gran lección semántica. El mundo atomístico, de cosas estáticas y aisladas, ha sido sustituido por el mundo cambiante y conexo de las relaciones y las estructuras. Tiramos de una palabra, y detrás de ella se nos vino encima un universo.”¹¹

Esta preocupación de Reyes por un manejo adecuado del lenguaje, es decir, por el uso de las significaciones verbales, es, como dijimos, un resultado de la situación imperante en el momento de escribir, y se desprende con toda seguridad de las tesis de Alfred Korzybski, en las que desarrolló la idea del posible mejoramiento del hombre a partir del mejoramiento de su conducta como individuo y como miembro integrante de la sociedad, a través del desarrollo y perfeccionamiento del lenguaje.¹² Si bien el texto de Reyes está dictado por la circunstancia histórica del momento y pone el acento en la trascendencia moral y política de un uso inadecuado del lenguaje, algo importante queda referido al lenguaje poético. En lo que Reyes llama el “nominalismo eficiente” está la correcta utilización del lenguaje en la filosofía, las ciencias exactas, las ciencias sociales, las matemáticas y también la poesía, que “se afana por crear ‘un lenguaje dentro del lenguaje’, el cual le permite aprehender otro orden sublime de realidades (sub-límite, más allá del límite óptico)”.¹³ La misión creadora del lenguaje —concluye Alfonso Reyes—, “o es la función mágica de la poesía, que no se refiere a necesidades empíricas, de acción inmediata, o es la función utópica de la persuasión o de la jurídica, que propone a la sociedad el mapa de un territorio que aún no existe”.¹⁴ En suma, se trata del lenguaje como factor creador del individuo en su capacidad superior y como creador de la nueva sociedad.

4. Comunicación y expresión

Entendido el lenguaje como el cuerpo de expresiones orales en que se manifiesta el habla y contemplado en su fase activa y su fase pasiva, hasta ahora la concepción predominante del lenguaje es como instrumento de comunicación para la transmisión de las ideas, la designa-

¹¹ “Algo de semántica” (1944), s, XXI, p. 233.

¹² Alfred Korzybski (1879-1950), polaco nacionalizado en los Estados Unidos, fundador en Chicago del Instituto de Semántica General, autor de *Science and Sanity* (1933). La cita de Alfred Tarski, recogida por José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía* (Alianza Editorial, Madrid, 1981, vol. 1, p. 2976), deja mal paradas las teorías de Korzybski.

¹³ D, xv, p. 217.

¹⁴ *Ibid.*, p. 221.

ción de las cosas y la integración social. Pero el lenguaje cumple otras funciones además de la comunicación.¹⁵ Si se distingue entre el lenguaje teórico y el lenguaje práctico, se están tomando en cuenta diferentes usos de acuerdo con la aplicación y destino de las palabras. Sin embargo, esta distinción no significa que en ambos casos se trate de un lenguaje puramente lógico aplicado a diferentes fines, pues en su aspecto práctico el lenguaje puede llevar una carga afectiva o emocional que se desprende de la circunstancia en que se utiliza el lenguaje, y en su aspecto teórico, como se verá después, esta carga emotiva también puede aparecer. Además, debe tomarse en cuenta la función ancilar, que como ya vimos opera como préstamo o empréstito entre los varios lenguajes teóricos, y habría que considerar también que ésta puede actuar del lenguaje teórico al práctico o viceversa. Se cumple así una estrecha relación entre el lenguaje práctico, es decir el lenguaje común y general, y los lenguajes teóricos, entendidos en plural como especializaciones del conocimiento. En este largo proceso de análisis para la identificación de la esencia de la literatura, Reyes llegó a la conclusión de que la literatura existe sólo en las palabras. Ahora la tarea consiste en distinguir en la masa general del lenguaje el propiamente literario de los lenguajes no literarios. Tanto éstos como aquél pertenecen a los llamados lenguajes teóricos, pero como ya quedó dicho, entre los lenguajes teóricos y el lenguaje práctico operan los préstamos o empréstitos de la vasta función ancilar en la que descansa propiamente la capacidad de ejercicio del lenguaje en sus diferentes agencias.

Los estudios lingüísticos han permitido identificar los diferentes usos del lenguaje, y conocidos éstos se acepta que las formas lingüísticas no se reducen a contener únicamente el pensamiento lógico. La identificación del lenguaje literario en sus particulares características ha sido uno de los resultados obtenidos en el avance de los estudios lingüísticos, principalmente a partir de los estudios semánticos. El establecimiento de las diversas funciones del lenguaje permite separarlas, establecer las diferencias entre los varios lenguajes teóricos, y particularmente las del lenguaje literario.

Una vía de acercamiento al problema consiste en distinguir en el lenguaje dos grandes funciones: la comunicación y la expresión, división que en cierto modo ha servido para distinguir el lenguaje vulgar del lenguaje estético. Pero identificar en la comunicación el lenguaje vulgar y en la expresión el lenguaje estético, simplifica lo que en sí mismo es más complejo, pues la comunicación y la expresión no se dan necesariamente en forma separada, sino de manera conjunta,

¹⁵ Las ideas de Alfonso Reyes sobre comunicación y expresión se encuentran principalmente en *El deslinde*, pp. 209-210 y 225 a 231.

variando la presencia de una u otra de acuerdo con el contenido o el significado del lenguaje. Tanto la comunicación como la expresión se contienen en lo semántico y lo poético del lenguaje, y según Reyes pueden presentarse en la misma configuración semántica, así como la expresión y la comunicación “*pueden* ir conjugadas en la misma configuración poética”. Esto significa que en el contenido semántico de la comunicación se transportan elementos expresivos, por la inevitable carga vital que la acompaña. De la misma manera, la expresión puede ser también vía de comunicación. Y esta imbricación, dice Reyes, “puede acontecer en toda actividad humana, práctica y teórica: vida diaria, obra histórica, científica, filosófica, religiosa o literaria”.

Desde el punto de vista poético o de las manifestaciones verbales, según el lenguaje teórico de que se trate será la forma poética que se utilice, y aquí interviene ya la intención o rumbo mental y podrá darse la imbricación comunicativo-expresiva, según sea el caso. Finalmente, es difícil que por la sola gradación, mayor o menor de la imbricación comunicativo-expresiva, se pueda identificar si se trata de un lenguaje corriente o de un lenguaje estético. Si en este último prevalece la función expresiva y en aquél la comunicativa, separar las diferentes situaciones en que se dan uno u otro es un proceso más complejo en el que intervienen diversos elementos. El mejor medio de comunicación es el lenguaje, pero éste no lo es por la expresión —de ahí los problemas específicos de la manifestación lírica—, pues hay una gran distancia entre la poesía, que quiere comunicar y al mismo tiempo exteriorizar una expresión, y la música, que es propiamente pura expresión y no quiere comunicar nada en el sentido de transmisión intelectual. Si la comunicación es intelecto y la expresión es emoción, y puesto que ambas se dan conjuntamente con mayor o menor gradación, el problema reside precisamente en identificar la naturaleza de los diversos lenguajes en que se puede presentar esa gradación.¹⁶ La expresión está presente en todas aquellas actividades que se proyectan a un rango superior, y se desprende de la aplicación o utilidad inmediata: “de la locomoción nace la danza; del combate, el juego; de la audición, la música; de la comunicación hablada, la literatura”; ésta tiene, como los

¹⁶ En un texto de juventud, Alfonso Reyes tenía una idea diferente sobre la comunicación y la expresión: “Expresarse no es comunicarse, al menos según trato yo de explicarlo aquí: la comunicación verbal no por el hecho de asumir también forma de vocablos ha de confundirse con la expresión verbal. La expresión es resultante de la plenitud de la vida, en todos sus estados (rayo, fruto, manantial o canción), y tiene su fin en sí, por el desahogo que ocasiona al ser rebosante; al paso que la comunicación existe sólo para fines enteramente útiles.” “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé, CE, I, p. 96.

otros lenguajes, un mayor o menor grado de imbricación comunicativo-expresiva:

a) La literatura con un máximo de expresión y un mínimo de comunicación: la poesía lírica, que va desde la jitanjáfora (pura manifestación verbal sin contenido comunicativo) hasta la poesía en sus diversas manifestaciones, pasando por la poesía “pura”.

b) La literatura con un máximo de comunicación y un mínimo de expresión, en la que se trata de la exacerbación ingeniosa: acertijo, ejercicio lógico, puro juego verbal.¹⁷

c) Por último, la literatura en la que existe un término medio entre la comunicación y la expresión: drama y novela, así como esa literatura en que se da un valor superior al valor emotivo que puede tener un contenido intelectual. “Este último caso —dice Alfonso Reyes— es el único en que la literatura no admite rival como instrumento expresivo.” Y en todos los demás casos, añade, “la literatura comparte el dominio con otras actividades teóricas u otras artes: filosofía y ciencia en lo conceptual puro; historia, en lo narrativo; artes de la vista, en la sugestión visual y plástica; música, en la acústica, etcétera”.

En estas dos funciones del lenguaje se da una permanente confrontación, pues si bien sólo se puede concebir socialmente el lenguaje en su función comunicativa (si fuese sólo expresión emotiva, propiamente no habría lenguaje como instrumento de comunicación e integración), la expresión poética sigue siendo una de las manifestaciones individuales más altas del hombre, que además revierte a los demás hombres. “La diferencia del uso práctico y el estético, poco perceptible en las manifestaciones literarias más modestas —información, narración realista—, resalta a medida que se asciende hacia las manifestaciones más puras, y con la poesía propiamente tal llega al punto heroico extremo.”

Sin embargo, la distinción entre la comunicación y la expresión no es suficiente para identificar lo propio del lenguaje literario, y Alfonso Reyes pasa a considerar las tres notas del lenguaje y el valor de cada una de ellas.

5. Las tres notas del lenguaje y sus valores

Comunicación, sonido y expresión identifican las tres notas del lenguaje. La primera es la nota significativa, o como la llama Reyes, “co-

¹⁷ “La especialización exacerbada en el puro placer verbal —extremo agudo del deleite técnico— no por ser extrema es menos humana. Y en cuanto significa ya la experiencia de una experiencia específica, es la orilla por donde la función literaria se desvirtúa en función de mera ingeniosidad lingüística.” D, xv, p. 42.

municativa, significativa o intelectual”. En ella se cumple la función de transmisión y exteriorización de las ideas, pensamientos y sensaciones del hombre. Por su propia naturaleza, la nota comunicativa admite todo tipo de manifestaciones lingüísticas, desde las más libres hasta las más rigurosas, según sea el contenido de lo que se desea transmitir. En este sentido, la nota comunicativa se presenta en el lenguaje más general de comunicación, hasta el lenguaje más riguroso desde el punto de vista lógico.

La nota acústica es la segunda, y aquí no se toma en cuenta únicamente el sonido de la palabra como tal, sino el resultado fonético de todo el conjunto de elementos que se exteriorizan en una determinada manifestación verbal: el ritmo que se establece en una frase, el tono impuesto a determinadas palabras, su acentuación, la melodía de toda la unidad fonética, desprendida del juego de los sonidos mismos, las sílabas, las vocales y todos los elementos cuya unidad da la presencia de la nota acústica. Reyes precisa que no debe confundirse lo fonético del lenguaje con lo que sería la “preceptiva prosódica” de los manuales o de la retórica como “composición”, pues éstas son propiamente las normas fijadas por una determinada preceptiva, y la nota acústica como tal está considerada como una parte de la naturaleza del lenguaje.

La tercera es la nota expresiva, y se refiere a la carga emocional o afectiva que acompaña al lenguaje. Puede aparecer en la charla cotidiana o estar presente en la poesía lírica. La nota expresiva es el ámbito de la estilística, vía de análisis de la naturaleza del lenguaje poético, que en los años en que Alfonso Reyes elaboraba *El deslinde* empezaba a desarrollarse con fuerza.

Estas tres notas, dice Reyes, “se mezclan diversamente, en toda manifestación lingüística. Pero no necesariamente las tres. La nota acústica es la más estable; es casi imposible desterrarla, salvo en ciertos símbolos de tipo matemático que anulan, en potencia y en acto, la voz humana y más bien fueron instituidos para los ojos, para ser leídos.” Por otra parte, la nota comunicativa puede presentarse sin la intervención de la nota expresiva, y ésta puede en ciertos casos (como en las jitanjáforas) aparecer sin contenido comunicativo.¹⁸

Cada una de las notas del lenguaje tiene un valor diferente. La utilización de estas notas según su valor es ya resultado de la intención, lo que implica que en un determinado momento predomine una de las tres, sólo dos de ellas o las tres en su conjunto. En el extremo opuesto de la emisión verbal, teñida por la intención, está la atención del que escucha o recibe.

¹⁸ D, XV, pp. 232-233. Reyes también desarrolló estas ideas en “Apolo o de la literatura”, EL, XIV, p. 84, y en AR, XIII, pp. 371-372.

La literatura, afirma Reyes, es un arte esencialmente oral, y como tal es anterior al surgimiento del signo en el que queda recogida, sea éste la letra, el ideograma o el jeroglifo.¹⁹ El lenguaje, las palabras, suenan; “el sonido del lenguaje es una de sus funciones característicamente literarias, y la acústica y la rítmica siempre han gobernado la marcha de la verdadera prosa como de la verdadera poesía”.²⁰ Por esto también afirma Alfonso Reyes que la literatura se prueba en la recitación, no entendida como declamación sino simplemente como pronunciación en voz alta.²¹ Sin embargo, aunque la literatura es un arte oral, no se queda sólo en palabras, sino que su extremo último es mental o estructural, por lo que se entiende que el lenguaje hace la literatura pero al mismo tiempo la transporta. Ésta es la gran diferencia que señala Reyes entre la literatura y las otras artes, pues éstas se dirigen a los sentidos y en ellas encuentran su objeto final, mientras la literatura, generada en el mundo interior del hombre, cobra forma y vida en las palabras, y es a través de ellas como regresa al mundo interior para significarse intelectualmente.²²

La literatura es esencialmente oral, pero ha derivado hacia el lenguaje escrito, con lo que se producen cambios importantes en el arte literario. En primer lugar, de ser un acto colectivo, sostenido en la presencia que alcanza en el grupo, pasa a ser un arte individual y consecuentemente un arte culto, de minorías; además, la obra queda establecida, es decir, fija, ajena al olvido del autor y a la posible desaparición de la obra misma. Otro efecto importante se refiere a lo propiamente literario, pues si el valor formal de la obra es predominante, al convertirse en escritura surgen otros valores, como el del asunto o el ideológico. “Porque, en efecto, acontece entonces que el desarrollo de la cultura escrita obra a la inversa: nos habitúa a conservar la sustancia más que la forma. . .”²³

Regresemos a las tres notas del lenguaje, para encontrar una con-

¹⁹ “Lo oral y lo escrito”, Y, XXI, p. 265.

²⁰ *Ibid.*, pp. 260-261.

²¹ “Marsyas o del folklore literario”, EL, XIV, p. 315. “Flaubert —añade Reyes—, que dejó en sus cartas un caudal de ideas, insistía en que un trozo que no resista semejante prueba carece de condiciones de vida. El ritmo respiratorio ajustado a los compases mentales, el pulso de las frases, que naturalmente varía un poco de uno a otro escritor, es una de las condiciones esenciales de su estilo, y la fonética le consagra estudios cada vez más profundos. En la serie no sólo hay pausas respiratorias, sino también de sentido. En descubrirlas y en depurarlas se agotó el arte retórico de los viejos sofistas, quienes, a veces, en las embriagueces de su descubrimiento, llegaron al paroxismo. Estas pausas producen, en un texto literario, unidades melódicas o grupos fónicos.” *Ibidem.*

²² “La literatura y las otras artes”, Y, XXI, p. 258.

²³ “Lo oral y lo escrito”, Y, XXI, p. 268.

clusión importante en el avance de Reyes en el conocimiento de la esencia de la literatura: ésta es la única actividad del pensamiento que al utilizar el lenguaje, intenta poner en juego el valor de las tres notas, es decir el valor comunicativo, el acústico y el expresivo. De esto resulta que la literatura: a) Posee una gran capacidad para comunicar, cualquiera que sea la característica del asunto; b) Alcanza su manifestación (“cristalización”, dice Reyes) en la palabra única, es decir, en un lenguaje insustituible, pues los tres valores están presentes a partir de la naturaleza fonética o acústica de la palabra; y c) Tiene una gran eficacia afectiva; transmite lo que está más allá de la lógica del lenguaje y pertenece más bien al ámbito de lo estético y psicológico, es decir, al recinto interior del hombre.²⁴

6. La cohesión semántico-poética

Para establecer las características del lenguaje en relación con la mayor o menor cohesión entre el asunto o tema de que se habla y la palabra o palabras utilizadas, Alfonso Reyes distingue en el lenguaje dos grandes grupos: en uno encontramos el coloquio, es decir, el lenguaje práctico, útil para la comunicación en general; en el otro coloca todos los lenguajes especiales o “sui generis”, a los que llama “paraloquios”; en éstos, uno será el paraloquio literario y todos los demás son los paraloquios no literarios. El coloquio, como ya quedó dicho, es eminentemente práctico, y los paraloquios pueden ser teóricos o teórico-prácticos, y tanto del coloquio a los paraloquios y de éstos a aquél, como entre los mismos paraloquios, se cumple la función ancilar. Los paraloquios teóricos son los no-literarios (historia, ciencia, matemáticas, filosofía, teología) y el literario; los paraloquios teórico-prácticos son los del lenguaje ritual (en la magia, la liturgia y el derecho), además del paraloquio mixto (mezclado con la literatura), que es la retórica.²⁵

Separado el lenguaje en coloquio y paraloquios, se puede hacer el análisis de la relación existente entre lo significado por el lenguaje y la fórmula verbal utilizada, esto es, la relación entre el semantema y el poema. La tesis de Alfonso Reyes es la siguiente: en el lenguaje del coloquio, diferentes poemas pueden alcanzar la significación deseada, lo que quiere decir que para referirse a un semantema determi-

²⁴ D, xv, pp. 233-234.

²⁵ Ver cuadro en p. 234 de *El deslinde*. En la parte final del capítulo VII (pp. 276-280), Alfonso Reyes se ocupa de la retórica como un paraloquio que se mezcla con la literatura, en tanto que aquélla cumple una función prospectiva, y ésta “asume una futuridad metafórica, sin que pierda por esto su condición extratemporal”.

nado pueden utilizarse indistintamente varios poetas, sin que esto signifique que llegue a modificarse el semantema en cuestión. En consecuencia, en este caso se presenta un mínimo de cohesión semántico-poética o indiferencia. Pero al pasar a los paraloquios, y según el lenguaje de que se trate, es decir, dependiendo del conocimiento o disciplina que se trabaje, encontraremos una mayor cohesión, es decir, una menor posibilidad de aplicar diferentes poetas para significar el mismo semantema, hasta llegar al extremo de que a un determinado semantema corresponda únicamente un poeta. El máximo rigor o mayor cohesión semántico-poética se presenta en el paraloquio literario y en otros paraloquios no-literarios, como el paraloquio científico (según el lenguaje de que se trate), así como en el ritual; el menor rigor o mayor despego o indiferencia semántico-poética se presenta en el coloquio.

Para llegar al poeta, para crearlo o elegirlo, Reyes habla de dos etapas: una es la génesis misma en la que libremente se escoge el poeta con el que se significará el semantema; es un acto de libertad, con mayor grado de conciencia en los paraloquios y mucho menor en el coloquio. La selección del poeta puede ser, en tiempo, sólo de segundos, como ocurre en el coloquio, hasta de años o siglos, como en el lenguaje ritual o en el lenguaje rigurosamente intelectual. Alfonso Reyes da el ejemplo, para el lenguaje ritual, del paso del exorcismo a la plegaria, o a la fórmula contractual; y para el proceso intelectual, el logro de determinadas denominaciones antes no existentes, como "integral matemática". En el caso del escritor, se asume conscientemente la creación del poeta. "En el escritor, tal conciencia alcanza siempre una temperatura apreciable. Y si antes del poeta hubo un margen de libertad, en llegando al poeta esta libertad se ha perdido. Entiéndase; desde el punto de vista estrictamente poético; pues desde el punto de vista semántico, caben siempre rectificaciones ulteriores, que a su vez producen nuevos poetas. Las dos, las tres, las n versiones sucesivas de un escrito son otras tantas configuraciones diferentes, otros tantos actos de la manifestación lingüística. Y para cada uno de ellos, separadamente, ha operado la fusión semántico-poética."²⁶

De acuerdo con lo anterior, se obtienen cinco diferentes productos del lenguaje, en los que cada uno presenta características diversas de cohesión semántico-poética:

a) El producto coloquial, que como ya vimos, es el caso de mayor

²⁶ Alfonso Reyes deja claro que siempre existe cierta movilidad en todo uso de las palabras, y que un poeta no puede quedar rigurosamente sujeto a un solo significado. De aquí la importancia de considerar la significación de las palabras en el conjunto del contexto, y aun, agrega, "en relación con el conjunto de la circunstancia vital". D, xv, pp. 237-239. Ver nota 11 en este capítulo.

indiferencia en la relación entre semantema y poeema, pues un mismo asunto se puede decir de varias maneras.

b) La obra no literaria, ni por la intención ni por la forma. En este caso, el campo es muy extenso y se puede presentar un espectro muy amplio, desde un mínimo de cohesión semántico-poética, hasta el máximo rigor, según se pase de las disciplinas humanas a las extrahumanas (de las ciencias sociales o la historia a las ciencias naturales y finalmente a las exactas).

c) La obra no literaria por la intención, pero literaria por la forma. Es la llamada "literatura aplicada", la obra histórica o científica escrita con lenguaje literario. Comparte la indiferencia semántico-poética del coloquio y al mismo tiempo la fijeza del paraloquio literario.

d) La obra literaria en general. Aquí se presenta la más completa rigidez semántico-poética, o sea que a un determinado semantema corresponde únicamente un poeema. Si el poeema se cambia, cambia inevitablemente el semantema. "Así como en el orden semántico —dice Reyes— la literatura resulta de la intención ficticia, así en el orden poético la literatura resulta de la fijeza lingüística, gobernada por la intención estética."²⁷

e) La obra o fórmula ritual. Aquí la rigidez es absoluta como en el paraloquio literario, y puede ser incluso de mayor intensidad. El error de introducir determinados poemas en la obra literaria puede ser castigado por la crítica calificándolo de mal gusto, pero el error en la fórmula ritual provoca la ineficacia del efecto o la nulidad del resultado esperado, pues "la formulación ritual tiene un sumo valor legislativo, institucional o místico, sea en la magia, sea en la liturgia, sea en el derecho, valores de sustentación social que merecen las sanciones sumas, y a veces merecieron la pena de muerte. Y esto no por sus consecuencias, sino porque se atribuye a las palabras en sí mismas una virtud activa e inmediata, y no sin sentido de referencia a las realidades no lingüísticas que hay detrás de las palabras; porque se transforman los signos verbales en entidades plenas."²⁸

Finalmente, como se ve, Alfonso Reyes llama "producto" al coloquio, como un efecto natural de la comunicación humana, y a los cuatro restantes los llama "obras", para indicar que son precisamente un resultado de la participación del hombre, de su capacidad intelectual o creadora. El coloquio es un producto natural de la condición humana. Por lo mismo concluye Reyes que el coloquio es materia prima de los lenguajes-obra.

²⁷ D, xv, p. 240. En el caso de las formas coloquiales que se introducen en la obra literaria, "en cuanto la lengua literaria prohija y acoge una de estas formas, al instante la caja y le comunica su fijeza, por el hecho mismo de recibirla en su seno". *Ibidem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 241.

7. El coloquio (fase práctica) y los paraloquios (fase teórica)

Quedó establecido que el coloquio es el lenguaje eminentemente práctico, que posee valor intelectual y hace posible la comunicación con cierto despego o indiferencia semántico-poética, pues el cambio de poetas no perturba ni modifica los semantemas. Más bien, el coloquio se identifica en su propia naturaleza por esta indiferencia. Por otra parte, el coloquio no es ajeno a la metáfora, que tiene una presencia y un valor singulares en el lenguaje literario, pero que en el coloquio cumple diferentes funciones y se presenta en distintos niveles: la metáfora estereotipada o fijada en el lenguaje, como ocurre en los refranes, la metáfora gastada por el uso (coloquialismos), la metáfora que sobrevive en el lenguaje coloquial y en los usos lingüísticos como un elemento fosilizado.

En cuanto a la fase teórica, los paraloquios presentan sus propias características. Los paraloquios no literarios, como ya quedó dicho, pueden referirse a las ciencias humanas y a las extrahumanas. En el primer grupo quedan la historia y las ciencias fundadas en la historia, con algunas presencias del coloquio y aun del paraloquio literario (préstamo poético). En el segundo grupo quedan las ciencias extrahumanas, que van desde las ciencias naturales hasta las ciencias exactas. Ambos subgrupos utilizan el llamado lenguaje científico, que a su vez se divide en lo que es propiamente el tecnicismo y la tipología simbólica. Frente al lenguaje científico en general queda el lenguaje literario, y ambos son lenguajes teóricos. Tanto en el lenguaje científico como en el lenguaje literario están recogidas las conquistas culturales de la humanidad. Cumplen así lo que Alfonso Reyes denomina la “función defensiva”.

En el lenguaje científico hay rigor semántico-poético, pero éste será mayor en la tipología simbólica, donde las notaciones son signos inmodificables, mientras que en el tecnicismo se utilizan denominaciones de valor idiomático, en cierto modo intercambiables. Existe una vinculación lingüística en la ciencia y también existe una vinculación lingüística en la literatura, pero en uno y en otro casos la vinculación tiene diferente sentido, puesto que ciencia y literatura responden a una diferente intención.

El lenguaje como conjunto de signos se enfrenta por necesidad a situaciones de diferencia entre los extremos que une, semantema y poeta, objeto mental y signo lingüístico, idea y palabra. Esto se traduce en tres desajustes, que son una característica esencial, presente en la naturaleza del lenguaje. El primer desajuste es prácticamente insalvable y consiste en la diferencia que siempre habrá entre la palabra y la cosa nombrada por ésta: la palabra no es la cosa. El segundo desajuste es de carácter psicológico, esto es, el lenguaje no puede recoger y

exteriorizar en palabras todo lo que se contiene en el mundo interno del hombre, por ser éste mucho más rico que todo lo que pueda expresarse en lenguaje.²⁹ El tercer desajuste es de carácter histórico social, y se refiere al conflicto entre aquello que emerge como manifestación individual, y lo colectivo como permanencia y pertenencia al grupo; es el conflicto entre la innovación y la conservación. Se trata en suma de un desajuste semántico, un desajuste psicológico y un desajuste histórico-social, que se traducen finalmente en las tres grandes limitaciones que debe superar todo lenguaje. El primero, como se dijo, es inevitable, pues la palabra nunca será la cosa nombrada; el tercero, más que un desajuste es una circunstancia o proceso en marcha, pues aquello que introduce la innovación individual generalmente es aceptado colectivamente y se integra a la manifestación social. El segundo desajuste, el psicológico, es el que propiamente enfrenta el lenguaje, e importa cómo se resuelve en el lenguaje científico y en el lenguaje literario.³⁰

Ambos lenguajes, el científico y el literario, al conciliar este desajuste psicológico, lo hacen de manera diferente. La literatura, en principio, tiende a alcanzar esta superación y siempre lo logra en sus más altas manifestaciones, como un ajuste “intensivo”. El contenido psicológico se traslada a la palabra. Alfonso Reyes cita a Karl Vossler: “Sólo el artista de intensa fantasía es capaz de crear la expresión que traduzca, sin falsearla, la originalidad de su intención psíquica.”³¹ En cambio, el lenguaje científico concilia el desajuste psicológico de manera “extensiva”, tanto en el tecnicismo como en la tipología simbólica. En el tecnicismo se opera por generalización: “es un poemema que corresponde a un semantema sintético de abstracciones. Decir ‘vertebrado’ es usar una inflexibilidad poética que se ha de usar siempre y en todos los casos en que se desee referirse al semantema colectivo de todos y cada uno de los ejemplares animales correspondientes a la clase.”³² Esto supone que previamente a la denominación en un

²⁹ Ya en el año 1909, en su ensayo “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé, Alfonso Reyes habla del desajuste psicológico: “. . . el escritor posee solamente un medio torpe y viciado, manifestación de vicios anteriores; porque las ideas no son las cosas, las palabras no son las ideas y la palabra escrita no es, con mucho, la palabra hablada”. CE, I, p. 90.

³⁰ En relación al lenguaje literario, escribe Sartre: “En fait, le poète s’est retiré d’un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l’attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l’ambiguïté du signe implique qu’on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considerer comme objet.” “Qu’est que la littérature”, *Situations*, II, p. 64.

³¹ D, xv, p. 253. La cita de Vossler proviene de “Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje”, en *Filosofía del lenguaje*, p. 174.

³² Reyes se refirió al lenguaje abstracto como “el arma más poderosa de la cien-

poetema, se procede a establecer la clase. En cambio, en el lenguaje literario hay un único e irrepetible semantema para el que se elige libremente un poetema, el que una vez establecido se vuelve rígido, quedando necesariamente unidos semantema y poetema. Por eso el tecnicismo tiene una rigidez de causa y efecto, de semantema y de poetema, mientras que el lenguaje literario sólo es de efecto. Es por ello que el lenguaje científico logra un ajuste “extensivo” y el lenguaje literario un ajuste “intensivo”. “La famosa ‘palabra única’ de la literatura consiste en el descubrimiento de esta designación no generalizable, y que es inflexible precisamente por ser única para su ocurrencia también única.”³³ En cuanto a la tipología simbólica, ésta va más allá de la mera conciliación del desajuste del lenguaje, pues incluso llega a la desaparición de cualquier subjetividad, y el signo se convierte en algo exacto.

8. El lenguaje literario

De acuerdo con todo lo visto hasta ahora, la mayor cohesión semántico-poética, o inflexibilidad para modificar el poetema, se encuentra en el lenguaje literario, el lenguaje ritual y el lenguaje científico (tecnicismo). Sin embargo, en cada caso encontramos, además de la diferencia de intención, una actitud diferente en relación con la puesta en valor de las tres notas del lenguaje: la comunicativa o intelectual, la acústica o fonética y la expresiva o afectiva. En el caso del lenguaje ritual, el valor fundamental radica en lo fonético, pues en la pronunciación de la fórmula descansa la efectividad del rito, más que en el mismo valor significativo; de hecho, puede ocurrir que la fórmula pierda incluso toda significación ante quienes se pronuncia y participan en el acto ritual, cuando se utiliza una lengua que sólo comprende o interpreta la clase sacerdotal.³⁴ El valor afectivo puede estar presente o no, según el caso, y sólo cuando el rito se propone despertar cierto estado de áni-

cia, y a él debe su florecimiento de los últimos ciento cincuenta años” (texto de 1933). “Un precursor de la aviación en el siglo XVIII”, CLE, segunda serie, VI, pp. 295-296.

³³ D, xv, p. 255. Sobre esta característica del lenguaje poético, ver diversos textos de Mallarmé en “Variations sur un sujet”, *Oeuvres Complètes* (varias ediciones), Col. La Pléiade, Gallimard, París, pp. 355-420.

³⁴ En un comentario sobre la obra *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, escribió Reyes refiriéndose a la escena en que el sacristán ve a su mujer desnuda y perseguida por el pueblo: “como buen sermoneador que le toca ser, recuerda sus latines, va y busca un misal: ‘Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!’ Pero como vuelan las piedras junto a sus orejas, lo repite en latín. Al oír las palabras latinas, el pueblo, que no entiende latín, obra también conforme a la farsa ritual: enmudece y se agita, sobregodido de un vago espanto. . .” “La parodia trágica”, SD, IV, p. 106.

mo. En cuanto al lenguaje científico, la tipología simbólica queda fuera por tratarse propiamente de ideogramas, y el tecnicismo utiliza propiamente el valor significativo o intelectual, con ausencia del valor acústico y el valor afectivo. Así, se confirma que sólo la literatura intenta poner o pone en valor las tres notas del lenguaje. Esto ocurre precisamente porque la literatura tiene una esencia verbal, pues mientras que las diversas actividades teóricas pueden operar en la mente sin llegar a convertirse en lenguaje, la literatura sólo existe en y con las palabras, y sólo a partir de éstas. La obra literaria, dice Alfonso Reyes, “comienza con la primera frase que se construye, forma exterior, poemema propiamente dicho”.³⁵ La misma naturaleza verbal de la literatura empuja hacia otras formulaciones verbales, y “el poemema provoca poememas”. En este importante fenómeno, que Reyes llama “arrastre verbal”, va cobrando realidad la creación literaria, y su forma procede en cierta medida de la prosodia. “El ser expresivo que somos —concluye Alfonso Reyes—, busca entonces en el subsuelo del alma, dejándose aconsejar por ritmos corpóreos, circulatorios, respiratorios, hasta ambulatorios; alerta sus simpatías dinámicas, y sujetándose a aquella aritmética natural de la máquina humana, concibe paulatinamente la unidad, el número, el par, el impar, la serie, el vaivén, los arranques y los remates. Lo mismo en el verso que en la prosa. Lo que pasa es que la noción de la prosa como función literaria distinta del coloquio no es una noción inmediata: supone un descubrimiento. En nuestra cultura occidental, lo debemos a Empédocles, a Gorgias, a los primeros retóricos sicilianos.”³⁶ La prosa, en suma, es el resultado del discurso mental, la ordenación de un proceso en el que se desenvuelven los múltiples elementos con los que se erige la interpretación del mundo.

La presencia en el lenguaje literario de las tres notas y sus valores, significativo, fonético y afectivo, se da, como todo el lenguaje, en un determinado idioma o lengua. La literatura, afirma Alfonso Reyes, está vinculada idiomáticamente, y por lo mismo la cohesión semántico-poética se produce en una lengua determinada. El traslado de una lengua a otra, la traducción de uno a otro idioma, se propone llevar los mismos semantemas a diferentes poememas. La dificultad radica precisamente en la cohesión semántico-poética, sostenida primordialmente en la presencia conjunta de los tres valores del lenguaje. La traducción supone la creación de una nueva poética para un mismo semantema, problema que se presenta incluso en la traducción de obras no-literarias. Pero en el caso del lenguaje literario, la dificultad es ma-

³⁵ D, xv, p. 267.

³⁶ *Ibid.*, p. 280. Este trozo lo tomó Alfonso Reyes de su ensayo “Apolo o de la literatura”, EL, XIV, p. 90.

yor, porque al modificarse el orden y conformación poéticos de una obra, inevitablemente se modifica el orden y el contenido semánticos.³⁷ El estilo literario es la arquitectura poética de una obra que se erige a partir de la “palabra única”. El estilo literario, además de enfrentar los tres desajustes del lenguaje ya mencionados (semántico, psicológico e histórico-social), debe resolver otros, igualmente involucrados con lo más esencial del lenguaje. Al enumerarlos, Reyes retoma el ya mencionado desajuste psicológico: “desajuste del espíritu y el lenguaje, el cual difícilmente logra volcar toda la riqueza interior; desajuste del coloquio o lenguaje práctico y la convención gramatical, la cual difícilmente logra jardinar del todo —sea conforme a razón y lógica, o sea conforme a uso sancionado— el crecimiento desordenado del habla; desajuste de la convención gramatical y la necesidad ética, pues ésta no siempre coincide con aquélla. Especializado el lenguaje en los usos de la acción, no por eso se somete totalmente al molde intelectual. . . El lenguaje es canal angosto para la descarga subjetiva, para testimonio de la intención. La gramática es mínimo de convención o uso social, que asegura la comunicación práctica y la base indispensable de comunicación literaria, pero que no es ya de por sí toda la expresión, y mucho menos todo el estilo.” Pero, aclara Reyes, en la lucha con estos desajustes está la posibilidad de crear el estilo. Lo contrario, la ausencia de problemas y desajustes, nos daría un lenguaje exacto y preciso, adecuado para fines determinados de comunicación intelectual, pero nada tendría que ver con el lenguaje de la literatura.³⁸

9. Deslinde literario

La búsqueda de la esencia de la literatura ha permitido a Alfonso Reyes, en el largo y sistemático trabajo desarrollado en *El deslinde*, recoger un conjunto de conclusiones. Agrupadas, nos dan las característi-

³⁷ A propósito del problema de la traducción, ver las de Alfonso Reyes a algunos poemas de Mallarmé y las notas explicativas: *Mallarmé entre nosotros*, Tezontle, México, 1955 (1ª ed. Buenos Aires, 1938). En el prólogo a su traslado de *La Ilíada*, escribió Alfonso Reyes: “transportar el verso homérico a las lenguas vivas es más difícil que encerrar al genio en la botella. Aunque el castellano posee singulares elasticidades sintácticas, riqueza léxica y vigor expresivo difícilmente superables, carece de ese tesoro de monosílabos que tanto aligera la lengua imperial de nuestros días; y como los demás romances se resiste un poco a los compuestos. Ambas condiciones hubieran sido preciosas para la traducción homérica. . . Hice, pues, lo que pude, y acaso me fue mejor que a muchos. Ganando y perdiendo he volcado 5,691 hexámetros griegos en 5,763 alejandrinos castellanos: un déficit de 72 versos en total.” OC, XIX, pp. 92-93.

³⁸ D, xv, pp. 271-273.

cas fundamentales de esta creación humana sostenida sólo en las palabras. A continuación se presentan estas conclusiones, sumadas a las referidas propiamente al estudio del lenguaje literario, esto es, a lo que Reyes llamó el “deslinde poético”, asunto del capítulo así denominado en *El deslinde*:

a) La literatura es una agencia especial del espíritu, identificada como una actividad teórica y vinculada al lenguaje (sistema orgánico de signos verbales). Su manifestación lingüística se realiza en una lengua o idioma.

b) Como actividad teórica, la literatura no tiene límites noéticos ni admite contaminaciones noemáticas; es decir, mientras que en otras actividades teóricas existe un determinado campo de conocimiento, fuera del cual éste corresponde a otra actividad teórica distinta, la actitud literaria puede desplazarse libremente sin desvirtuarse, siempre que persista la intención literaria y cualquiera que sea su rumbo mental. Por otra parte, al no admitir contaminaciones noemáticas, ningún tema o asunto puede serle ajeno. De aquí el carácter universal de la literatura.

c) La literatura se ocupa de todo lo humano, pero sin que puedan cuantificarse sus datos, pues si bien lleva consigo un mínimo de realidad, o se desprende del suceder real, por su misma universalidad da la intuición de lo infinito en términos finitos.

d) Aunque la literatura se ocupe de algún saber específico, siempre la referencia literaria será la de una experiencia pura, ajena a cualquier propósito práctico o trascendente, y como tal experiencia la literatura es immanente y cumple en sí su misma realización.

e) La literatura es intemporal o supratemporal, porque de hecho abarca el pasado, el presente y el futuro: “pasado, por cuanto una obra literaria ya hecha es cosa acabada y pretérita; presente, por cuanto la obra literaria vuelve a ser presente en cualquier tiempo. . . Por último, la obra literaria entraña una futuridad *sui generis*. . . una futuridad metafórica.”³⁹

f) La literatura tiene una intención semántica de ficción. En este sentido no depende del suceder real para poder ser, pues aun cuando tome un mínimo de realidad, en su propia intención ficticia va la inevitable separación del suceder real. No obstante, por su universalidad y su notación de lo humano, la literatura ofrece un amplio conocimiento de la realidad, el mundo y la vida.

g) La ficción literaria, si bien se desprende del suceder real, no es lo contrario a la verdad, pues pertenece por necesidad al ámbito de la verdad filosófica o universal, la verdad psicológica y la verdad

³⁹ *Ibid.*, pp. 276-277.

práctica o mínimo de realidad: el universo, el yo y la naturaleza física. Por esto afirma Reyes que si el arte no escapa a la verdad, en cierto modo la repite: “mimesis”.

h) Como paraloquio teórico, la literatura ostenta una cohesión semántico-poética rigurosa: el poema literario está inevitablemente unido al correspondiente semantema. Esta cohesión es tal que el cambio de poema lleva consigo el cambio de semantema.

ï) La literatura utiliza las tres notas del lenguaje: significativa, acústica, expresiva, y pone en valor por igual lo comunicativo o intelectual, lo fonético y lo afectivo. Es el único lenguaje teórico que pone en valor las tres notas, y ésta es su característica fundamental.

j) La literatura, en su esencia verbal, intenta siempre y logra superar el desajuste psicológico, pues si éste consiste en la gran diferencia existente entre la riqueza interior del hombre y su exteriorización en palabras, en el lenguaje literario se logra superar dicho desajuste mediante el estilo, sustentado en la puesta en valor de las tres notas del lenguaje.

k) En la literatura se logra un “ajuste estético de especie lingüística”, es decir, de expresión única e individual que responde a la intención creadora.

XI. CARACTERES Y FUNCIONES DE LA LITERATURA

. . . el drama todavía cuenta con el bulto humano, la escena, los ojos, el espectáculo, el espacio reales; la novela sustituye con fantasmas psicológicos todo lo que no es tiempo real; la lírica sólo deja ya la exclamación y la voz, ente angélico, hermano etéreo de la idea.

ALFONSO REYES¹

1. Introducción

En más de una ocasión, en estas páginas dedicadas a presentar el conjunto de las ideas literarias de Alfonso Reyes, quedó manifiesto el carácter introductorio de *El deslinde*, cuyo subtítulo (*Prolegómenos a la teoría literaria*) establece sin lugar a dudas este carácter y apunta el propósito de ofrecer sólo la separación entre lo que es y lo que no es literatura (“excursión por la selva de las disciplinas humanas, para averiguar más o menos los sitios que la literatura frecuenta”),² sin ocuparse propiamente de definirla y presentar su naturaleza y esencia, tarea prevista para una obra posterior. “Y todo —escribió Reyes— para obtener un modesto resultado. Dar un deslinde no es más que dar un pasaporte. Aunque es talismán de las fronteras, el pasaporte no contiene en sí mayores tesoros que unas vagas señales.”³ Sin embargo, *El deslinde* nos deja conclusiones en las que es posible identificar aspectos fundamentales del fenómeno literario, su naturaleza verbal, sus características como actividad teórica y la función preponderante de la intención, fuerza e impulso de la creación literaria. Estas conclusiones, reunidas, aportan un conocimiento organizado y descriptivo de la literatura. El largo y sistemático análisis del pensar literario, des-

¹ “Apolo o de la literatura”, EL, XIV, p. 88.

² ATL, XV, p. 417.

³ *Ibid.*, p. 420.

lindado de las otras actitudes o posiciones teóricas, como la historia y ciencia, es ya por sí sola una importante aportación para identificar la actividad literaria, fundamentalmente como intención y como ejercicio del pensamiento; además, también se establece, mediante un riguroso análisis cualitativo, la condición de universalidad del asunto o contenido de la literatura, así como su capacidad de ofrecer en lo limitado la visión ilimitada de la vida humana. A todo esto se agrega el deslinde poético, realizado después de quedar establecida la esencia verbal de la literatura, y que permite fijar las características propias del lenguaje literario frente a los otros lenguajes teóricos no-literarios.

En el citado libro *El deslinde*, en lo que Alfonso Reyes llama “anticipación metódica”, al afirmar que la literatura procede y se realiza mediante la ficción y se expresa en lenguaje estético, añade que opera por tres movimientos o funciones formales, denominación “que resulta de consideraciones que no son objeto del presente libro y que se han de publicar más tarde”.⁴ Esta afirmación deja ver que Reyes ya había trabajado sobre dichas funciones, seguramente como parte de la elaboración del libro, y que su decisión de no incluir estas “consideraciones” se debió a que ya tenía claros los límites de su trabajo y su continuación en otra obra posterior. Existen referencias a las funciones formales en varios textos de Reyes,⁵ pero la exposición amplia y sistemática se encuentra en las páginas retiradas de *El deslinde* y publicadas posteriormente por Ernesto Mejía Sánchez con el título *Apuntes para la teoría literaria*.⁶ En la “Noticia”, escrita por el propio Mejía Sánchez para la edición del texto, se afirma que estas páginas fueron escritas en su mayoría en 1940. En este año, como ya vimos, se inició la redacción de las conferencias de Morelia y su posterior reelaboración para el proyecto de libro sobre teoría literaria (originalmente concebido sobre ciencia de la literatura). Efectivamente, ya desde las conferencias de Morelia se incluía en el sumario de éstas la mención a los “movimientos de la ficción: Drama, Novela, Poesía”, posible antecedente de la concepción de “funciones formales”, así como otras referencias que también pueden considerarse como el arranque de algunas ideas desarrolladas en dichos *Apuntes*, en el capítulo sobre los caracteres de la obra literaria: la génesis literaria, el terreno psicológico y sus caracteres, forma literaria y materia lingüística, los géneros y otros más.⁷ Los *Apuntes para la teoría literaria*, texto inédito hasta su in-

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ “Marsyas o del tema popular” y “Apolo o de la literatura”, *EL*, XIV, pp. 74 y 78, y *CEA*, XIII, pp. 254-255. El primero de estos textos es de 1940 y trabajado de nuevo en 1941. Los dos restantes son de 1941.

⁶ *O.C.*, XV, pp. 423-493.

⁷ Ver apéndice 3.

clusión en las *Obras Completas* por Ernesto Mejía Sánchez, sin duda fueron titulados así por éste, al igual que otro texto inédito publicado y titulado en forma similar: *Apuntes sobre la ciencia de la literatura*.⁸ Ambos materiales, inéditos al morir Alfonso Reyes, quedaron fuera de *El deslinde* por razones distintas. El texto que se ocupa de las funciones formales, porque Reyes consideró que este estudio debía ubicarse en una obra posterior. El otro, sobre ciencia de la literatura, lo retira de *El deslinde* porque al llegar Reyes a la separación de la ciencia de la literatura y la teoría literaria, ya no tenía cabida en el libro. Al incluirlos Ernesto Mejía Sánchez en los volúmenes xiv y xv de las *Obras Completas*, califica ambos textos como “salvables”, si bien los denominó “Apuntes” para identificar su carácter de material no definitivo, preparatorio para una versión posterior. Lo cierto es que Alfonso Reyes mantuvo siempre algunas dudas sobre el texto dedicado a la ciencia de la literatura, razón por la que fue posponiendo su publicación y quedó inédito a su muerte. En cuanto al texto ahora titulado *Apuntes para la teoría literaria*, que incluye, además del texto sobre las funciones formales, otro sobre “Los ‘caracteres’ de la obra literaria” y uno más sobre los orígenes de la obra literaria, ya revisamos en páginas anteriores la decisión final de Alfonso Reyes. De “Los ‘caracteres’ de la obra literaria” ordenó una copia después de considerarlo un texto publicable, pero finalmente cambió de opinión y lo guardó de nuevo, para trabajarlo en una revisión posterior. En cuanto al texto sobre las funciones formales, nunca lo dejó satisfecho; por eso, a ambos los calificó como “amagos de teoría literaria”.⁹ Esto explica que no los incluyera en *Al yunque*, volumen compuesto con los textos que debieron servir para la continuación de *El deslinde*.

De todas formas, es importante recoger las ideas de Alfonso Reyes sobre estos problemas, para integrarlas al conjunto de su teoría general. Si bien no se trata de textos definitivamente terminados, merecen una atención similar al resto de la obra, y como ya hemos visto en ocasión de otros aspectos del estudio sobre la literatura, su naturaleza y su creación, aquí también es posible relacionar estos materiales con otros de la misma época o anteriores. De nuevo encontramos así esa constante, característica de la obra literaria de Alfonso Reyes, de poder establecer una misma línea de pensamiento entre escritos de las primeras épocas del escritor y los de los últimos años.

⁸ O.C., xiv, pp. 308-386.

⁹ Ver final del capítulo v, p. 168. En el texto dedicado a los caracteres de la obra literaria, después de presentar algunos ejemplos para dejar clara la naturaleza de los “elementos”, dice Reyes: “Conozco algún antecedente, no europeo desde luego, pero aquí falla mi memoria”, declaración que permite ver lo provisional o no acabado de este trabajo. ATL, xv, p. 443. En el apartado 8 de este capítulo (“La función drama”), se recoge otra explicación de Reyes sobre la condición preliminar de estos textos.

2. Los caracteres generales de la obra literaria

Establecido el deslinde de la literatura, y después de precisar que ésta procede por ficción y se manifiesta en un lenguaje estético, Alfonso Reyes se ocupa de identificar y describir los componentes propios de la obra literaria, a los que denomina “caracteres”, como fases estáticas de la obra (a diferencia de las “funciones”, que como se verá más adelante, son dinámicas). Los caracteres quedan divididos en dos grandes apartados: los generales y los particulares. Los caracteres generales son los propios de toda la literatura, es decir, aquello sin lo cual ésta no es posible: *forma y materia*. En cambio, los caracteres particulares no son todos necesarios, unos son arbitrarios y uno más contingente, y tienen valor diferente de acuerdo con la época, el gusto literario imperante, el tipo de obra de que se trate y otros factores de orden histórico y circunstancial; son los *asuntos, géneros, temas y elementos*. Veremos en este apartado los caracteres generales y en el siguiente nos ocuparemos de los particulares.¹⁰

a) La forma

Presente por necesidad en toda obra literaria. No puede concebirse ésta sin una forma determinada, y constituye una parte esencial del producto literario. Sin embargo, la obra no se agota en ella, pues para que pueda surgir la forma se requiere la materia. Ambas, materia y forma, hacen posible la obra literaria. De acuerdo con lo anterior, la forma no existe antes de plasmarse en la materia, si bien el proceso de creación se inicia antes de la unión de ambas, en esos estados anteriores que ya vimos, previos al momento de la creación (capítulo IX).

Alfonso Reyes considera la forma como “la obra misma en su entidad total y final”.¹¹ Esto significa que en la forma se identifica la obra y por lo tanto se le puede asignar un valor primordial y esencial. Es inseparable de la intención y de la ficción. De la primera porque desde el momento en que se concibe la obra, la intención dirige la acción creadora y en ella surge la obra. De la segunda porque toda creación literaria se realiza en intención de ficción. Si la forma es la obra misma, con ella están presentes los dos elementos antes mencionados, y así la obra es a un mismo tiempo forma y ficción, por vía de intención creadora. Por otra parte, la forma es una realidad exterior, pues

¹⁰ Alfonso Reyes consideraba este trabajo sobre los caracteres de la obra literaria como una primera versión, y aclara en más de una ocasión que está utilizando un lenguaje provisional. ATL, XV, pp. 425, 426, 429.

¹¹ *Ibid.*, p. 428.

sólo es posible en la materia. Afirmar lo anterior es decir que la obra existe fuera de su creador. Aquí radica ese otro aspecto de la creación literaria; si recapitulamos sobre el proceso mismo, recordaremos que se pueden presentar esas fases primarias en las que el escritor se enfrenta con sus propias fuerzas creadoras: el impulso lírico, el ritmo, el desprendimiento de lo inmediato como realidad circundante, la exigencia de conducir estas energías hacia su expresión. Podemos también añadir lo establecido sobre lo difuso y aún no identificado en palabras, que Reyes denominó “lo literario anterior a la literatura”. Todo esto conduce a la creación, pero es anterior a la obra. Dicho de otra manera, el conjunto de fuerzas, impulsos y vibraciones, animado e impulsado por la intención, conduce a la forma. Una vez que la forma surge, con ella nace también la obra, y en ese sentido una y otra, inevitablemente inseparables, son ya una realidad exterior. Puede ser que la creación literaria se realice interiormente, es decir, sin que intervenga la manifestación oral o escrita, tarea sostenida sólo en la memoria del creador, como es el caso de esos poetas que cuando escriben un poema o lo dicen en público es porque en realidad ya concluyeron todo el trabajo de creación. Aun en estos casos, para Alfonso Reyes la forma (la obra) sigue siendo una realidad exterior. Esta condición externa se ve claramente cuando la obra de un escritor llega al lector mediante su publicación en libro, no importando que para el caso, entre autor y lector medie una distancia de años o de siglos. La obra como realidad exterior tiene así una existencia separada del autor.

Es lamentable que Alfonso Reyes no haya ahondado más en el análisis de la forma, problema que ya había considerado desde sus inicios de escritor. En un texto de 1909 afirma Reyes que “en arte el cuidado de la forma —aunque ella sirva para revestir una actitud de imparcialidad— da, por lo menos, si no la emoción del sentimiento, sí la emoción plástica, el gusto de la armonía lograda, del color oportuno, de la palabra insustituible”.¹² En este texto de los veinte años, Reyes deja testimonio de sus ideas sobre la forma literaria. Sabe desde entonces que la forma transmite la expresión de la emoción plástica; esto es, del efecto transformado en palabras que proviene de la visión y la relación con otras formas de la vida y el arte. Añade que como los parnasianos no utilizaban una forma simétrica, sino más bien *cuadrada*, se desconcertaron “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”.¹³ Del mismo

¹² “Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto de Armas”, CE, I, p. 102.

¹³ *Ibid.*, pp. 103-104.

año, y escrito sólo unos meses más tarde, es otro texto de Reyes sobre el poeta francés, donde establece que “Buscar nuevas formas en arte, tanto quiere decir como ir haciendo arte; y los versos que Mallarmé proponía como nuevas formas artísticas son ya realización de esas formas.”¹⁴ La forma, en última instancia, es tan esencial para la obra que en ella va el sentido y significación artísticos de la obra literaria, y el proceso histórico de la literatura es muestra finalmente de la sucesión de diferentes formas en el tiempo.

Otra idea sobre la forma, en el primero de los textos citados, merece destacarse: con la forma se alcanza el gusto de la “armonía lograda”. Años después, Alfonso Reyes se ocupó de nuevo de esta relación entre forma y armonía, al referirse al proceso de la creación. Forma y armonía están estrechamente unidas mediante el impulso de la intención. Se trata de la manifestación de esa capacidad superior del espíritu, de integrar lo disperso y darle coherencia, es decir, forma.¹⁵

b) La materia

Así entendida la forma, se puede identificar como el logro de un determinado orden en el conjunto de elementos integrados en ella. Este orden se da en la materia, es decir, la forma existe finalmente en la materia. En literatura, la materia es el lenguaje y ya vimos que sin éste no existe aquélla. De donde se puede concluir que la literatura es forma, en una hechura de palabras, esto es, de una materia determinada. Sin materia no hay forma, por lo que se consideran inseparables. Sin embargo, Reyes estima que puede haber un posible desprendimiento en el caso de la traducción, cuya intención fundamental es lograr un traspaso de la forma a una materia diferente. Aquí el problema radica en que al modificar el lenguaje se modifica inevitablemente la forma, pues como ya vimos, el lenguaje literario se caracteriza por una cohesión cabal de semantema y poema, y la traducción consiste precisamente en superar el problema de trasplantar un semantema a un distinto poema. Como la materia en literatura es el lenguaje, y concretamente un idioma o lengua, la traducción de una lengua a otra es un intento de cambio de poema, para con este nuevo poema lograr una nueva cohesión semántico-poética sin modificar el semantema. De la traducción misma dependerá el resultado, pero en el mejor de los casos, si el nuevo poema alcanza la expresión del semantema original, es por-

¹⁴ “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, CE, I, pp. 94-95.

¹⁵ Ver apartado 2 del capítulo VIII, donde se expone el pensamiento de Alfonso Reyes sobre la armonía y su relación con la forma.

que ha podido establecer una nueva forma. Esto significa que la forma está vinculada fundamentalmente con la materia, o sea el lenguaje, en su aspecto poético y no en el semántico. Por eso Reyes asigna por igual valor formal a la forma misma y al lenguaje (materia), pero lo semántico no tiene valor formal sino psicológico. Además, tanto forma como materia son algo exterior. “En la cosa literaria —afirma Reyes—, forma y materia existen fuera de nosotros en ése o en el otro libro o cuaderno.”¹⁶ Contraponer, por otra parte, la forma y el fondo, no tiene sentido, pues se entiende el “fondo” como el “asunto”, y lo que se opone a la forma no es el contendio sino la materia, o sea el lenguaje. “Se oponen forma y materia, o mejor se contraponen, y gracias a eso se componen, pero su composición es un compromiso —más o menos afortunado— en pugna secreta. De aquí la estilística o lucha del estilo (o agonía del estilo).”¹⁷ El valor formal es propiamente el valor estilístico.

3. Los caracteres particulares de la obra literaria

Se mencionaron cuatro: asuntos, géneros, temas y elementos. Si aquí también maneja Alfonso Reyes un vocabulario provisional, debe tomarse en cuenta además la condición cambiante de los mismos caracteres, pues según el enfoque puede ser que un asunto se nos convierta en elemento o tema. “Sólo este sistema envolvente —aclara Alfonso Reyes— permite describir la cosa literaria.”¹⁸

a) *El asunto*

Como ya se había anticipado, el asunto es el contenido de la obra, y por lo mismo tiene un valor psicológico. Es de naturaleza semántica y comparte con la forma y la materia la condición de ser algo necesario para la existencia de la obra literaria. Como carácter indispensable, el asunto nunca puede faltar, aun en aquellas obras que se ostentan sin asunto, pues en tales casos esta pretendida falta de asunto constituye ya el asunto de la obra. Los asuntos pueden ser tantos

¹⁶ ATL, XV, p. 429.

¹⁷ Por su parte, Welleck y Warren afirman que “ ‘Fondo’ y ‘forma’ son términos empleados en sentidos demasiado distintos para que, meramente yuxtapuestos, sirvan; de hecho, aun después de una definición cuidadosa, no hacen otra cosa que dicotomizar sin más con excesivo simplismo la obra de arte. Un análisis moderno de la obra de arte ha de empezar por cuestiones más complejas: su modo de ser, su sistema de estratos”.

Teoría literaria, p. 41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 425.

como los que puedan dictar la experiencia y el conocimiento humanos. Nada humano es ajeno a la literatura, como ya vimos, por su condición universal, pero esta capacidad ilimitada para ocuparse de la literatura obra por “casos”, es decir, por presentaciones limitadas de situaciones humanas, que adquieren sin embargo la citada condición de universalidad. La literatura ejerce el valor vicario de la vida. El asunto “abarca el motivo general de la obra”,¹⁹ y por lo mismo en él puede ir implicado el género y aun el tema.

b) Los géneros

El problema de la definición de los géneros se remonta a los primeros intentos para identificar la naturaleza y la forma de la creación literaria, y cada época ha llegado a planteamientos diferentes. La nuestra recibió como herencia de la preceptiva el concepto de género como forma inamovible, a la que corresponde por necesidad todo tipo de creación literaria: el género poético, a su vez dividido en lírico, épico y dramático, el género didáctico y el género oratorio, todos especie de modelos a los que debería acogerse el escritor al momento de crear. Los planteamientos de Alfonso Reyes sobre los géneros se alejan de estas concepciones preceptistas, identificándolos como meras configuraciones o realizaciones en un marco histórico determinado.²⁰

A diferencia de la forma, la materia y el asunto, entendidos como caracteres necesarios para la existencia de la obra literaria, los géneros pueden ser contingentes, o aun condicionados, pues Reyes los considera más bien como un resultado histórico, es decir, productos tanto de la circunstancia en que se realiza la literatura como de los valores y costumbres imperantes en las distintas épocas de la historia literaria. Esto se explica por sí solo si se toma en cuenta la posibilidad de hacer historia con los distintos géneros existentes en las literaturas nacionales o en la literatura mundial. La mutabilidad o permanencia de los géneros es el contenido de su historia.²¹ En los géneros se manejan o desarrollan los asuntos, y en esto interviene la costumbre, la moda y aun la sensibilidad de determinadas épocas para el tratamiento de ciertos asuntos. Aunque el asunto no se agota en el género (pues como veremos más adelante el género se relaciona íntimamente con el procedimiento estilístico), éste —el género— puede identificarse por el tipo de tratamiento dado a aquél, es decir, el asunto. Y aun puede ser que

¹⁹ “Los estímulos literarios”, TPE, XIV, p. 283, nota.

²⁰ Una exposición histórica del concepto de género, en: Delfín Leocadio Garaza, *Los géneros literarios*, Ed. Columba, Buenos Aires, 1969, 336, pp.

²¹ ACL, XIV, p. 366.

un mismo asunto esté presente en distintos géneros. En el género se realiza cabalmente el propósito del escritor en el marco de su circunstancia histórica y de los hábitos o costumbres imperantes. Tan condicionado está el género por esta circunstancia, que “Teóricamente, en cada momento, pudiera haber más o menos géneros de los que registra la historia literaria entera: su mutabilidad teórica no reconoce más límites que los de la misma experiencia literaria. Prácticamente, tal mutabilidad queda frenada por la economía de esfuerzo o la inutilidad de inventar nuevos tipos cada día, y queda sujeta por la circunstancia histórica, por la preferencia de la época revelada en el hábito.”²²

La ley del género, dice Reyes, es la costumbre.²³ En esta reiteración descansa el surgimiento del género y también su permanencia. Como fenómeno sujeto a la historicidad de los hábitos, los gustos y los asuntos, el género queda sometido a la transformación y aun a su posible desaparición. De ahí el carácter contingente que le atribuye Alfonso Reyes. Y sin embargo, en el género puede identificarse la literatura de una época determinada, pues en él quedan impresos sus rasgos fundamentales. A los géneros, escribe Reyes, “Los propaga la imitación de los modelos que han hallado acogida. Desaparecen por usura o por inadecuación histórica, sufren innovaciones, despedazamientos y desgastes. A veces reaparecen por un esfuerzo premeditado, y entonces siempre resucitan transformados conforme al nuevo tono de la época.”²⁴ Afirmar la presencia o posibilidad del cambio y la innovación en los géneros, presupone por necesidad que estos cambios o renovaciones ocurren sólo después de haber existido la permanencia o la reiteración.²⁵

Por último, importa destacar que los géneros, como ya se dijo, no deben confundirse con las funciones formales, aunque sí quedan circunscritos a ellas. En una rápida enumeración, no exhaustiva, Alfonso Reyes identifica varios géneros en el ámbito de cada una de las funciones: para la función Drama, el drama mitológico, el de tesis, el fantástico, el realista; para la función Novela, la novela bizantina, la pastoral, la celestinesca, la picaresca, la naturalista; para la función Poesía, la lírica, la sacra, la heroica, la amatoria, la elegíaca.²⁶

²² ATL, xv, p. 431.

²³ *Ibid.*, pp. 479-480.

²⁴ *Ibid.*, pp. 432-433.

²⁵ En un texto de 1918 ya afirmaba Alfonso Reyes que en los géneros literarios existían los lugares comunes. RRI, III, p. 87.

²⁶ “Apolo o de la literatura”, EL, XIV, p. 87.

c) Los temas

Son en general arbitrarios, pues su existencia en la obra depende de la decisión del autor para incluirlos, aunque, como veremos en seguida, un tema puede ser la parte central de la obra. De los caracteres literarios es quizá el que presenta mayor diversidad y resulta más difícil de definir, pues se confunde en ocasiones con el asunto o también puede ser referido a la forma. En esta amplia gama de posibilidades, lo “temático” se puede buscar a través de las literaturas nacionales y las obras correspondientes a determinado género; más aún, como dice Reyes, el tema puede identificarse con toda la composición de una obra o referirse sólo al uso determinado de ciertas palabras. En esta variedad tan amplia y diversa como la literatura misma, se vuelve difícil delimitar por definición la naturaleza del tema. Los hay que se reiteran a lo largo de la historia de la literatura universal, como el de don Juan o el de Fausto, o bien se repiten por distintos autores en ciertos periodos literarios y llegan a ser considerados como “lugares comunes” de la literatura. Otros existen por igual en literaturas o lenguas desconocidas entre sí. Los temas pueden ser históricos, folklóricos, mitológicos, religiosos; pueden alimentarse de leyendas, tradiciones, cuentos, fábulas o anécdotas; pueden ser fondos comunes de la cultura universal, o reducirse a una frase, un dicho, una metáfora o en general a una figura de pensamiento. Como se ve, la gama es muy grande y los temas pueden ser de naturaleza tan diversa que se les encuentra en la literatura épica, lírica o dramática, en prosa o en verso. De hecho, un tema es en buena medida la vía de realización de la obra literaria cuando el sentido y la significación de ésta descansa en el tema, o bien ser sólo un pasaje o testimonio si se trata de algo circunstancial o secundario en el desarrollo del asunto central.

Alfonso Reyes identifica los temas como “constelaciones formales o psicológicas que llegan a adquirir cierta cohesión molecular, se estereotipan en figuras identificables por el conjunto aunque variables en lo accesorio, y cuajadas así en grumos, se filtran entre las épocas, las lenguas y las literaturas. Los temas son un modo funcional, pero que opera por unidades formales o psicológicas”.²⁷ Así entendidos, los temas se nos presentan en un proceso temporal de larga duración, periodos o épocas en los que el pensamiento se acoge a ciertas manifestaciones —imágenes, alegorías, anécdotas, sucesos— cuya peculiar condición permite identificarlas como representativas de situaciones humanas esenciales o pertenecientes de manera intrínseca a la naturaleza del hombre. Al tomar un tema e incluirlo como parte de la obra

²⁷ ATL, XV, p. 434.

literaria, el autor le reconoce una fuerza representativa capaz de asumir o mostrar una determinada faceta de la condición humana. De ahí esa doble naturaleza formal y psicológica que Reyes atribuye a los temas, pues en ellos es posible exteriorizar, mediante la forma literaria, aquello que pertenece al mundo interior del escritor, pero que es al mismo tiempo patrimonio común de la existencia. Así los temas, en la medida en que son capaces de cumplir esta función representativa, se reiteran de uno a otro autor hasta volverse una presencia permanente en la literatura de una época. Esta fuerza representativa de ciertos temas es acorde con la cultura y la concepción del mundo en ese momento, y por lo mismo el tema es reiterado y adquiere esa "cohesión molecular" que dice Reyes. Su agotamiento y final desaparición es la consecuencia resultante de la transformación que se opera en el marco histórico-cultural al que pertenecen. Los temas grecolatinos, tan caros a la literatura europea en ciertos momentos de su historia, son ejemplos de esta reiterada presencia, y tal vez sus cambios y transformaciones pudieran incluso rastrearse a lo largo de la historia literaria.²⁸ Por otra parte, la reiteración de un tema suele darse sobre las variaciones o aun la personal manera en que lo acoge un autor, pues hay casos en que el diferente tratamiento de un tema, sin cambiar la esencia pero sí la forma e incluso su sentido final, renueve su fuerza representativa, haciéndolo capaz de transportarse a otra edad y a otra cultura. Éste sería un fenómeno que iría más allá de lo que Alfonso Reyes considera sólo como una mera variación de temas en lo accesorio, pero "identificables por el conjunto". Otros temas sobreviven en la literatura universal a lo largo del tiempo, al margen de imágenes o figuras determinadas, como puede ser el de la muerte, el del tiempo o el de la belleza, y hay otros que limitan su condición a ser sólo parte del estilo de un autor o de determinada época literaria.

Los temas también se han identificado como tópicos, motivos, asuntos o fábulas, o también, cuando el tema es de mayor significación en la obra, como el "leitmotiv" o motivo predominante. Reyes, por su parte, identifica el tema como un "motivo pasajero".²⁹ En cierto modo, el tema entendido en este sentido, o bien considerado en la variedad antes anotada ha sido retomado por la estilística de la vieja retórica y la preceptiva, para el estudio, interpretación, valoración y análisis del lenguaje literario como creación individual.³⁰

²⁸ Dos grandes obras ofrecen el estudio de la permanencia de la cultura grecolatina en la literatura universal: Gilber Highet, *La tradición clásica* (trad. al español de Antonio Alatorre), la. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1954, 2 vols. y E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. al español de Margit Frenk y Antonio Alatorre), la. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1955, 2 vols.

²⁹ "Los estímulos literarios", TPE, XIV, p. 283, nota.

³⁰ La bibliografía sobre los temas, motivos o tópicos en la literatura española es

d) Los elementos

El último de los caracteres expuesto por Alfonso Reyes es el elemento. De éstos afirma que en su mayoría son formas de frase y procedimientos de ejecución. Arbitrarios por naturaleza como los temas, también los considera condicionales o indiferentes, según sea el uso o manejo que se haga de ellos, pero sin que sea fácil separar o distinguir unos de otros por ser muy leve la diferencia. Si los temas presentan una amplia diversidad, los elementos poseen la misma característica y pueden incluso llegar a confundirse con aquéllos. Como formas de frase o procedimientos de ejecución, se entiende que los elementos se identifican más bien como una parte formal de la obra, aunque por lo mismo conllevan o transportan una carga semántica. Alfonso Reyes los toma de la preceptiva, pero aclarando que ésta sólo se ocupó de parte de ellos, y lo hizo sin identificarlos bajo un concepto común, lo que hace ahora para evitar una fatigosa enumeración, reconociéndoles al mismo tiempo su necesaria integración en conjuntos o estructuras.

Como procedimientos de ejecución, los elementos son partes de la obra con las que ésta se compone y conforma, bien se trate de narraciones o descripciones, bien de diálogos o monólogos, o aun de partes, episodios o escenas. Curiosamente, la mayoría de los ejemplos propuestos por Reyes para mostrar la naturaleza de los elementos pertenecen a la literatura dramática, como el diálogo de los personajes y sus características, el monólogo como “aparte” para revelar al público la particular posición del personaje en el problema que se desenvuelve en la escena, y otros más. Y al pasar a la novela, el monólogo sirve de nuevo como ejemplo, esta vez el de la obra de Dujardin y su posterior utilización en el *Ulises*, de Joyce, así como el caso del novelista que de pronto dialoga con sus personajes, como ocurre en *La lozana andaluza*. “Los anteriores ejemplos —concluye Alfonso Reyes— muestran, por una parte, la multiplicidad de los elementos; por otra, la relatividad de su categoría condicionada o indiferente, y aun de su ser mismo de elemento, que puede en otra ocasión funcionar de muy distinta manera, con otro carácter o denominación.”³¹ Como se verá

muy amplia. Remitimos a la reunida por Helmut Hatzfeld sobre motivos literarios en su *Bibliografía crítica de la nueva estilística, aplicada a literaturas románicas* (trad. del inglés de Emilio Lorenzo Criado), Gredos, Madrid, 1955, pp. 342-358. Sobre tópicos, el citado libro de E.R. Curtius (ver nota 28), pp. 122-159. Dos estudios interesantes de Dámaso Alonso, “Berceo y los ‘topoi’ ” y la “La caza de amor es de altanería (Sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)”, en *De los siglos oscuros al de Oro*, Gredos, Madrid, 1958, pp. 74-88 y 254-275.

³¹ ATL, xv, p. 445. Edouard Dujardin (1861-1949), escritor francés asociado al movimiento simbolista. En su novela *Les lauriers sont coupés* (1887) se utilizó por primera vez el monólogo interior.

en el apartado siguiente, las funciones formales pueden yuxtaponerse gracias a la utilización de determinados elementos que son propios de las mismas, es decir, la función Novela puede elaborarse con elementos de cualquiera de las otras dos funciones y lograr la presencia de lo lírico o lo dramático, sin que se pierda la función dominante. Es en este sentido como puede comprenderse mejor la naturaleza de los elementos, entendidos como “procedimientos de ejecución”, es decir, procedimientos formales, pero sin olvidar que son “caracteres”, no “funciones”, o sea componentes estáticos, en cierto modo en disponibilidad y al servicio de la parte dinámica que es la función. Un elemento descriptivo puede aparecer en la función lírica, no obstante ser propio de la novela, o en ésta utilizarse el diálogo, identificado en principio con el drama. En los elementos, cuya gran diversidad se acomoda a la múltiples exigencias de la forma literaria, descansan en gran medida las funciones formales, de las que surge y en las que se realiza toda la literatura.

Al final del capítulo sobre los caracteres de la obra literaria, Alfonso Reyes dejó un breve apartado sobre “teoría y práctica”, dedicado a revisar el viejo problema de la creación y la preceptiva. Si bien el escritor, al inicio del proceso de creación, va orientado hacia un cierto fin y en el proceso mismo está implícita la forma de la obra en ejecución, de esta situación previa al surgimiento de la creación misma es de donde resultará, en un momento dado, la normatividad o preceptiva, conjunto de principios y reglas que finalmente se separan del creador y de su creación. Esto, dice Reyes, ya no pertenece al propio creador, sino que se le pretende imponer desde fuera. Es la preceptiva, “cuya legitimidad es muy discutible”. Y concluye con un ofrecimiento incumplido: “De momento nos limitaremos al estudio de aquel crecimiento interior.”³²

4. Las funciones formales

Si sobre los caracteres de la obra literaria dejó Alfonso Reyes un texto inconcluso en varios aspectos, puede decirse que sobre las funciones

³² *Ibid.*, pp. 445-446. Sin embargo, el texto de Reyes ya no continúa, y queda de nuevo la impresión de que todo el capítulo es un trabajo inconcluso y a nivel de borrador, sujeto a posteriores correcciones y ampliaciones. Cabe pensar, por otra parte, que si la intención de Reyes era pasar a ocuparse de los problemas de la creación como parte de su teoría literaria, la continuación de este texto pudiera ser el material incluido en *Al yunque* con el nombre de “Arma virumque (El creador literario y su creación)” y “Etapas de la creación”, textos fechados el año de 1947, aunque el capítulo sobre los caracteres, según vimos, puede remontarse en sus orígenes a las conferencias de Morelia, del año 1940.

formales estamos ante una exposición más extensa y también más profunda y sistemática. Aquí, el pensamiento del teórico logró dejar una presentación más completa para la mejor comprensión del fenómeno literario.

Los caracteres pertenecen a una fase estática de la obra, es decir, pueden identificarse como algo que está en el resultado último de la creación. En los caracteres se cumple finalmente la realización literaria y algunos son necesarios e imprescindibles para la existencia de la obra. Las funciones, en cambio, corresponden a una fase dinámica, en la medida en que se identifican como movimiento mental. Las funciones formales conducen hacia la forma literaria, pero no se confunden con ésta. Si la forma es algo estático, definitivo, la función formal es dinámica porque en ella, como actitud mental, se llega al establecimiento de la obra. Las funciones como actitudes apuntan hacia la forma definitiva de la obra, y por lo tanto podrían identificarse como funciones psicológicas, pero Reyes se cuida de usar esta denominación, pues si por una parte estas funciones no son propiamente la forma, por la otra tampoco deben confundirse con la parte semántica, es decir, con los asuntos o contenidos de la obra, que a su vez pueden ser los objetos mentales del creador. Para aclarar esto, basta decir que una sensación o una emoción (objetos mentales) no son para Reyes parte de la poesía, en la medida en que lo transportado a ésta no es la emoción misma, sino aquello sobre lo que el poeta ha logrado recrear o establecer como vivencia a partir de la emoción, convertido en palabras. Dicho de otra manera, la poesía como ya vimos no se hace con emociones sino con palabras. Y si bien éstas, así como la vivencia y la emoción de origen son por igual objetos mentales, llamar psicológicas a las funciones formales propiciaría confundirlas con las emociones o las sensaciones, como si éstas fueran directamente la esencia misma de la obra poética. Esto implicaría que la palabra quedara sometida a la emoción, al margen de la actitud intencional de erigir la obra a partir del lenguaje. La emoción poética, por otra parte, puede surgir de la vida misma, pero también de cualquiera de las funciones formales, puesto que en éstas va implícita la concepción de la obra y su creación.³³ Lo mismo puede decirse de la emoción dramática y la emoción novelesca.

Porque la forma se identifica con la obra misma “en su entidad total y final”, el concepto de “función formal” nos conduce a la actitud intencional creadora: de la función resultará la forma. Las funciones formales las define Alfonso Reyes como “procedimientos de ata-

³³ Alfonso Reyes menciona las funciones formales en “Marsyas o del tema popular”, *EL*, XIV, p. 74, *CEA*, XIII, p. 340, y en *D*, XV, p. 115, pero la exposición general está en *ATL*, XV, pp. 447-471.

que de la mente literaria sobre sus objetos".³⁴ En este sentido, las funciones formales son la conducción hacia la literatura, lo que explica que Reyes las llame también "funciones literarias".³⁵ Al definir las funciones formales como "procedimientos de ataque", se hace referencia a la ficción, asunto o contenido de la literatura al margen del suceder real, o sea que mediante estas funciones la ficción se convierte en lenguaje literario: drama, novela, poesía. En este sentido, y puesto que las funciones formales son algo esencial al fenómeno literario, se identifican también en función drama, función novela y función poesía. Que no se trata aquí de los géneros literarios y que por lo mismo, las tres funciones formales no deben confundirse con los tres géneros tradicionalmente reconocidos con estos nombres, ya quedó ampliamente explicado en el apartado anterior, por lo que no es necesario volver sobre este problema. Sin embargo, es importante señalar que como "procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetos", las funciones formales son dinámicas (no estáticas, como lo son las cristalizaciones llamadas géneros), y conllevan una intención literaria, sin la cual no podría concebirse su final identificación en una obra de esta naturaleza. Drama, novela y poesía son, así, las tres posibles formalizaciones de la literatura, y cada una implica una manera o "forma" de interpretar, recrear o revelar el mundo y la vida. Cada una de estas actitudes implica una peculiar visión, dramatizar, novelar, poetizar la ficción y por ende la vida que está detrás o implícita en la invención creadora, y en cada una prevalecerán las particulares características propias de estas posiciones. Las funciones formales son, en este sentido, el camino para la realización literaria y la realización misma, la concepción de la obra y su ejecución. Desde esta perspectiva, forman parte de la naturaleza humana y en ellas encuentra su capacidad de expresión. La existencia se muestra en las funciones formales, y de ahí también el valor universal de la literatura como ilimitadamente representativa de la conducta humana.³⁶

Antes de pasar a ocuparnos de cada una de las funciones formales, es necesario dejar clara la idea de Alfonso Reyes sobre la posición de estas funciones en la creación literaria. En primer lugar, recordemos que las funciones formales, como ya se dijo antes, son las vías

³⁴ D, xv, p. 115.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Una concepción muy cercana a la de Alfonso Reyes puede verse en Emil Stai-ger: "Los conceptos de lo lírico, de lo épico y de lo dramático son términos de la ciencia literaria para presentar con ellos posibilidades fundamentales de la existencia humana en general, y hay una lírica, una épica y una dramática porque las esferas de lo emocional, de lo intuitivo y de lo lógico constituyen ya la esencia misma del hombre, lo mismo en su unidad que en su sucesión, tal como aparecen reflejadas en la infancia, la juventud y la madurez." *Conceptos fundamentales de poética*, p. 213.

de ejecución de la ficción; en segundo lugar, que ésta es resultado de un proceso intencional. Por lo mismo, podría pensarse que las funciones formales pertenecen al campo semántico, de asuntos y contenidos, pero no es así, ya que se ubican, como su nombre lo indica, del lado del lenguaje. Para aclarar esto, utilicemos la división de la literatura propuesta por Reyes en función de sus dos valores primordiales: el formal o del lenguaje, y el psicológico o de la ficción. Ambos coexisten en la obra literaria, pero para objeto de análisis es posible separarlos teóricamente. Recordemos que al ocuparnos de la forma, establecimos que para Reyes no es correcto oponerla al fondo (como tampoco lo es identificar éste con aquélla), pues lo opuesto a la forma es la materia, o sea la palabra. De esta lucha entre forma y materia (lucha de Jacob con el ángel) surge la obra literaria. En consecuencia, lo semántico (lo que suele llamarse el “fondo” de la obra) no se opone a la forma, y cada uno tiene su valor diferente en la composición de la obra literaria, si bien quedan finalmente unidos a través de la materia o lenguaje (la cohesión semántico-poética). Pero uno es el valor psicológico o de la ficción, y otro diferente es el valor formal del lenguaje, lo que también explica que a las funciones formales no se les llame psicológicas. Al primero o valor psicológico corresponden los caracteres semánticos: el asunto, más los géneros, temas y elementos en lo que tienen de contenido. En cuanto al segundo, valor formal, se compone tanto de caracteres como de funciones. Los caracteres son estilísticos, o sea la forma y la materia, más los géneros, temas y elementos en cuanto se identifican como modalidad formal (ya se vio en el apartado anterior que tanto los géneros como los temas y los elementos tienen valor formal y carga semántica); en cuanto a las funciones, éstas pueden ser formales (drama, novela, poesía) o las materiales (prosa y verso, de las que nos ocuparemos en el siguiente apartado). Así, las funciones formales corresponden al valor formal o del lenguaje en la obra literaria, si bien por una inevitable correlación de coexistencia, en ellas se pone en ejecución el otro valor de la literatura, el psicológico o de la ficción.

Para la identificación de cada una de las funciones formales, Alfonso Reyes utiliza de nuevo las relaciones lógicas del suceder: causa, tiempo y espacio.³⁷ De la causa quedó dicho que es inseparable del suceder histórico y del suceder científico, pero no del suceder ficticio (y por lo mismo del suceder literario), pues en su indiferencia frente al suceder real está liberada de la lógica correspondiente a dicho suceder, si bien no puede romperse la necesaria lógica interna de la creación literaria, en congruencia con la lógica del espíritu. Por su parte,

³⁷ D, xv, pp. 180 y ss.

de las tres funciones formales, la función drama y la función novela están emparentadas con el suceder ficticio de manera más directa que la función poesía, pues ésta propiamente se mantiene desconectada, en su más esencial naturaleza, de cualquier tipo de suceder, así sea ficticio. Reyes ubica la poesía por encima de la ficción, en la medida en que sólo es expresión y exclamación. Y aquí aparece el factor tiempo, pues mientras la función poesía está propiamente al margen de éste, la función drama y la función novela, por estar vinculadas con el suceder ficticio, están por lo mismo esencialmente referidas al tiempo. En este sentido puede decirse que hay una determinada posición temporal en la función drama, y otra distinta en la función novela, de tal modo que en esa posición se ubica finalmente lo característico de cada una. Así, en relación con el tiempo, la función drama remite a una ficción actual, y la función novela a una ficción pretérita, ubicada en el pasado. En esto radica lo propio de cada una de estas funciones, pues lo que es actual requiere mostrarse en representación, mientras que para lo pasado se utiliza la narración. Por su parte, la poesía se mantiene al margen de una sujeción temporal. En cuanto al espacio, también aquí se establece una relación de necesidad en cuanto al tiempo, y así la función drama, que es actual, espacialmente es presencia, mientras la función novela, como algo pretérito, es ausencia. Y la función poesía, que se mantiene ajena al tiempo, también está liberada del espacio. En resumen:

a) La función drama se ofrece en tiempo presente. Tanto la acción como los personajes se representan, por lo que se trata de una ficción "actual", presente. Los diferentes géneros y obras teatrales se integran en esta función, cualquiera que sea su asunto, y la característica de la función drama es su representatividad. El drama ejecuta.

b) La función novela comprende también una diversidad de géneros, y a diferencia de la función drama, en ella se relata una situación pretérita, y por lo mismo ausente. La novela narra. Alfonso Reyes denomina esta función novela, y no épica, porque en principio ésta es una especie desaparecida, quizá identificable como género y no como función.³⁸

c) La función poesía, a diferencia de las dos anteriores, no se ubica en un tiempo y un espacio determinados, pues esencialmente es una descarga de energías subjetivas. Poesía, la llama Reyes, y no lírica, pues si bien en ella se comprenden todas las obras llamadas "líricas", con ello se pretendió evitar la confusión de identificar la función con el género.

³⁸ Para una referencia a la épica como especie desaparecida, ver Georg Lukács, *La teoría de la novela* (trad. de Manuel Sacristán), vol. I de sus Obras Completas, Ed. Grijalvo, Barcelona, 1975.

Cada una de estas funciones se identifica en sí misma y no puede darse el caso de que se pueda compenetrar una con otra, al grado de que se fusionen o se vuelvan una: el drama convertido en poesía, o la novela en drama. En este sentido, cada función posee su propia condición, lo que impide esa compenetración, mas no la yuxtaposición, como veremos adelante.

Una aclaración final ofrece Alfonso Reyes en relación con las funciones formales. Al proponerlas, ha dejado fuera todo ese conjunto de elementos en los que se mezcla la literatura de creación con la literatura ideológica: aspectos didácticos o morales, o bien, cualquiera de las múltiples posibilidades del pensamiento, que pueden cobrar presencia en el ensayo moderno y cuya proyección es tan universal como la literatura. ¿Puede entonces pensarse que en el ensayo se podría identificar otra vía de formalización, diferente de las tres funciones formales tratadas? Puede ser. El mismo Alfonso Reyes, al llamar a dichas funciones “literarias”, aclara que las llama así “puesto que en este libro no examinaremos los otros órdenes posibles de funciones literarias”.³⁹ Esto significa que quedaron sin tratar, no uno sino varios órdenes formales, pues el fenómeno literario, escribe Reyes, “sólo admitía la descripción en su zona más específicamente literaria. El prescindir de las zonas exteriores ni las juzga ni las excluye: no tiene mayor sentido que el de una economía metódica.”⁴⁰

Es curioso que el ensayo, forma literaria predominante en la obra de Alfonso Reyes, no haya merecido de su parte, ya fuera en *El destino* como estudio de teoría literaria o en algún otro texto, un análisis como indiscutible manifestación de la literatura de nuestro tiempo. Puede pensarse en la posibilidad de que en la propia naturaleza del ensayo, manifestación literaria ligada a la función material prosa, vayan implícitos determinados resultantes vinculados a alguna de las funciones formales, pues no puede negarse al ensayo la capacidad de contener en su prosa determinados efectos derivados de aquéllas y, consecuentemente, la presencia, si no de la forma propiamente dicha, sí de la belleza y la emoción dramática, la emoción narrativa o la emoción poética, intrínsecas a la esencia de la obra literaria. Queda también por estudiar si el ensayo, como exposición teórica no sistemática, puede quizá considerarse un caso de literatura ancilar, en beneficio de la filosofía, la política, la historia o la ciencia.

³⁹ D, xv, p. 115.

⁴⁰ ATL, xv, p. 480.

5. Las funciones materiales: prosa y verso

Lo que dejó escrito Alfonso Reyes sobre las funciones materiales es muy breve y esquemático, y sólo consiste en señalamientos de carácter general y una exposición sinóptica para identificar los enlaces o relaciones de las funciones formales con las materiales.

Prosa y verso tienen para Alfonso Reyes un origen que se ubica en las profundidades del espíritu, pero no puede establecerse entre ellos una diferencia de jerarquía estética. Al margen de las definiciones de la preceptiva, que ofrecen una interpretación superficial por referirse más a la composición que a la naturaleza del fenómeno, propone que se identifiquen como algo anterior a esas denominaciones y que responde a los ritmos corpóreos de la existencia. En este sentido, si drama, novela y poesía son funciones que forman parte de la naturaleza humana y la manifiestan en su condición esencial, la prosa y el verso como funciones materiales son a su vez expresión de la fuerza rítmica en que se confunden cuerpo y espíritu, componentes de esa naturaleza. En sus orígenes, prosa y verso se entremezclaron y sus límites no fueron muy claros, para pasar después a una diferenciación cabal y finalmente tender de nuevo a relacionarse, o como dice Reyes, a “emulsionarse”. Así se ha llegado a la prosificación del verso, sin que a la inversa se haya producido la versificación de la prosa, lo cual puede explicarse en función del ritmo.⁴¹

El verso está vinculado al ritmo, o aún más, está sometido al ritmo, o a los ritmos (Reyes los denomina “ritmos simétricos”). Este sometimiento implica una dependencia absoluta, de manera que no podrá concebirse el verso sin ritmo, incluido el verso libre. Reyes dice que la explicación y justificación de los metros libres está en el respeto a la base rítmica, y que “el canto es la llave de los secretos del verso” para añadir que “el verso es una danza de ruidos bucales”.⁴² La simetría se puede identificar en el valor fonético o acústico del lenguaje, a partir del uso de las sílabas largas o breves, y principalmente de los acentos; además, debe considerarse la simetría procedente del sentido del verso, lo que Alfonso Reyes llama la “simetría ideológica”, ritmo interior con el que se va transportando el contenido del lenguaje poético. Este sometimiento del verso al ritmo no se encuentra en la prosa, lo que no quiere decir que en ésta no exista el ritmo, sino que se trata de una relación diferente. Se afirma que en el verso, el valor óptimo del intervalo entre uno y otro acento no excede de dos tercios de un segundo, es decir, que después de caer un acento, no debe pasar

⁴¹ La exposición de Alfonso Reyes sobre prosa y verso, en *ATL*, xv, pp. 478-480.

⁴² “Sobre un decir de Bernard Shaw” (texto de 1909), *CE*, I, pp. 146 y 148.

más de ese tiempo para que caiga el siguiente.⁴³ La sujeción a estos intervalos genera en el lector o en el oyente una cierta expectativa sobre la continuidad del verso. En cambio, en la prosa no se da este sometimiento al ritmo, y en consecuencia éste cobra otro valor porque no existe la reiterada presencia de los intervalos. Por otra parte, como el significado tiene un valor primordial en la prosa, otro es su ritmo y otra también la integración de sentido y ritmo, pues la estructura propia de la prosa radica precisamente en esa distinción, que se apoya en los descansos al paso del ritmo con el que se acompaña la exposición de las ideas. “Hay un ritmo *sui generis* en la prosa —concluye Alfonso Reyes—, determinado por la unidad melódica o ‘porción mínima de discurso con sentido propio y con forma musical determinada’, como define Navarro Tomás.”⁴⁴ Esto explica, por otra parte, que no haya versificación en prosa y sí prosificación en el verso.

La forma literaria se realiza en la materia (ambas, “caracteres” de la literatura), y en consecuencia las funciones formales poseen una nota material. Las funciones materiales, a su vez, poseen una nota formal. Las funciones materiales, como las formales, son dinámicas, y al establecerse la forma, ésta es estática. Si bien, entre las funciones formales y las funciones materiales no existe propiamente una dependencia necesaria (en el sentido de que a una función formal corresponda una determinada función material), se suelen asociar poesía y verso; así como en este caso la función material puede ser la prosa, algo semejante ocurre con la función drama y la función novela, que no siempre ha estado enlazada a la función prosa.

Ya vimos que entre las funciones formales no puede haber compenetración, pero ésta, al igual que la yuxtaposición, sí puede ocurrir entre las dos funciones materiales. Además, la compenetración y la yuxtaposición pueden darse entre las funciones formales y las materiales. Esta diversidad de enlaces y situaciones fue precisada por Alfonso Reyes en los siguientes puntos:

⁴³ “La explicación de este hecho, a primera vista extraño, se ha querido ver en las pulsaciones del corazón y también en el paso, suponiendo que existían relaciones entre aquel fenómeno y éstos. De ser así, esto pondría más de relieve el misterio del fenómeno rítmico, que estaría ligado a la naturaleza humana.” W. Kaiser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 389. Reyes escribió en 1909: “Concebid la poesía como función del ritmo o la música, aplicada a ella la teoría flaubertiana de la palpitación acorde con la palpitación de la vida. . .” *Ibidem*.

⁴⁴ ATL, xv, p. 479. En su explicación del pensamiento matemático, escribió Alfonso Reyes: “Alguien comparó el paso de la inmanencia a la trascendencia, de la matemática a la matemática aplicada, con el paso de la poesía a la prosa. Si atajamos el impulso por una orden disciplinaria, cuajamos la potencia de ser, la sed de ser, en una estructura de posibilidades perennes.” D, xv, p. 324. Donde Reyes se refiere a “poesía” debió decir “verso”. Un estudio sobre el ritmo en la prosa, en Amado alonso, *Materia y forma en poesía*, pp. 301-312.

a) Los enlaces entre las cinco funciones (tres formales y dos materiales) son de compenetración y yuxtaposición, y pueden ser posibles de una a otra, aunque no necesarios, es decir, que el enlace es resultado de la libre elección del creador, con ciertas limitaciones.

b) La compenetración, como ya se vio, no puede ocurrir entre las funciones formales, pero sí la yuxtaposición.

c) Entre las funciones materiales puede haber compenetración y yuxtaposición.

d) Finalmente, las tres funciones formales deben expresarse por necesidad mediante alguna de las funciones materiales; este enlace es de compenetración, pero puede suceder que la función material compenetrada por la función formal esté a su vez compenetrada o yuxtapuesta con la otra función material. De todo esto resultan doce diferentes tipos de enlaces:

1. Drama en prosa. 2. Drama en verso. 3. Drama en compenetración de prosa y verso. 4. Drama en yuxtaposición de prosa y verso.

5. Novela en prosa. 6. Novela en verso. 7. Novela en compenetración de prosa y verso. 8. Novela en yuxtaposición de prosa y verso.

9. Poesía en prosa. 10. Poesía en verso. 11. Poesía en compenetración de prosa y verso. 12. Poesía en yuxtaposición de prosa y verso.

6. La función predominante

La yuxtaposición de funciones formales supone la coexistencia, en una obra, de más de una de estas funciones, pero sin que tal circunstancia implique la integración o compenetración de dichas funciones en una sola. Esto puede significar una situación difícil de imaginar: un drama convertido en novela o una novela vuelta poesía. En vez de presentarse este fenómeno, la yuxtaposición sólo permite que junto a la función predominante existan elementos de una u otra de las funciones restantes, cuyo valor es puramente complementario o accesorio, de modo que estos elementos pueden identificarse plenamente en el ámbito de la otra, la cual no pierde su identidad a partir de la función predominante. El caso singular presentado por Alfonso Reyes es el de la tragedia griega, creación literaria en la que conviven las tres funciones; la función drama se identifica en los héroes, representantes de la acción: el tiempo presente; la función novela, en los mensajeros cuya tarea consiste en narrar lo que sucede fuera de la escena, situación sujeta al tiempo pretérito; el coro, que descarga la energía de la obra y es una especie de válvula por la que se libera la emoción, tiene a su cargo la función poética. El ejemplo de la tragedia “es el más nítido y hermoso de la colaboración entre las tres funciones formales, las

cuales integran así un organismo estético perfecto”.⁴⁵ El mensajero, elemento épico en la tragedia griega, lo califica Alfonso Reyes como un residuo procedente de la epopeya, pero también le asigna una significación escenográfica y finalmente estética, pues así se reduce a narración en escena lo que por su carga de realismo propiciaría el desequilibrio de la obra.

En el drama, la presencia de elementos novelísticos se revela en esos pasajes en que el personaje narra hechos pretéritos y ausentes de la escena (el monólogo de *La vida es sueño*, o las narraciones integradas por el personaje a la escena en *La verdad sospechosa*). Si en la tragedia griega el elemento lírico o poético estaba a cargo del coro, en el drama de la época moderna se presenta con menos frecuencia —el monólogo, por ejemplo—, pero no con propósitos de exposición o narración, sino propiamente poéticos. “Fuera de los casos singulares del uso de los elementos más nimios —como las figuras poéticas del pensamiento o del lenguaje deslizadas en el coloquialismo—, la función poética no suele acercarse hoy mucho al drama, al drama común y corriente. La emoción poética sí; pero ya sabemos que son cosas tan diferentes como el estar enamorado y el escribir una endecha. Sin embargo, es fácil notar que aun estos meros aleteos de emoción poética, errantes por el ámbito de la escena, llevan ya consigo cierto acento formal, manifiesto siempre en un relativo desasimiento o liberación momentánea del episodio.”⁴⁶

En el caso de la función novela, la presencia de elementos dramáticos se puede apreciar en el diálogo cuando éste, aun a sabiendas de que no se busca una representación, erige un cierto clima y un tiempo “actual” en el ámbito de la narración. Los elementos poéticos en la novela pueden ser parte de la narración como expresiones del mismo autor, o quedar en boca de algún personaje. Independientemente de la carga poética que pueda aparecer en toda construcción novelística, como algo inevitable en la medida en que la erección de un mundo ficticio conlleva la integración a la narrativa de visiones, sensaciones o exclamaciones que dan su perfil o su ambiente a las situaciones narradas, se puede identificar la llamada “novela lírica”, donde el elemento poético está entrañablemente unido a la ficción narrativa.⁴⁷

⁴⁵ ATL, XV, p. 453.

⁴⁶ ATL, XV, p. 459.

⁴⁷ Sobre este problema puede verse: Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, y Ralph Freedman, *La novela lírica* (trad. de José Manuel Llorca), Barral Editores, Barcelona, 1972. Este autor propone una tesis en la que se supera la negación de Alfonso Reyes a la compenetración de las funciones formales: “El concepto de novela lírica es una paradoja. Las novelas por lo general están relacionadas con el relato de una historia: el lector busca personajes con quienes identificarse, acción en

La función poesía presenta ciertas particularidades. Los elementos dramáticos no se integran fácilmente al poema, salvo si se consideran de manera similar a su presencia en la novela, a través del diálogo, y si además éste se despoja de su valor dramático y pasa a ser mera confrontación de ideas o de personajes ficticios. La presencia de personajes en la obra poética inclina ésta hacia la función novela escrita en verso, pues la condición esencial de lo lírico, como expresión del yo, es opuesta por naturaleza a la presencia de varios personajes. En cuanto a los elementos novelísticos en la poesía, se presenta el mismo problema: mientras más elementos narrativos hay en un poema, más riesgo se corre de que éste se incline hacia la función novela. En suma, la poesía en pureza no admite fácilmente elementos dramáticos o narrativos, lo que no significa necesariamente que a mayor pureza corresponda una mayor belleza en la obra, pues podría suceder, a la inversa, que se alcanzara un mayor resultado estético mediante la utilización de diversos elementos, o como dice Reyes, mediante una “conjunción de funciones y elementos”.⁴⁸ Una conclusión importante merece destacarse: “el orden de las funciones formales y el orden de las jerarquías estéticas son independientes”.⁴⁹ En otras palabras, el misterio de la creación prevalece, y todas estas búsquedas y precisiones sólo permiten conocer la naturaleza del fenómeno literario, al margen de cualquier pretensión de descubrir los caminos para la creación literaria. Por otra parte, el acercamiento a la yuxtaposición de funciones no concluye todo lo relacionado con éstas. De ahí que Alfonso Reyes proceda a otro análisis de las funciones formales, ahora tomando en cuenta el aspecto semántico.

7. Orden semántico y funciones formales

Lo semántico es propio de los caracteres, no de las funciones. Ya quedó establecido que el valor psicológico de la literatura corresponde al

la que pueda comprometerse, o ideas u opciones morales que él pueda ver-dramatizadas. La poesía lírica, por otra parte, sugiere la expresión de sentimientos o temas en figuras musicales o pictóricas. Combinando características de ambas, la novela lírica desvía la atención del lector de los hombres y acontecimientos a un diseño formal. La escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes, y los personajes aparecen como *personae* del yo. Así, la ficción lírica no está definida esencialmente por un estilo poético o por una prosa refinada. Toda novela puede elevarse a tales alturas del lenguaje o contener paisajes que reducen el mundo a imágenes. La novela lírica más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa dentro de los lineamientos de la ficción” (p. 13).

⁴⁸ ATL, XV, p. 465.

⁴⁹ *Ibidem*.

ámbito de la ficción, y en ésta encontramos el asunto y las modalidades de contenido de géneros, temas y elementos. El punto de partida de Alfonso Reyes es que la relación entre caracteres y funciones será más o menos necesaria, según la escala o nivel de los caracteres en que se establezca esa relación. Estos niveles de relación, de menos a más, son los correspondientes a los cuatro caracteres: elementos, temas, géneros y asuntos:

a) El elemento es la parte más pequeña de la obra, si así puede decirse, y como tal puede aparecer con relativa facilidad en cualquiera de las tres funciones formales, incluida la poesía. Si bien ésta, en la medida en que pretende ser sólo expresión del yo, mera subjetividad convertida en palabras, se aleja lo más posible del suceder ficticio (mientras que el drama y la novela tienen por necesidad una referencia de tiempo y espacio), lo cierto es que lleva consigo una mínima carga de contenido semántico: "Narración, descripción, relato, retrato, etcétera, aunque sean adelgazados en una técnica de alusiones vagas y sutiles, no pueden evitarse, siquiera sean casi inconsútiles como unos dibujos en el aire. Si se les cerrara la puerta, entrarían por la ventana al modo de abejas; y si también se les cierra la ventana, entran por los poros del muro."⁵⁰ Alfonso Reyes utiliza como ejemplo dos poetas cuya obra se desentiende de las cosas materiales para tender hacia la visión del espíritu y sus manifestaciones. Ni en *El cementerio marino*, de Paul Valéry, ni en *El abanico de Mlle. Mallarmé*, de Stéphane Mallarmé, se puede evitar esa presencia de lugar, circunstancia o anécdota, apoyo narrativo o descriptivo del que parte y se desprende la esencia del poema. Así, las tres funciones formales llevan consigo elementos en su modalidad semántica, pero la condición de necesidad es muy relativa en virtud de la indiferencia de la relación.

b) Al llegar a los temas se impone también una distinción entre el drama y la novela por un lado, y por el otro la poesía. En las dos primeras puede haber, en general, la presencia de cualquier tema, e incluso puede decirse que en atención a su relación con el suceder ficticio, drama y novela contienen inevitablemente temas semánticos. En cambio, en la poesía surge cierta resistencia ante temas cuyo contenido ninguna relación tiene con la naturaleza de la función. Otros temas, por el contrario, se identifican de tal manera con lo que el poema expresa, que no sólo dejan de ser indiferentes, sino que se convierten en necesarios a la obra lírica. Es el caso de la flor en un poema sobre lo fugaz de la existencia. Los temas poéticos, como dice Reyes, los hay por millares. En este segundo nivel de relación entre lo semántico y las funciones formales, disminuye la condición de indiferencia y au-

⁵⁰ *Ibid.*, p. 466.

menta la relación de necesidad en el caso de la función poesía ante temas poéticos. El drama y la novela, por su parte, se manejan con cierta indiferencia ante los temas semánticos.

c) El tercer nivel de relación es más complejo, por tratarse del género, en sí mismo sujeto a muy diversas interpretaciones a lo largo de la historia de la literatura, ya que es precisamente resultado de la repetición en el uso y de su final cristalización en una época determinada. Confundidos con las funciones formales, los géneros dramático, épico y lírico son esencialmente diferentes de las funciones drama, novela y poesía. Es posible que la identificación del género con la función se haya debido a la fuerte presencia de lo estilístico en este carácter literario, pues un género es finalmente la tipificación de un asunto, pero tratado precisamente con determinado proceso estilístico, lo que significa que un uso determinado, en sentido estilístico, de un cierto asunto, puede derivar con la costumbre en el surgimiento de un cierto género. En este sentido, el género literario, como ocurre con los otros caracteres, tiene una modalidad semántica y una modalidad formal, pero esta última posee un valor esencial en la unidad denominada “género”, de modo que el solo asunto no permite identificar el género, como puede ocurrir con ciertos elementos o temas. En esta circunstancia radica precisamente la particular condición del género: ser un dato o un asunto, más un determinado proceso formal o estilístico. Y como aquí se está tratando el nivel de relación entre el orden semántico y las funciones formales, la conclusión es que los géneros no pueden transportarse sin más a otras funciones formales, salvo que se consideren sólo como asuntos, única parte transportable. Como afirma Reyes, el género “comedia de costumbres” no se puede transportar al género “novela de costumbres”, salvo en lo semántico (lo costumbrista), pero la parte estilística, identificada con el valor formal, no se desplaza a la función novela sencillamente porque corresponde a la función drama.

d) Finalmente, el asunto presenta una mayor diferenciación, pues aunque muchos asuntos pueden pasar del drama a la novela (o viceversa), en algunos casos es difícil desarrollar en la novela un asunto que más bien corresponda al drama. Con la poesía ocurre algo semejante, pero más restringido quizá a determinados asuntos, por el despeggo propio de esta función ante el suceder ficticio.

8. La función drama

Antes de ocuparnos de este problema, es necesario volver a revisar la situación de los textos de Alfonso Reyes, recogidos ahora bajo el título *Apuntes para la teoría literaria*. Ya quedó establecida la naturaleza

provisional de estos trabajos,⁵¹ pero es interesante comentar un aspecto más. En dichos *Apuntes*, dedicados a los caracteres y las funciones formales de la literatura, el capítulo III (de los cuatro existentes) empieza con la novela, y en él aclara Reyes que sobre el drama ya “hemos hecho consideraciones”.⁵² Sin embargo, estas últimas no forman parte de los *Apuntes* y están incluidas en *Al yunque*, junto con los otros textos no incluidos en *El deslinde*. El texto se titula “Reflexiones sobre el drama”, está fechado en el año de 1944, y mereció de Alfonso Reyes en 1958, año en que preparó los materiales de *Al yunque*, una explicación introductoria en la que se ocupa de los problemas que le representó *El deslinde*, de su “Carta a mi doble” y de su decisión final de no continuar el trabajo sistemático, explicando en el último párrafo: “Se me quedaron por ahí ciertas páginas sobre las funciones literarias: drama, novela y poesía. He podido sacar en claro las que se refieren al drama.”⁵³ Así, retiró de los textos inéditos estas páginas y las pasó al libro *Al yunque*, porque las consideraba definitivas, no así las dedicadas a la novela y a la poesía. Esto explica que el texto dedicado al drama se recoja en cincuenta y cinco páginas en la edición de las *Obras Completas* (la tercera parte del libro titulado *Al yunque*), mientras las dedicadas a la novela y a la poesía apenas suman en conjunto nueve páginas. Hecha esta aclaración, en beneficio y explicación de los dos apartados siguientes sobre novela y poesía, pasamos a la función drama.

Como se explicó anteriormente, a diferencia de la novela, que se narra en tiempo pretérito, y la poesía que propiamente está al margen de un tiempo determinado, la función drama es ficción en tiempo presente. De aquí se desprende el conjunto de sus características esenciales, pues desde el momento en que el drama está ahí, ocurriendo cada vez que se presenta en escena, están también la acción, el espacio en que ésta se desarrolla, la presencia humana con los personajes y finalmente la condición oral, la manifestación del lenguaje literario en su valor significativo, en su valor fonético y en su valor expresivo. Todos estos factores están inevitablemente unidos y la existencia de uno impone la de los demás; la escena en el espacio, la acción en tiempo presente y los personajes, participando por igual de tiempo y espacio, son la presencia y la voz. Con todo esto se integra la función dramática,

⁵¹ Ver apartado 1 de este capítulo.

⁵² ATL, XV, p. 472.

⁵³ “Reflexiones sobre el drama”, y, XXI, pp. 349-403. Aquí presentamos solamente un resumen de las ideas de Alfonso Reyes sobre el drama, intentando recoger los puntos sobresalientes de una exposición muy extensa, acompañada de numerosos ejemplos y casos del teatro en diversas épocas y lugares. El problema de las tres unidades dramáticas, expuesto aquí y en otros libros de Alfonso Reyes (*La crítica en la Edad Ateniense*) no está considerado en este resumen.

como literatura que se representa, se ejecuta y se manifiesta en acto.

El suceder ficticio dramático ofrece en la escena el desarrollo de una acción. En este sentido, se desprende de todo aquello que no es esencial y significativo para la acción, es decir, ésta se conforma como una unidad; de otra manera, la acción estaría expuesta a la dispersión, cuando precisamente todo debe conducir a una presentación, un nudo y un desenlace. La unidad de acción está estrictamente vinculada al tiempo, de modo que en su desenvolvimiento el avance en la presentación de la acción se identifica como el tiempo “interior”, o sea el tiempo en que ocurre la ficción dramática, que puede ser mayor (analítico), igual (sincrónico) o menor (sintético) que el tiempo “exterior”, que es el tiempo de duración del drama en la escena. De acuerdo con la distancia o separación entre estos dos tiempos, se pueden identificar dos zonas intermedias. La primera se refiere no a la duración del tiempo interno de la obra, sino a la ubicación histórica de la ficción dramática: es el tiempo ficticio como época, que puede ser pasada, presente o futura, pero desarrollándose en la escena por convención artística. La segunda zona intermedia remite a un aspecto básico en la naturaleza del drama, que es su tiempo “actual” (cualquiera que sea la época histórica en que éste ocurre). “El espectador —dice Alfonso Reyes— no sólo observa algo que le muestra la escena, sino que se lo apropia. La ilusión demoníaca lo sumerge emocionalmente en el hecho —aunque ficticio—, como si se tratara de un caso real. El drama adelanta como un caso que va naciendo a la vista del espectador.” Esta circunstancia le da al drama más capacidad de penetración que la novela, pues ésta sólo cuenta mientras el drama ejecuta. Pero con todo, lo que ocurre en la escena es distante de la circunstancia personal del espectador.

La acción dramática supone un conflicto, una lucha, es la pugna de fuerzas que se enfrentan. Esta condición agonal impone al drama la otra característica ya citada: la presencia de los personajes. Con ellos y en ellos se produce el agonismo dramático frente al espectador. Se trata, por otra parte, de algo que como toda obra literaria se contiene en sí mismo y, en consecuencia, mantiene una distancia entre lo que se representa, con todo su proceso interno de tensión, y aquel que ve la representación, quien además de ser espectador vive su propia y personal experiencia. Esto quiere decir no solamente que realidad o suceder real y ficción dramática o suceder ficticio no se mezclan o se confunden, lo cual es obvio, pero además que esta distancia o separación del drama propicia su liberación de todo aquello que no es parte viva del conflicto representado, lo que significa una concentración del drama en su propia situación agonal, camino por el que se llega a la condición estética de la obra. Es la vida como espectáculo y al asomarnos a la escena estamos presenciando la condición de la existencia en la manifestación de sus fuerzas en pugna. Reyes afirma que “El mismo

combate real con la vida sólo adquiere a nuestros ojos grandeza —ya de nota artística— en cuanto podemos emanciparnos de él interiormente, objetivarnos y contemplarnos a nosotros mismos como actores de un drama.”

Esta contemplación se realiza en los personajes actuando en la escena, ellos tienen a su cargo la acción. La presencia humana en el drama, ya se dijo, es una consecuencia de su característica condición de tiempo “actual”. Todo ocurre en un presente escénico y se puede considerar desde un punto de vista social, es decir, en tanto es una situación en la que se relacionan personas, como un efecto de simpatía, pues los actores son semejantes a los espectadores. De esto se desprende entre actores y público lo que Reyes denomina el “aura colectiva”; pero además, se establece una relación personal entre el personaje y su público. Estas condiciones de relación varían dependiendo de si en la escena actúan uno, dos o más actores (lo que finalmente lleva a Alfonso Reyes a analizar los casos de dramatizaciones en los que ya no hay presencia humana, como ocurre en el radio [el llamado teatro del aire] y en el cine, que ofrece una visión de la persona semejante al retrato o la página impresa). De la presencia humana en la escena se desprende otra significación, ya no de carácter cuantitativo sino cualitativo, es decir, el hecho de ver y oír a una persona que actúa y acciona “y nos hace recibir, en cierto modo, el calor de su intimidad más secreta”. Esta contemplación la hacemos al presenciar a los actores en acción. Ellos son personas dramáticas, seres que asumen la condición agonal impuesta por la ficción y enfrentan su propia condición. Con una bella imagen, Alfonso Reyes define a la persona dramática como “sellada en su tiempo y en su espacio, encantada dentro de una atmósfera artificial o sueño estético, pez cautivo que se agita y nos contempla desde la metáfora de su acuario”.⁵⁴

Hablamos ya del carácter agonal del drama, como presencia de un combate o lucha que se da entre los personajes. Alfonso Reyes propone tres niveles o grados de combate en que el hombre se ve involucrado en su vida, de una u otra forma: *a)* el combate real de la vida, es decir el que surge en su propia e individual existencia; *b)* el combate convencional del juego, desviación de las fuerzas vitales hacia un enfrentamiento simulado, marginado del combate real, pero real en sí mismo, pues en él se involucra la voluntad participativa del individuo; *c)* la alucinación del drama. Si en los dos primeros casos, muy diferentes entre sí pero pertenecientes al suceder real, todos somos actores pues este combate real o simulado ocurre en nuestras vidas, en el caso del drama nos transformamos, de espectadores en actores latentes: “el

⁵⁴ “Del drama y de la epopeya”, apéndices, I, Y, XXI, p. 404.

combate dramático no por ser atenuado deja de ser combate, pues remueve y agita posibilidades latentes de nuestro ser; despierta, tocándonos con su vara encantada a los otros hombres que yacen en cada hombre, y que la coagulación consciente o automática de una conducta ha puesto a dormir. Esta revulsión desconggestionada el alma y opera así la 'cátharsis' aristotélica." Para que se produzca este efecto, se establezca la relación de personaje y público y se acepte el "tiempo dramático", se requieren tres condiciones que Reyes expone, apoyándose en Rodolfo Usigli: a) progresión lógica del desarrollo; b) velocidad ponderada de las situaciones, y c) pausas en la progresión de la acción.⁵⁵ La primera hace posible la ilusión, en la medida en que el suceder ficticio contiene su estructura propia de desarrollo, que se realiza de acuerdo con su lógica interna; la segunda permite la asimilación y el ritmo en el avance de la creación; la tercera, mediante esas pausas, sujeta el desenvolvimiento de la acción, de manera que ésta no se adelante a la asimilación por parte del espectador. Así se establece la atmósfera del drama, su efecto estético y la recepción del tiempo dramático y del suceder ficticio de la obra.

Y volvemos finalmente al tiempo "interior", que Alfonso Reyes denomina tiempo atribuido, convención de ficción que se da entre actores y público en relación con la duración de la acción dramática, o sea del tiempo propio de la ficción y el tiempo "exterior"; en las dos horas que puede durar realmente una representación dramática, y que experimentan por igual actores y público, se acepta igualmente por ambas partes que se han vivido dos años, si éste es el tiempo en que se desarrolla el drama con su presentación, nudo y desenlace. Éste es el tiempo atribuido.

9. La función novela

Alfonso Reyes incluye en esta función todos los géneros y obras que se acogen a la denominación "novela" o responden a lo que en conjunto sigue denominándose "épica", si bien ésta es una manifestación literaria desaparecida, como ya quedó dicho y sobre lo que volveremos más adelante. Sea pastoril, epistolar o histórica, realista, costumbrista o naturalista, la novela se concibe aquí como función formal y no como género.

El universo de la novela es un campo literario diverso y extenso y se identifica como una de las vías de expresión literaria con mayor capacidad para reflejar la condición del hombre en el mundo, su ac-

⁵⁵ Rodolfo Usigli, *Itinerario del autor dramático*. Las ideas sobre el "tiempo dramático" se exponen en la introducción, pp. 9-31.

tuación en el tiempo y en el espacio y su imagen en proceso de realización, individual y colectiva. Los diversos géneros novelísticos en que se ha conformado esta función son manifestación del momento y de la época histórica en que surgen, y como tales ofrecen la visión de su circunstancia, a la vez son testimonio de los diferentes rostros que puede asumir la intención literaria enfocada a la narración de la vida. Mientras que el drama es acción presente, representación, la novela remite esencialmente a una situación humana en tiempo pretérito; es ausencia en el espacio en el sentido en que el drama es presencia en la escena, y por lo mismo la narración lo es de algo pasado aunque, como dice Reyes, los verbos se usen en el artificio narrativo en “metáfora gramatical de presente”.⁵⁶

Al identificarse la función novela como espacio ausente y tiempo pretérito, queda fuera el valor visual pues desaparece la escena dramática expuesta ante el espectador. En su lugar hay otra presencia, que no es parte de la narración pero sí de la estructura de la función: el narrador. El que cuenta o narra la novela está frente a lo que es el contenido o asunto de la obra, como hacedor de la ficción, pero sin pertenecer ni al tiempo ni al espacio de ésta. Es claro que en el drama también hay un autor, ajeno al tiempo y al espacio del drama, pero el autor dramático no participa de esta condición de mediador entre el oyente o lector y lo narrado, como ocurre en la novela, pues mientras la función drama se desenvuelve en el ámbito espacial de la escena, de manera autónoma del autor, en la novela el lenguaje y su forma, o sea la narración, exigen esa presencia del que establece el espacio y el tiempo de la novela. La narración en primera persona es sólo una convención más en la ficción narrativa, pero finalmente muestra con claridad la naturaleza de la función, volcada hacia un pasado referido, hacia un tiempo y un espacio que no son los propios del acto de narrar. Alfonso Reyes dejó para un desarrollo posterior el análisis de la presencia humana del narrador y del espacio en la novela, pero esto quedó en proyecto.⁵⁷ Sin embargo, dejó mención a un aspecto importante para la identificación de la función novela: la ausencia de espacio exterior, de lo que puede desprenderse una conclusión para completar o ampliar la idea sobre esta función.

Si en la novela no hay valor visual, porque no hay escena, tampoco hay un valor auditivo, porque no estamos oyendo a los personajes en la narración como ocurre en el teatro. Pero Reyes no afirma esto y sólo dice que el valor auditivo, oral, se examinará después (al igual que lo referente a la presencia del narrador y al espacio en la novela),

⁵⁶ ATL, xv, p. 474.

⁵⁷ “Ya veremos en qué sentido debe entenderse el espacio en la Novela, y ya veremos en qué sentido debe entenderse la presencia humana del narrador”. *Ibid.*, p. 472.

“como historia y como residuo”. Y añade después: “Ha desaparecido el tiempo exterior: ahora nos incumbe el tiempo interior.”⁵⁸ En el drama encontramos tanto el tiempo interior como el tiempo exterior. El primero pertenece a la ficción misma y en él se desenvuelven los acontecimientos representados en el drama; el segundo es simplemente el tiempo que dura la obra en la escena. Entre uno y otro hay una cierta relación, y es posible que el tiempo interior sea más extenso, igual o menor que el tiempo exterior, medición posible sólo si hay referencia de uno a otro; según vimos, Reyes los denomina en ese orden, tiempo analítico, sincrónico y sintético. En este sentido, la relación entre el tiempo interior dramático y el tiempo exterior radica en la inevitable necesidad de que el primero quede en cierta forma sometido al segundo, pues lo esencial de la función dramática es su desarrollo en tiempo presente (exterior), y según sea mayor, igual o menor en duración el tiempo interior frente al exterior, diferente será también la tensión, en cuanto a desenvolvimiento y fuerza dramática, de la representación del conflicto en escena. Así, una obra con tiempo interior sintético exige un manejo distinto de los elementos en pugna, del que exige una obra con tiempo interior analítico.

Pero en la novela no hay tiempo exterior y sólo existe el tiempo interior; esto es así porque todo está referido al tiempo pretérito. El acto de contar exige una posición temporal diferente entre el que narra y lo narrado. Ni uno ni otro, el tiempo utilizado por el narrador para erigir la ficción y el tiempo personal del lector en contacto con la novela, existen en relación con la ficción narrada, y ésta queda prisionera en su propio tiempo, el tiempo interior. Y así como en el drama existe el tiempo atribuido, o sea el que se reconoce por convención de ficción como perteneciente al contenido de la representación escénica, así en la novela se puede hablar de un tiempo aceptado, es decir, ajeno al del lector, pero en el que éste se introduce voluntariamente, abandonando durante el momento de la lectura su tiempo propio, real. Y mientras esto ocurre, ni la vista ni el oído nos hacen partícipes de la ficción novelesca, sino el fluir de nuestro mundo interior como lectores inmersos en el tiempo interior de la novela, con toda su carga de ficción. En estas condiciones ingresamos al tiempo interior de la ficción a través de la lectura, y la narración nos conduce a este tiempo pasado que no es el de nuestro presente, como en el proceso de la memoria vemos y oímos lo acontecido en el pasado. Utilizando la frase de Proust, podría decirse que la novela es “el edificio inmenso del recuerdo”, pues todo narrador se coloca en la posición de ver hacia el pasado, aunque éste sólo sea producto de la imaginación literaria: la ficción.

⁵⁸ *Ibidem*.

En cuanto al examen histórico del valor auditivo en la novela, éste nos conduce a un origen que es patrimonio de todas las culturas, consistente en la actitud del narrador frente a un grupo que escucha sus relatos. De este remoto pasado se desprende la épica, el cuento y finalmente la novela. Esta raíz común a todos los hombres contiene ya el elemento esencial de lo narrativo, el relator, cuya función consiste precisamente en contar o narrar acontecimientos ocurridos o situados en el pasado, o simplemente imaginados, pues unos y otros pasan por igual a la condición de ficción. De este origen queda, por su condición oral, lo que Alfonso Reyes llama el “residuo”, o sea el acto de “oír” al narrador a través de la lectura del texto, que en su proceso histórico se ha convertido en la compleja elaboración de la estructura novelística, construida no sólo con el relato, sino también con la trama, los personajes, el manejo del tiempo y el establecimiento del espacio, elementos que en su conjunto conforman la ficción en la función novela.

Otro aspecto de la novela quedó sólo anunciado en el texto de Alfonso Reyes para un posterior desarrollo. Dentro del enlace o relación de la función formal con las funciones materiales de prosa y verso, se refirió a la utilización de dos manifestaciones diferentes del lenguaje: el habla y la escritura.⁵⁹ Si el lenguaje o la lengua pertenecen al orden social, en el sentido de ser un producto colectivo, tanto el habla como la escritura son manifestaciones individuales del lenguaje. En el sentido en que los utiliza Reyes, la escritura es la representación lingüística en la que se recoge toda la estructura de la novela a partir de la forma en que se elabora, incluyendo aquí el conjunto de elementos con los que se crea el estilo y sus vías de expresión: aspectos fonéticos, ideológicos o semánticos, de construcción, de ritmo y desarrollo, etcétera. El habla, en cambio, se puede entender en dos sentidos diferentes. Si se toma como la manifestación individual en el uso del lenguaje, se reduciría a la utilización que hace de ella el narrador oral para transmitir a su auditorio los acontecimientos asunto del relato. Si se toma, pues, en este sentido, el habla nos coloca frente a la forma original histórica de narrar o relatar, distinta de la forma de narrar en la novela, sostenida propiamente en la escritura (sea prosa o verso) y con todos los recursos que ésta permite para construir la ficción. En un segundo sentido, el habla puede entenderse como el recurso utilizado por el novelista, e incrustado en la misma escritura, mediante el cual los personajes no es que hablen a través del narrador, en el sentido de que éste cuente o relate lo que los personajes dijeron, sino que éstos hablan directamente mediante la inclusión del diálogo en la estructura narrativa. Cuando se introduce este elemento en la narración, el habla de los per-

⁵⁹ *Ibid.*, p. 473.

sonajes forma parte de la escritura pero respondiendo a sus características individuales: psicológicas, sociales, intelectuales o coloquiales, según su personalidad y peculiar uso del lenguaje. Por otra parte, la introducción del habla de los personajes mediante el diálogo implica en determinadas ocasiones, no siempre, la utilización de un procedimiento de ejecución dramático en el cuerpo narrativo, situación que nos conduce a otro aspecto importante dentro de la función novela, producto de la yuxtaposición de la función novela con la función poesía, aunque por lo general esto a su vez es un producto directo de la escritura. Alfonso Reyes afirma que en la medida en que la novela penetra en el reino de lo maravilloso, se acerca a la poesía. Ya nos ocupamos, en el apartado sobre las funciones formales, del caso de la novela lírica, donde la escritura se desplaza, desde dentro de la narración, hacia la expresión poética. En estos casos no se trata necesariamente de una introducción de la novela en el reino de lo maravilloso, sino de la incorporación en la función narrativa de un lenguaje poético que puede ser sólo descriptivo, o revelador del mundo interior de los personajes. Sin embargo, si la emoción lírica en la novela se puede desprender de la yuxtaposición con la función poesía, la emoción dramática en la narración no es necesariamente producto o resultado de la correspondiente yuxtaposición, sino más bien del manejo del desarrollo narrativo, al que se le puede imprimir la tensión, el desarrollo y el desenlace final en un proceso en cierto modo dramatizado, sin que esto implique necesariamente un manejo similar al que puede ocurrir en la escena.

La narración novelesca exige un mínimo de lentitud para que el lector pueda tener una impresión propia de lo que se está contando.⁶⁰ Si en el drama se requiere que la velocidad de la acción en la escena sea ponderada para que el espectador pueda asimilar lo que ocurre ante sus ojos, la lentitud de la narración se enfoca, desde el tiempo interior de la ficción novelesca, hacia el mundo interior del lector, de modo que éste haga suya, en el sentido del suceder ficticio, la realidad propuesta en la novela. Esto independientemente del proceso que utilice el autor para presentar sus personajes y su relato, pues hay novelas que “dan la sensación del tiempo que crece, de la *durée réele* bergsoniana”, y “las novelas que reducen el proceso de una vida a dos o tres instantes simbólicos, en torno a los cuales se procura cargar una atmósfera concentrada. . . que produzca de por sí, como en un golpe simultáneo, la comprensión de todos los estados sucesivos no descritos en la obra”.⁶¹

⁶⁰ *Ibid.*, p. 474. José Ortega y Gasset se ocupó de la novela como género moroso, en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, pp. 393-394.

⁶¹ “La novela bodegón”, *SD*, III, pp. 93-99.

La novela —de ahí la denominación que da Reyes a la función formal— es la vía narrativa de la época moderna. La épica, escrita en verso, lo fue en su momento en el mundo antiguo. Respondía a una concepción de la vida y reflejaba esa vida y ese mundo. En la épica asistimos a la actuación de colectividades, es decir, quienes intervienen en la épica, aunque individuos, representan la colectividad y nos ofrecen su visión. El mundo de la épica ya está preestablecido, es un universo cerrado en el que nada puede cambiar porque todo se conduce inevitablemente a su culminación irremediable. Esta concepción ya no tuvo cabida en los tiempos modernos, donde la actuación de los hombres cobra precisamente su sentido en sus posibilidades de realización ante un futuro de incertidumbre. El hombre moderno hace su vida y le imprime, consciente o inconscientemente, un sentido. La epopeya medieval nos muestra en *La canción de Rolando* una supervivencia de esa concepción antigua de la vida, y acude como personaje épico al cumplimiento de su destino, si bien operan en ese momento otros valores. El otro gran poema medieval —es poesía épica— es el del *Mío Cid*, aunque aquí el personaje ya responde a las características de la modernidad: la obra empieza precisamente en el momento en que el Cid es exiliado y se lanza a la construcción del personaje. El poema nos cuenta las hazañas de Rodrigo Díaz de Vivar, y en ellas va erigiéndose el Cid. Esto es lo que ocurre con Don Quijote: se va haciendo ante nosotros en el paso de la novela. La épica quedó así concluida y la novela responde a las características del nuevo tiempo. También en ese sentido quedó atrás el uso del verso, y la novela se escribe en prosa para narrar morosamente el hacer y deshacer de las acciones de sus personajes, esto es, su vida.⁶²

10. La función poesía

Los géneros, se dijo antes, son modalidades históricas de las funciones formales. En el caso de la poesía, los llamados géneros poéticos vienen a ser sólo aproximaciones de la lírica, pero no la lírica misma, en la medida en que ésta implica la actitud esencial del creador en el proceso de expresión, y aquéllos son sólo maneras o posibilidades que en el hacer literario buscan fijar esa expresión. Los géneros poéticos han cambiado en el transcurso de la historia literaria, mientras que la función poesía, como actitud lírica, ha permanecido y es la que permite en últi-

⁶² En el texto de Reyes quedó solamente una breve referencia al sentido colectivo en la épica e individual en la novela. Otro aspecto de la función narrativa que quedó sin tratar es el del cuento, vivo y actuante desde la antigüedad hasta el presente, y que responde a una concepción y estructura diferentes a las de la novela.

ma instancia, identificar en la unidad esa diversidad de géneros. Mientras que la función drama y la función novela están sujetas al tiempo y al espacio en tanto dependen por necesidad de lo episódico y la ficción se apoya en suceder, la función poesía se desprende de todo acontecer en el tiempo y en el espacio para revelarse sólo como testimonio de la condición interior del espíritu y, por este camino, de la condición esencial de la vida. En este sentido, la poesía es sólo expresión de esa interioridad, por lo que se presenta sin ataduras temporales ni sujeción espacial. Sin embargo, esta perfección abstracta no puede evitar alguna referencia a lo externo, así sea sólo la circunstancia a partir de la cual brota la expresión lírica. Mientras más se apoye la poesía en lo episódico, más teñida estará de historicidad y, por lo mismo, sujeta a derivar hacia manifestaciones cercanas a la función novela. Esta diferencia de gradación en lo histórico puede entenderse en función de un problema de origen, es decir, el surgimiento de la poesía mezclada con la historia, o bien como parte de la naturaleza del poema como creación inclinada a tomar o usar en mayor o menor medida el dato histórico. Alfonso Reyes identifica seis grados de historicidad en la poesía, desde aquella que se confunde con la historia hasta la poesía pura: 1. El poema mezclado con datos históricos, resultado de una situación aún no diferenciada de poesía e historia en los orígenes del pensamiento. 2. Muy cercano al anterior, el poema igualmente confundido con lo histórico porque su tema es precisamente de índole narrativa, como en el caso de la épica. 3. El poema que arrastra en su contenido elementos históricos, caso de obviedad inevitable o involuntaria. 4. El poema dedicado a un asunto determinado, en el que se relata un suceso, situación voluntariamente asumida por el autor. 5. El poema que en su origen tiene una referencia histórica concreta y termina por desprenderse de ella. 6. El poema libre de toda historicidad, la poesía pura.⁶³

De todo esto se puede desprender una emoción dramática o una emoción novelesca, casos de yuxtaposición de funciones con la presen-

⁶³ D, xv, pp. 130-131. Sin embargo, hasta la poesía pura acarrea inevitablemente una mínima carga semántica o de asunto: "Si analizamos dos casos heroicos —*El cementerio marino* y *El abanico de Mlle. Mallarmé*—, ya sabemos, cuanto al primero que, por mucho que haga Valéry para trasladarse a la abstracción estética, hay siempre una escena: el cementerio de Cette, frente al mar; y respecto al segundo alguna vez lo hemos explicado también por referencia a un escenario, un personaje y una acción: el escenario, el ambiente de la dama y aun la dama misma desde la mano hasta la comisura de los labios, pasando por la evocación de los ojos adormecidos y el ascua del brazalete; el personaje, el abanico preso de la mano; y la acción está en el aleteo y el monólogo en prosopopeya del abanico. Pues bien, nuestro punto se reduce a decir que el orden semántico, en las partículas de los elementos, invade: igualmente —en principio al menos— las tres funciones, sin exceptuar la pudibunda poesía." *Ibid.*, p. 466.

cia de una dominante, en este caso la poesía. En las actividades del espíritu, afirma Reyes, “la filosofía, el ser, se toca con el extremo lírico del exclamar o del expresarse en pureza”, y añade que “la función lírica se aparta de las otras, porque parece alejarse ariscamente del mismo acontecer fingido, para mejor solazarse en su aire raro, en la sustancia neumática y transparente que linda entre el sueño y el pensamiento”.⁶⁴ La actitud poética no es así similar a la búsqueda de conocimiento en el proceso racional, sino sólo la expresión de aquello que trae consigo la vida humana, surge a la superficie a través de la vivencia del poeta y se revela finalmente en la palabra. Lo que queda, en la palabra está y en ella se contiene. Como lo que la poesía ofrece no procede de la razón, donde una afirmación sustentada lógicamente conduce a otra en una línea de desarrollo hasta alcanzar la definición buscada, sino que sólo se muestra en su naturaleza verbal, sin antecedente ni consecuente, se ofrece como una revelación expuesta en sí misma, sin necesidad de sustento.⁶⁵

La poesía tiende a mostrar una simultaneidad de presencias que va desde los elementos participantes en la expresión lingüística hasta el sentido y la significación total que se da en el poema. Esta simultaneidad de lo poético es para Alfonso Reyes semejante a la de la música. Ambas, música y poesía, se manifiestan en el tiempo y entregan su expresión en varias instancias, todas correlacionadas entre sí: “Y la poesía, como la música, no sólo es sucesión de compases, sino un pulso eléctrico del ritmo. . . ; no sólo el ritmo, sino color melódico. . . ; no sólo melodía, sino acorde o configuraciones unísonas. . . Y no sólo acorde, sino síntesis final en la impresión anímica, o sinfonía: unidad estética que se recompone y vive toda a un tiempo, en el instante emocional que la acoge.”⁶⁶ Esta similitud del poema con la sinfonía nos habla de la pluralidad de elementos actuantes y su composición final en el efecto resultante como unidad estética.

La función poesía se expresa en cualquiera de las dos funciones materiales, prosa y verso. Si bien entre dichas funciones no existe una jerarquía estética distinta, ambas se distinguen precisamente por este sentido estético frente a los usos prácticos del lenguaje, y entre sí por-

⁶⁴ “Apolo o de la literatura”, EL, XIV, p. 88.

⁶⁵ “Así como el filósofo si alcanzara la unidad del ser, sería una unidad absoluta, sin mezcla de multiplicidad alguna, la unidad lograda del poeta en el poema es siempre incompleta; y el poeta lo sabe y ahí está su humildad: en conformarse con su frágil unidad lograda. De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea a toda poesía. Pero aun esta unidad lograda aunque completa, parece siempre gratuita en oposición a la unidad filosófica tan ahincadamente perseguida.” María Zambrano, “Pensamiento y poesía”, en *Filosofía y poesía*, p. 22.

⁶⁶ AR, XIII, p. 366.

que responden a una exigencia diferente. Al buscar la expresión literaria, el uso de la prosa o el verso se define por las necesidades que esa expresión se impone. Como funciones materiales, cada una posee sus valores propios que pone en operación, y en tanto lenguaje literario, suponen un “régimen de conciencia ajustado al requerimiento expresivo, y tanto una como otra proponen una estructura verbal en la que se conduce y construye la forma. En tal sentido, tanto la prosa como el verso configuran una diferente posibilidad, ajena o separada del lenguaje común.

El verso ha sido identificado como la materia verbal apropiada para la poesía, pero esto, además de ser incorrecto, implica también una concepción equivocada de la prosa, pues por una parte es una vía de expresión igualmente válida para la poesía, y por otra no debe confundirse con el lenguaje coloquial, pues la prosa como tal es una noción que implica, al igual que el verso, la ejecución de una intención creadora. Alfonso Reyes afirma que el concepto de prosa como función material, es decir, como instrumento de expresión literaria, es propiamente un descubrimiento y un resultado de la actitud creadora, y que en Occidente se debe a Empédocles, Gorgias y a los primeros sofistas griegos.⁶⁷

La función poesía está en capacidad de expresar la vida y la experiencia humanas en su conjunto. La llamada “poesía pura” es una denominación moderna del antiguo concepto de poesía lírica, en la que si bien podía haber elementos de asunto, lo importante era el efecto de los valores fonéticos del lenguaje. Finalmente, y desde Mallarmé, derivó a una “poesía posterior a la palabra”.⁶⁸ Frente a este concepto de poesía pura, Alfonso Reyes propuso al final de su vida el de la “poesía total”, denominación con la que quiso afirmar que el ocuparse en un poema de los asuntos de la vida, cualesquiera que éstos sean, no perturba necesariamente la pureza de la poesía: nada humano le es ajeno.⁶⁹

⁶⁷ “Apolo o de la literatura”, EL, XIV, p. 90.

⁶⁸ ACL, XIV, p. 380, *La ciencia de la literatura*, o.c. CIV, p. 380.

⁶⁹ “La poesía total”, BV-1, pp. 50-51.

XII. LA LITERATURA

La poesía seguirá volando, indemne, por su cielo enrarecido y alto.

ALFONSO REYES¹

1. Los orígenes de la literatura

Con este título dejó Alfonso Reyes unas breves notas sobre el surgimiento de la literatura desde un punto de vista antropológico.² Habla de la “agencia sustantiva”, o sea la literatura,³ identificando tres fases en su proceso formativo: la ceremonia o rito; la celebración o fiesta y la diversión o esparcimiento. Es obvio que estas fases se presentan regularmente en un proceso de sucesión temporal y corresponden por necesidad a diferentes etapas de cultura, si bien puede ocurrir que existan yuxtaposiciones o supervivencias de etapas anteriores.

a) La ceremonia o rito. Por su naturaleza, esta manifestación está ligada con misterios sagrados o sacramentales, y puede ser de carácter religioso, folklórico (supersticioso, como parte del folklore general) o político, situación esta última relacionada a veces con lo religioso. En todos los casos opera una peculiar relación entre el acto ceremonial, quien lo realiza y el pueblo, pero en el primer caso la ceremonia y sus oficiantes son medios para que esta relación se establezca entre la divinidad y los hombres; en la ceremonia política, la relación será con el gobernante o detentador del poder, y en el rito folklórico-supersticioso se trata de una forma derivada o descompuesta de lo religioso. En los tres casos, se pueden identificar los orígenes antropológicos de la lite-

¹ “La poesía desde fuera”, Y, XXI, p. 323.

² El texto es el último de los ATL, XV, pp. 481-493. Como el resto, es muy esquemático y provisional. Prueba de ello son expresiones como “Preguntarse si no lo hizo así precisamente el teatro español al injertarse en América. . .”, o “El seminario precisará o redibujará estas anticipaciones. . .” De sus doce páginas, seis están dedicadas a la evolución del teatro, asunto tratado de alguna manera en el apartado XVIII de “Marsyas o del tema popular”, EL, XIV, pp. 77-80.

³ En *El deslinde* (p. 45), habla de “fase sustantiva”.

ratura, pero en los tres se trata de expresiones ancilares al servicio de propósitos e intención no literarios. Sin embargo, esto no desvirtúa su condición de origen o carácter genético, particularmente porque si bien la intención no era literaria, estaba estrechamente vinculada con la expresión verbal.⁴ Y aunque más tarde surge la literatura sin condicionamientos ancilares, es decir la literatura en pureza que responde únicamente a la intención literaria, parte de estos orígenes antropológicos persistirá y sobrevivirá en el tiempo, como es el caso de la ceremonia religiosa que en la liturgia contiene aún manifestaciones literarias (ancilares), así como la ceremonia o rito folklórico en los conjuros, y la ceremonia política y las operaciones contractuales.

b) La celebración o fiesta puede considerarse en cierta forma un desprendimiento de la anterior, y algo deja ver de la fase siguiente. La acción ancilar o de servicio se caracteriza en este caso porque se ha disminuido lo propiamente religioso o ritual y ya hay un marcado sentido estético a partir del desprendimiento del fin inmediato para volcarse en expresión de festejo.

c) La tercera fase es la de la diversión o esparcimiento y corresponde ya a la de la literatura propiamente tal, donde prevalece la pura intención estética sin ningún propósito utilitario y con carácter inmanente.

De estos orígenes, Alfonso Reyes desprende el teatro, particularmente el de las formas religiosas, a partir de la ley que afirma el origen del drama en la religión en la medida en que todo culto, por ser representación, deriva hacia la forma teatral. Lo anterior explica la utilización del teatro en las misiones evangelizadoras, como sucedió con el teatro misionero español en América en el siglo XVI.

La literatura, es decir la creación desprendida de esta procedencia ritual o religiosa, dejará ver algunas mezclas de su condición de origen, según sea el estado que alcance en su evolución: literatura independiente y autóctona, literatura cosmopolita o en estado de cultura y literatura colonial.

a) La literatura independiente y autóctona. En este caso la fase ritual puede desaparecer. Reyes identifica el carácter independiente de una literatura en relación a la de otros pueblos, es decir, es la que se desarrolla sin influencias ni intromisiones exteriores. Lo autóctono, por su parte, es el carácter literario que surge en la relación de un pueblo y un territorio. Es el caso de los seis grupos de civilizaciones propuesto por Toynbee, en donde se trata de desarrollos autóctonos aun cuando en cada civilización no se aprecie un origen o comienzo absoluto. Dos tipos pueden identificarse en las literaturas autóctonas:

⁴ Ver lo referente al rito en el capítulo X, apartado 8.

el de la literatura impersonal (anticuaria, descriptiva) y el de la literatura personal (heroica, histórica, sagrada, profana).

b) La literatura cosmopolita es la expresión en su fase estética pura, de mero esparcimiento. Aquí se ubican las literaturas europeas, desarrolladas a partir de su origen latino. “El latín —afirma Reyes— determina en ellas una propagación de la literatura como agencia ancilar, para fines intelectuales, o literatura ‘seria’, y al cabo influye en las agencias de celebración y esparcimiento. El fenómeno comienza por ser una colonización literaria y acaba por determinar un semillero de literaturas en cultura.”

c) La literatura colonial supone necesariamente que hay una literatura colonizadora, o literatura imperial. En principio, esta última se encuentra por lo general en la fase cosmopolita o de esparcimiento, pero lleva a los pueblos colonizados y sometidos manifestaciones que corresponden a etapas previas, aunque se pone en duda si se retrotrae hasta la fase ritual (el caso del teatro evangelizador en América). La literatura colonial es transitoria y representa una etapa en un proceso histórico que va desde la literatura autóctona en el pasado, hasta la literatura de esparcimiento en el futuro. La literatura latina, perteneciente a una cultura colonizadora, en el caso de Grecia se ve, sin embargo, influida por la de su colonia, sin que por ello se pierda la lengua propia. Lo que importa considerar en la literatura colonial, donde los actores son el imperio y la colonia, es propiamente la acción imperial y su naturaleza, consistente en la imposición de una religión, una cultura, una lengua y una literatura propias del imperio y exterior a la colonia. En este proceso se mantienen algunos residuos de lo autóctono (cultura, lengua, etcétera). La literatura colonial, por último, se puede considerar como un puente entre la literatura independiente o autóctona y la literatura cosmopolita.

2. La literatura y las otras artes

La literatura se realiza en la palabra y las otras artes operan en contacto con los sentidos, el oído, la vista y aun el tacto. Esta diferencia fundamental pareciera colocar a la literatura en una posición solitaria, por así decirlo, frente al resto de las bellas artes, reunidas en función de sus medios sensoriales. Sin embargo, en la historia del pensamiento la literatura, y más particularmente la poesía, ha sido emparentada con la música e incluso con la pintura, si bien de cualquier forma la diferencia de fondo sigue estando en la característica esencial de la literatura, la de ser construida con palabras. Por esta circunstancia, la incorporación del sentido del oído en los aspectos fonéticos del poema, o del sentido de la vista aunque sea por “alusión, representación

o metáfora”, como dice Alfonso Reyes, no permiten identificar del todo a la literatura con la música o con la pintura, pues mientras en éstas la creación misma va dirigida a los sentidos, al grado de llamarse arte de medios auditivos y arte de medios visuales, la literatura, con la presencia de la palabra, se transporta por el camino de la semántica hacia el nivel de comprensión, generando los efectos de orden mental resultantes de la puesta en valor de las tres notas del lenguaje. En uno y en otro casos, se trata de la utilización de distintos medios y de diferente organización formal, cuyo resultado es la expresión propia de cada una de las artes.

De acuerdo con una clasificación elemental, las artes pueden dividirse en artes del tiempo, artes del espacio y artes que participan simultáneamente del tiempo y del espacio. Las primeras se desarrollan en series consecutivas (música y literatura); las segundas utilizan dos dimensiones del espacio en superficies planas, con líneas y colores (pintura), o tres dimensiones con masas materiales (escultura). Las últimas, espacio-temporales, se muestran en movimiento (danza).⁵ Según Aristóteles, hay las artes de medios visuales (pintura, escultura, arquitectura) y las artes de medios auditivos (poesía, canto, música), ahora llamadas artes espaciales y artes temporales. Otros hablan de artes abstractas y artes representativas. De la clasificación aristotélica deriva la identificación de poesía y música, a diferencia de la identificación de poesía y pintura, procedente de Platón, y que según Alfonso Reyes ha sido tan perniciosa a la poesía, tanto en la teoría como en la práctica, es decir tanto en el campo de la crítica como en el de la creación. El problema de las clasificaciones y divisiones de las artes radica en la dificultad de unir e integrar la abstracción teórica y la manifestación práctica, dos orbes para cuya interpretación difícilmente se alcanza un mismo lenguaje.

En vez de una clasificación de las bellas artes y la literatura, Alfonso Reyes busca lo esencial a todas las artes de los sentidos y la literatura. Tomando en cuenta los materiales utilizados como temas por el creador o puestos de alguna manera a su disposición, propone cuatro órdenes:

a) El orden de los objetos físicos, los acontecimientos físicos y lo que se podrá considerar como atributos propios de unos y otros.

b) La vida de relación, las actividades sociales del hombre y sus necesidades, en el orden humano general y en los ámbitos religioso, civil, familiar y doméstico.

c) El orden de la emoción, de la voluntad y la intención humanas.

d) El orden de las ideas y de la interpretación del mundo, los obje-

⁵ “Marsyas o del folklóre literario”, *EI*, XIV, pp. 311-312.

tos y experiencias del hombre, con los que se gobierna interiormente y exteriormente en sociedad.

“Cada una de las artes —afirma Alfonso Reyes— se desempeña mejor en este o en el otro terreno, o bien se encuentra como enclaustrada en alguno. Sólo la literatura —a su manera— se desenvuelve con igual libertad e igual señorío en estos cuatro órdenes temáticos, sin subordinarse a ninguno de ellos.”⁶ De donde se desprende de nuevo la universalidad de la literatura, es decir, su capacidad de asomarse a todas las escenas de la vida humana, a todas sus manifestaciones y a todas sus fuentes, internas y externas.

3. Poesía y conocimiento

Alfonso Reyes afirma que nos movemos en el mundo por mera aproximación, desde las alturas del pensamiento conceptual hasta las más elementales operaciones orgánicas, como la nutrición. En efecto, nuestro organismo no se nutre de otros organismos sino sólo de sus despojos, pues para alimentarnos necesitamos primero sacrificar al animal o al vegetal a fin de poder apropiarnos de sus elementos nutricios. Así también en el proceso racional, los conceptos son sólo referencia al objeto y no el objeto mismo, y el lenguaje es finalmente una instancia que nombra las cosas pero que no contiene las cosas. “A efecto de establecer un contacto con la realidad, el hombre primero debe traducir, trasladar a su potencial capacidad lo que lo rodea, para posesionarse entonces del mundo y su significación: “así en la comunicación del yo con el medio y en el carearse del yo con el universo no hay contacto sino traducción. O lo que es lo mismo, metáfora, traslado, transformación y falseo.”⁷

Esta reflexión obedece a un problema de fondo en la relación del hombre con las ideas, con sus semejantes y con las cosas; el llamado procedimiento racional, por sustentarse en la escala superior del pensamiento lógico, ha venido a constituirse, en el suceder histórico, en la cima o culminación de las vías del conocer; este desarrollo empieza con la civilización misma y llega hasta el tiempo presente como el camino por el cual es posible el conocimiento del mundo, desdeñando otros derroteros irracionales, o mejor extrarracionales, de los que son testimonio en su momento las antiguas civilizaciones, derroteros que de hecho han estado y están presentes en todo individuo, actuando de diversas maneras en todo su paso por la historia. A estos territorios

⁶ “La literatura y las otras artes”, Y, XXI, pp. 263-264.

⁷ “Del conocimiento poético”, Y, XXI, p. 254.

de lo no racional pertenece la poesía en sus cambiantes manifestaciones, y por su misma naturaleza ha debido enfrentarse al poderío racional como si fuera vestigio de algo superado por aquél. Pero la orgullosa razón también es parte de este sistema de aproximaciones para atrapar el mundo, está igualmente afectada de relatividad y en sus búsquedas del conocimiento ha lindado con la poesía, como algo confluente con la filosofía, aunque cada una posea sus propios caminos para llegar a su destino.

La poesía se revela así como otra forma de conocimiento, distinta del pensamiento lógico, ambos como aventuras en el intento de explicar e interpretar el mundo, ambos también relativos o sólo aproximados a su objetivo, pues no acaban de alcanzar su propósito, como intentos inacabados siempre abiertos. Y sin embargo, la poesía revela particularidades del ser como lo ha hecho la filosofía, enderezada a la captura cabal y ajena a este tipo de alumbramientos poéticos. En esta condición, el conocimiento poético, bien se entienda como parte de la mística, o abarcando ésta, es lo que Alfonso Reyes llama un “contacto de integración”, pues lo que ofrece no es una verdad desprendida de la razón, sino rescatada de la misma vida y a ella regresada, ya que al no “ir destinada a un solo extremo y en una selección rigurosa, recibe del mundo una fecundación más cabal aunque más irregular. Aquí no se trata ya de alguna verdad de salvación, sino de todas las verdades a un tiempo, las cuales ni siquiera esperan ni pretenden recibir el marchamo de la censura intelectual.”⁸

Alfonso Reyes otorga al conocimiento poético la plenitud que no puede tener el conocimiento intelectual, finalmente limitado, situación también extensiva a las bellas artes, pues el de éstas es “un conocimiento especializado y no ataca los caminos del ser, ni los recorre hasta el fin”.⁹ Así, la poesía avanza despejando el camino de sus propios descubrimientos y sólo la sustenta la fuerza misma que la mueve, en un proceso sin fin mientras continúe la aventura humana. Es el problema del conocimiento concebido como un problema de estética.¹⁰

4. La Isla Encantada

En la parte final de *El deslinde*, donde Alfonso Reyes desarrolla “por lujo de análisis y por amor” la segunda tríada teórica de literatura, matemática y teología, al concluir el estudio de ésta para descubrir lo

⁸ *Ibid.*, p. 255.

⁹ *Ibid.*, p. 256.

¹⁰ “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, CE, I, p. 95.

esencial del pensamiento teológico frente al literario, se detiene en la famosa prueba ontológica de la existencia de Dios, que ha recorrido toda la historia de la filosofía desde su planteamiento por San Anselmo, obispo de Cantórbery. Alfonso Reyes se ocupa de este razonamiento lógico porque le parece adecuado para mostrar el contraste entre “el ente divino y el ente literario ficticio”.¹¹

La prueba ontológica de San Anselmo sobre la existencia de Dios parte de la afirmación de que Dios es el mayor ser o ente pensable. Pero si Dios no existiera y como quiera fuera pensable, como ser inexistente sería inevitablemente inferior al existente, y entonces no sería el mayor. Dejemos a Alfonso Reyes explicar la argumentación: “El argumento ontológico se desmenuza en tres postulados: 1) si tenemos verdadera idea del ente más grande posible, o sólo una representación aproximada; 2) si tal idea, concediendo que la alcancemos, responde a la verdadera idea de Dios; y 3) si supuesto lo primero y lo segundo, de la idea del ser más grande se concluye necesariamente su existencia. Las objeciones de los teólogos, en cuanto a que estos tres postulados presuponen lo que pretenden demostrar, no nos incumben. La prueba de San Anselmo se reduce a esto: si Dios es pensable, sólo se le puede pensar como existente. Y como en la atmósfera mental de la época se pensaba en función de Dios, la prueba es completa dentro de esos hábitos mentales.”¹²

Y ahora viene la impugnación. La de Gaunilón es clara: si Dios existe porque es pensable, se puede pensar en una isla encantada y entonces se llega a la afirmación de que ésta también existe. San Anselmo responde que su argumento es válido referido al ser infinito, que es Dios, y no a seres finitos, porque entonces se podría hablar del “agua seca” y del “fuego frío”. Y entonces concluye Reyes: si Dios es necesariamente existente, en sentido ontológico, si Dios es, pero no sucede, por su parte el ente literario es pensable, y aunque sea inexistente ontológicamente, basta con que sea imaginado para que sea literariamente. Así podremos imaginar, concluye Reyes, la existencia de la isla encantada, y el agua seca y el fuego frío. La isla encantada, escribe Reyes, “Surge del abismo, mágica y lógica, y se arrima por aquella orillada zona del espíritu todavía plástica, todavía no policia-da; aquella desde donde todavía se columbra, a balcón abierto, otra posibilidad de naturaleza, otra estructura de la creación.”¹³ Ésta es

¹¹ D, xv, p. 405.

¹² *Ibid.*, p. 407.

¹³ *Ibid.*, p. 411. A este propósito se puede recordar lo que quedó dicho en el apartado anterior, sobre el conocimiento poético como otra vía de conocer, diferente del conocer lógico o racional, sin que se concluya necesariamente que uno es superior al otro. Es, como dice Reyes en el texto recogido arriba, “otra posibilidad de naturaleza”.

la literatura y se manifiesta en tantos entes como poemas hay, se multiplica tantas veces como poetas hay puestos a la tarea de crear. Este ser en la diversidad se refiere a casos singulares, ficticios, imaginados, "subjetivamente intemporales". Y puesto que hay tantos entes como obras, se concluye que esta diversidad no perturba su ser literario, antes bien se identifica en esta pluralidad, pues cada obra se completa en sí misma y todas integran la literatura, y sin embargo cada obra sigue conteniendo su propia explicación y su propio misterio, ofreciendo su propia demostración y conformando su propio ser literario. Pues la singularidad de la obra literaria la hace irrepetible y única, y todas en su conjunto, y cada una por sí, son la literatura.

Esto no es ninguna definición y Alfonso Reyes lo sabe, pues él mismo dejó de lado cualquier intento de delimitar o precisar lo que sólo permite un acercamiento "con inteligencia de amor". *El deslinde*, nos dice Alfonso Reyes al concluir su análisis, nos condujo por la "selva de las disciplinas humanas", nos deja a la orilla de la isla encantada, y aquí nos abandona. No hemos penetrado en ella, pero guiados por Reyes hemos podido dirigir nuestra vista al fenómeno literario y admirar su composición, descubrir su estructura, captar su imagen y apreciar su belleza. Y concluye Alfonso Reyes en un párrafo iluminado por ese relámpago lírico tan frecuente en su prosa, reveladora de la conjunción de pensamiento y poesía:

Pero ¿qué si, abiertos los océanos, asoma la Isla Encantada su frente coronada de rayos? La Isla está todavía temblando en la mano de la creación. Y en esta hora tremenda, nos quedamos desamparados y ya todo puede suceder. Porque la creación es una manera de cataclismo artístico que adelanta en paso de danza.¹⁴

¹⁴ *Ibid.*, p. 413.

TERCERA PARTE

LA TEORÍA DE LA CRÍTICA LITERARIA

XIII. EL TRABAJO CRÍTICO

. . . la Crítica, resguardo e ilustración de las letras.

ALFONSO REYES¹

1. La crítica literaria francesa

En la presentación de Jean-Jacques Brochier al número de *Le magazine littéraire* dedicado a revisar cien años de crítica literaria,² se afirma que el primer crítico literario francés fue Sainte-Beuve, “au sens où nous l’entendons”, es decir, por haber ejercido sistemática y regularmente la crítica en periódicos y revistas de París (“Les causeries du lundi”) y haber establecido una “teoría crítica”. En realidad, la rica tradición de la crítica literaria francesa del siglo XIX nos muestra un conjunto impresionante de escritores y críticos ejerciendo el oficio, cada uno a su manera, según su propia concepción y respondiendo a sus propios gustos, métodos y objetivos. Sainte-Beuve practicó una crítica a partir del marco histórico y cultural en el que se ubicaba la obra, y tomando en cuenta al autor y su biografía: “La littérature, la production littéraire, n’est point pour moi distincte ou du moins séparable de l’homme et de l’organisation; je puis goûter une oeuvre, mais il m’est difficile de la juger independamment de la connaissance de l’homme même.”³ De esta concepción a la de Barbey d’Aurevilly hay una gran distancia, pues éste se inclinaba por “la critique personnelle, irrévérente et indiscrete. . .”⁴ Entre estas dos posiciones podemos situar todos los matices posibles, y el elemento general que identifica a todos los críticos es la dedicación a analizar las obras

¹ “Génesis de la crítica”, Y, XXI, p. 296.

² “Cents ans de critique littéraire”, *Le magazine littéraire*, París, núm. 192, febrero de 1983 (con excepción de Edmund Wilson y Georg Lukács, el *dossier* está dedicado solamente a críticos franceses).

³ Citado por Hubert Juin, “Premières critiques”, *ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

particulares de los autores, para mostrar al lector las virtudes y los defectos de la producción literaria del momento.

En concordancia con todo esto podemos leer en Albert Thibaudet: “La critique, tel que nous la connaissons et la pratiquons est un produit du XIX siècle. Avant le XIX siècle, il y a des critiques, Bayle, Fréron et Voltaire, Chapelain et d’Aubignac, Denys d’Alicarnasse et Quintilien sont des critiques. Mais il n’y a pas la critique. Je prends le mot dans son sens très matériel: un corps d’écrivains plus ou moins spécialisés, qui ont pour profession de parler des livres et qui, en écrivant sur des livres des autres, font des livres où les sommets du génie n’ont pas encore été atteints, mais dont il n’y a pas aucune raison pour que la moyenne ne vaille pas la moyenne des autres livres.”⁵ Este conjunto de escritores, “más o menos especializados”, se ocupan así de juzgar las obras literarias, y escriben libros ocupándose de los libros de otros. Sin embargo, no se preguntan sobre la naturaleza de la literatura y dan por supuesto que las obras criticadas son literarias, limitándose a enjuiciarlas según su personal criterio y a declarar si son buenas, malas o mediocres. Cuando se afirma que Sainte-Beuve ha desarrollado una “teoría crítica”, se entiende que ésta apunta los elementos a tomar en cuenta para enjuiciar las obras; en el caso de Hippolyte Taine, cuando afirma que la literatura es el resultado de tres elementos, el medio, la raza y la circunstancia, aporta igualmente elementos para facilitar y encauzar el juicio crítico; en cierta medida, es lo que hace Ferdinand Brunetière cuando propone la teoría de los géneros literarios. Todos estos trabajos teóricos llevan el propósito de servir directamente al trabajo crítico, y buscan un sistema para evaluar o enjuiciar cada obra literaria en particular. En la mayoría de los críticos franceses del siglo XIX, se mantenía la convicción de que el método histórico es el que puede aportar las luces necesarias para captar y revelar el valor de las obras literarias, y estas “teorías” aplicadas a la literatura tienen finalmente un sentido práctico, al servicio del crítico. Estas condiciones prevalecerán en la crítica literaria francesa, de manera general hasta la mitad del siglo XX, al aparecer la “nouvelle critique”. Cuando Paul Valéry pone en ejercicio la actitud intelectualista de *Monsieur Teste*, se aplica principalmente al problema de la creación poética, pero no cuestiona lo que la literatura es. De todas formas, sus trabajos no perturban la crítica literaria, y sus textos sobre la palabra poética permanecen en la línea del pensamiento teórico, mientras que la crítica se mantiene como una actividad eminentemente práctica, situada entre autor y lector. Lo mismo puede decirse de los trabajos de Gaston Bachelard.

⁵ Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Col. Les Essais Critiques, 21, Ed. de la Nouvelle Revue Critique, París, 1930, p. 7.

2. El “criticism” anglonorteamericano

En lengua inglesa, el *criticism* pasa por un proceso semejante. A partir de Dreyden, que impone el uso del término en el siglo xvii, el significado de la palabra remitía por igual a tres concepciones totalmente distintas: el *legislative criticism*, que pretendía enseñar al autor a escribir, o a escribir mejor (preceptiva); el *theoretical criticism*, entendido como estética literaria, y el *descriptive criticism*, que analizaba las obras literarias a la manera de la crítica literaria. El *legislative criticism*, conjunto de preceptos (retórica), corresponde principalmente a la época isabelina, luego de lo cual fue desapareciendo hasta ser inexistente en el siglo xx. El *theoretical criticism*, como estudio de estética, tuvo su auge a partir del siglo xvi, y según George Watson, este tipo de estudios se abandonó a los alemanes desde la época victoriana. No será sino hasta la década de los años veinte cuando I.A. Richards retome este tipo de estudios, con los que se inicia el *new criticism* anglonorteamericano. Finalmente, el *descriptive criticism*, el más reciente de los tres aspectos mencionados, se desenvuelve a partir del siglo xvii y permanece hasta el siglo xx como la actividad preponderante que responde al nombre genérico de *criticism*. “But we should remember —escribe Watson— that original *ideas*, in the strict sense, are not the stock-in-trade of the descriptive critic. Samuel Johnson is a classic case of a great critic of this sort, for it is not clear that he ever had original abstract intuition about literature in his life.”⁶

Un ejemplo de estudios sobre *literary criticism* puede aportar luces sobre el sentido que se da a esta actividad. Se trata del libro titulado *A study of literature. For readers and critics*. Su autor es David Daiches, quien en el momento de aparecer la segunda edición era profesor de la Universidad de Sussex. En el prólogo Daiches aclara que su trabajo no pretende ser sólo una contribución teórica a la estética, pues su principal propósito es auxiliar al lector de obras literarias a distinguir lo que lee, a entender por qué hay diferentes clases de lecturas y a discriminar entre éstas. Para ello, se ocupa en el libro de problemas que bien podrían corresponder a una teoría literaria: uso literario del lenguaje, variedades del valor literario, la naturaleza de la ficción, etcétera. En un capítulo introductorio explica Daiches: “A theorie of literature which would apply to Homer and Shakespeare cannot, we feel, apply to the short story we read in this week’s magazine —not because the short story is necessarily *less good*, but because it is so completely different. The feeling that *Hamlet* and a commercially successfully modern play are incommensurable or, more defini-

⁶ George Watson, *The literary critics*, pp. 9-18.

tely, that Homer and say, Saul Bellow had completely different objectives and were doing quite different things must be fairly general. Generalizations about the use and value of literature do not interest us.”⁷

Como puede verse, se trata de una peculiar concepción de la teoría literaria, de la crítica y aun de la literatura. De la primera se olvida su condición de estudio desinteresado, por su mismo carácter teórico, asignándole fines eminentemente prácticos al identificarla como un medio útil para informar y enseñar al lector sobre la calidad y valor de las obras que lee. En cuanto a la crítica, la proyecta hacia tareas principalmente prácticas en beneficio del lector. En lo que toca a la literatura, se le concede diferente significación de acuerdo con circunstancias históricas y sociales. Las obras de Homero y Shakespeare, por pertenecer al pasado y haber sido consagradas en el tiempo, no deben mezclarse con las obras contemporáneas, y menos aún si se publicaron en periódicos o revistas, porque responden a objetivos diferentes. Todo esto presupone que los estudios literarios son los que permiten distinguir las esenciales diferencias entre las varias obras literarias, otorgando a cada una su posición y representatividad en el conjunto de una historia literaria. Y como las generalizaciones sobre el uso y valor de la literatura carecen de interés para el crítico, éste se dedica a analizar cada obra en particular con el propósito de orientar al lector. El *criticism* suele así dedicarse a análisis teóricos o críticos que en rigor deben identificarse bajo diferentes denominaciones.

3. La ciencia de la literatura

En los estudios literarios en lengua alemana prevalece la denominación genérica “ciencia de la literatura”. El término, en uso desde mediados del siglo XIX, nos remite al campo de las “ciencias del espíritu”, en contraposición a las llamadas “ciencias naturales”. Como ocurre con la crítica literaria francesa y con el *criticism* anglonorteamericano, la ciencia de la literatura presenta fronteras imprecisas y un campo de estudio en el que prácticamente se pretende incluir todos los estudios literarios, desde el problema de la esencia de la poesía hasta la historia de la literatura. En el prólogo a la *Filosofía de la ciencia literaria* (1930), Emil Ermatinger afirma que “La situación de la ciencia de la literatura alemana es hoy en día más confusa que lo fue jamás desde que existe semejante concepto.”⁸ Ante esta afirmación tan ca-

⁷ David Daiches, *A study of literature. For readers and critics*, p. 19.

⁸ Emil Ermatinger *et al.*, *Filosofía de la ciencia literaria*, p. VIII.

teórica no hacen falta más testimonios, pero agregamos otro, que nos permite ver la permanencia del problema casi veinte años después (1948). Un autor como Wolfgang Kaiser, al proponer el objeto de estudio de la ciencia de la literatura, se preocupa por el sentido y límites de esta última (la literatura), pero no intenta establecer por qué estos estudios son calificados como “ciencia”. Después, al fijar el concepto de “ciencia de la literatura”, da por supuesto que se trata de una ciencia, para afirmar que “no se propone estudiar o presentar una obra determinada o un determinado poeta, o bien una época o un género literario en sus peculiaridades. Aunque no faltan ejemplos prácticos, éstos sirven solamente para ilustrar una forma de trabajo o bien nociones básicas, generales. El conjunto de las cuestiones teóricas o, si nos es dado emplear una palabra de mayor responsabilidad, su sistema, es lo que constituye la ciencia de la literatura.” Y agrega: “Quien quiera penetrar en la ciencia de la literatura no espere ser conducido de la mano por un guía experto, por caminos seguros, hacia metas fijas. Tan pronto como penetre más profundamente en el estudio y en la investigación, será invitado incesantemente a tomar una posición propia y a decidir; no pocas veces se verá asaltado por dudas acerca de la viabilidad de los caminos seguidos hasta entonces, y no sabrá con certeza si ha conseguido avanzar bastante ni si lo ha hecho en la dirección debida.”⁹ Ante esta afirmación, uno puede preguntarse si un estudio tan sujeto a modificaciones y rectificaciones, necesitado de una “posición propia” ante el objeto de análisis, puede ser calificado como “científico”. Más adelante afirma que la ciencia de la literatura y la ciencia lingüística están íntimamente unidas, y añade que el historiador de la literatura debe poseer una sólida cultura lingüística. Así, el que trabaja la ciencia de la literatura se convierte de pronto en historiador de la literatura, sin que medie ninguna explicación. Señalemos, por último, los cinco conceptos que propone Kaiser como propios de la ciencia de la literatura: “1. A toda obra de arte son inherentes un ‘sentido’ propio y un ‘contenido’. 2. La obra es la ‘expresión’ de un creador. 3. El poeta es el prototipo del espíritu creador. 4. Al lado del poeta, el siglo XVIII reconoce como individualidades creadoras el ‘espíritu de la época’ y el ‘espíritu del pueblo’. 5. La obra poética es un documento ‘histórico’.”¹⁰

Como se puede ver, en la ciencia de la literatura caben la teoría literaria, la crítica, la historia de la literatura y cualquier otro estudio sobre la creación, las obras, los géneros o las características de la literatura según épocas o nacionalidades. Se trata en suma de una denomi-

⁹ Wolfgang Kaiser, *interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 17 y ss.

¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

nación tan amplia que en ella todo tiene lugar. Como confirmación de esto, Max Wehrli declara que forman parte de la ciencia de la literatura los problemas de método de la historia literaria, así como la teoría literaria pura y también las ideas y objetivos propios de trabajos prácticos. Y al igual que Ermatinger, Wehrli afirma veinte años después que la ciencia de la literatura se encuentra en un “estado caótico”.¹¹

4. Establecimiento de límites

En este breve recorrido sobre algunos aspectos fundamentales de las concepciones francesa, anglonorteamericana y alemana en relación con la crítica y el análisis literarios, se puede ver claramente que las ideas y los planteamientos se refieren, en cada caso, a objetos de estudios diferentes, que sin embargo presentan fronteras difusas con las consiguientes mezclas y cruzamientos de contenido. Si en la crítica literaria francesa predomina el análisis individual de la obra y su autor, enmarcados en una época y un momento históricos, en la crítica anglonorteamericana prevalece igualmente el análisis literario de cada obra, trabajo soportado en las teorías o principios que explican la naturaleza de la literatura y del hacer literario, concepciones en las que propiamente se apoyará el trabajo crítico. Los estudios alemanes, por su parte, intentan elevar a la categoría de ciencia diversos trabajos teóricos y prácticos, históricos y estilísticos, con los que se ofrece una visión de conjunto de la literatura a la luz de concepciones históricas o filosóficas, así como de obras individuales mediante trabajos de análisis formal o histórico-formal.

En estas concepciones tan diversas se puede observar que no sólo hay confusión sobre lo que es propio de cada una, sino también entre ellas. Así, la crítica literaria puede comprender la historia de la literatura, pero ésta considerarse a su vez como parte de la ciencia literaria (posición que, además, no es compartida por todos los que se ocupan de esta última). También ocurre que la poética se incluya en la crítica, que la teoría literaria se tome también como sinónimo de crítica, o aun como ciencia de la literatura, y que algunos autores lleguen a contradecir el sentido esencial de “teoría” y pidan a ésta aplicaciones prácticas, como puede ser la crítica o evaluación de una obra o de un conjunto de obras. Lo confuso y caótico, en suma, no son calificativos aplicables únicamente a la ciencia de la literatura, sino en general a todos los estudios literarios, trátense por igual de crítica, ciencia o teoría.

Ante esta situación, cobra todo su sentido la sentencia de Kant

¹¹ Max Wehrli, *Introducción a la ciencia literaria*, p. 7.

puesta por Alfonso Reyes al frente de *El deslinde*: “No es engrandecer, sino desfigurar las ciencias, el confundir sus límites.” Es claro que la sentencia de Kant la utiliza Reyes para el trabajo de separar la literatura y la no-literatura (historia y ciencia), pero por extensión puede aplicarse a la distinción de lo que sea propio de cada tipo de estudio o análisis literarios.

Cuando Alfonso Reyes se ocupó de estudiar el fenómeno literario y comenzó a escribir sus conferencias para la Universidad de Morelia, estaba consciente de que su objetivo era el estudio teórico de la literatura. No se trataba de hacer crítica ni historia literaria, sino un análisis destinado a descubrir la esencia de lo que en diferentes épocas, países o lugares, escrito en distintas lenguas, de acuerdo con diversos géneros y concebido bajo la función lírica, épica o dramática, se denomina genéricamente “literatura”. Alfonso Reyes se refirió a este trabajo como “ciencia de la literatura” y se puso a la tarea. La experiencia personal de Reyes con los estudios sobre la literatura provenía de dos fuentes. La primera, desarrollada desde sus inicios como escritor y continuada sin interrupción durante toda su vida, fue la lectura de críticos, historiadores y filólogos de lengua española, inglesa y francesa. En su obra puede apreciarse el conocimiento y manejo de los trabajos de Marcelino Menéndez Pelayo, Goethe, Sainte-Beuve, Brunetière, Saintsbury, para citar sólo algunos de los importantes. Este contacto con la obra de los grandes estudiosos de la literatura le permitió poseer una visión amplia y completa de la literatura, como creación en el tiempo y manifestación de nacionalidades, países, lenguas, corrientes, tendencias y escuelas, así como de los juicios teóricos, críticos e históricos que se han ocupado de la literatura en general y de las obras literarias en particular. Esta experiencia literaria le permitió el conocimiento del fenómeno que más tarde analizó desde la posición del teórico. La otra fuente en la experiencia literaria de Alfonso Reyes es el trabajo de sus años de Madrid, al lado de don Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Aquí aprendió la disciplina de la investigación documental, el rigor del análisis de textos, el manejo de las fuentes bibliográficas y el valor de las metodologías en las que se apoya el trabajo filológico.

Cuando Alfonso Reyes comenzó en 1940 sus trabajos teóricos sobre literatura, contaba ya con cincuenta años de edad y los conocimientos y experiencia acumulados a lo largo de su vida. Es natural que al aplicarse al trabajo teórico, concibiera éste como perteneciente a la ciencia de la literatura, denominación que se adaptaba a la naturaleza de dicho trabajo. Sin embargo, pronto se enfrentó a la incongruencia del vocabulario y por esta vía a la confusión reinante en los diferentes campos de los estudios literarios. La primera exigencia que se le impuso fue la de una bibliografía reciente sobre “métodos científicos de la

crítica”,¹² la cual solicitó a su amigo Amado Alonso en Buenos Aires. Hasta ese momento, Alfonso Reyes incluía en la ciencia de la literatura el estudio de la “postura activa”, o sea la referente a la creación literaria, y la “postura pasiva”, en la que se comprenden los diferentes enfoque del lector frente a la obra literaria. Sin embargo, ya entonces tenía claro que la crítica literaria opera en varios niveles y con diversos métodos. Frente a esta diversidad de situaciones, pronto se declara desconcertado y duda si su trabajo avanza por el camino correcto. Poco después alcanza la conclusión importante: la separación de la ciencia de la literatura y de la teoría literaria. A esta partición llegó Alfonso Reyes por sus propios caminos, pues su enfoque general iba al estudio de las diferentes maneras en que se ejercía la “postura pasiva”, es decir, los diferentes métodos y niveles de la crítica. Pero como esa “postura pasiva” incluía también el estudio teórico de la literatura, se produce la inevitable separación de la teoría y la ciencia de la literatura. A partir de ese momento, todo el material dedicado a la historia de la crítica se retira del cuerpo principal del estudio y se desarrolla por separado. Así surge *La crítica en la Edad Ateniense*, seguida de *La antigua retórica* y posteriormente de *La filosofía helenística*. En cuanto a la teoría, separada de todo lo referente a la crítica, la historia y la ciencia de la literatura, a partir de ese momento se destacará en su propia naturaleza, como un estudio desinteresado, es decir, sin finalidad práctica, sobre la naturaleza de la literatura; en otras palabras, como una filosofía de la literatura.¹³

Cuatro años después de publicado *El deslinde*, el año de 1948, Wellek y Warren se refirieron en su *Theory of literature* al problema de la imprecisión en la denominación y delimitación de los diversos trabajos y estudios literarios, y propusieron la separación de teoría, crítica e historia literarias. Su punto de partida toma en cuenta, por una parte, que la literatura puede considerarse como un orden simultáneo, o bien como conjunto de obras realizadas en orden cronológico en un proceso histórico; por otra, la identificación del estudio de los principios y criterios de la literatura, y el análisis de las obras literarias concretas, cada una por separado o en conjunto como parte de un proceso cronológico. El estudio de los principios y criterios es la teoría literaria y las dos restantes posturas corresponden a la crítica y a la historia literaria. Cada una requiere de las otras, pues no puede concebirse una teoría de la literatura que no se refiera a obras concretas, ni crítica o historia literarias que no utilicen la teoría. Poco después, en 1963, Wellek se refirió de nuevo a la confusión terminológica y de-

¹² Todo el proceso de iniciación de su trabajo sobre la ciencia de la literatura y la separación de ésta y la teoría literaria se presenta en el capítulo II.

¹³ Ver capítulo VI.

fendió el término “teoría literaria” frente al de ciencia de la literatura, dejando entender que ambas denominaciones designaban lo mismo.¹⁴

De todo esto se desprende que el estudio sistemático de la literatura en Alfonso Reyes se ocupa no sólo del deslinde entre ésta y la no-literatura, sino también de distinguir la teoría literaria de la ciencia de la literatura y los otros estudios literarios. En el pensamiento de Alfonso Reyes queda expuesto muy claramente el esquema general de los estudios literarios:¹⁵

1. Hay dos grandes campos en la “postura pasiva” o relación del lector con la obra literaria:

a) Las fases particulares, o sea el contacto del lector con una obra. Es la crítica en sus diversos niveles, desde el mero impresionismo hasta el juicio, que Alfonso Reyes llama “dirección del espíritu”, pasando por la crítica impresionista y la exégesis o ciencia de la literatura.

b) Las fases generales, en las que la literatura es considerada como un todo orgánico; se comprenden aquí la historia de la literatura, la preceptiva y la teoría literaria.

2. De lo anterior se concluye que la ciencia de la literatura se ocupa de obras literarias en particular y de su ubicación en el tiempo, mientras que la teoría literaria ve la literatura en su conjunto.¹⁶ Esta sola diferencia bastaría para separar y aclarar buena parte de lo confuso y caótico que ha afectado la definición, y delimitación de los diferentes tipos de estudios literarios, pero además dejó establecido que la crítica, como estudio solamente de obras literarias en particular, se realiza en varios niveles, de los cuales uno es la ciencia de la literatura.

3. En resumen, son cuatro los niveles de la crítica literaria (a partir de la impresión), y cada uno opera con diferentes propósitos y procedimientos:

a) La crítica impresionista.

b) La crítica y sus diversos métodos: histórico, psicológico, estilístico.

c) La exegética o ciencia de la literatura.

d) El juicio.

La identificación de cada uno de estos niveles será el motivo del último capítulo, después de dedicar el siguiente a consideraciones generales sobre la crítica literaria.

¹⁴ René Wellek, Austin Warren, *Teoría de la literatura*, pp. 31 y ss. René Wellek, *Concepts of criticism*, pp. 1-2.

¹⁵ Ver capítulo vi.

¹⁶ “Si la exegética no hubiera usurpado el título de ciencia de la literatura, tal título podría convenir también a la teoría literaria, bien que el término ‘ciencia’ sugiere ya un sentido de aplicación práctica de que la teoría se dispensa.” D, XIV, p. 29.

XIV. LA CRÍTICA LITERARIA

El hombre es el hombre y el espejo.

ALFONSO REYES¹

1. Génesis de la crítica

La actitud crítica acompaña las varias actividades del pensamiento. En el ámbito literario, el mismo acto de creación lleva consigo una posición crítica, como ocurre en cualquier otra tarea del espíritu, trátase de la reflexión y el análisis racional, como de la apreciación ética o estética de la vida y sus expresiones. Toda actitud crítica es una toma de conciencia, pues implica un enfrentarse el pensamiento consigo mismo. Aceptar o rechazar, afirmar o negar, elogiar o desdeñar, son respuestas del pensamiento crítico, e incluso pudiera ser que fueran previas a cualquier razonamiento, y que se llegara a éste por el impulso generador de la postura crítica. “Somos acción y contemplación —dice Alfonso Reyes—; 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. . .”² Creación y crítica se consideran así partes de un continente mayor en el que ambas responden a una ley superior que finalmente las explica. Una y otra se significan por esta referencia que las enfrenta y las integra. El objeto de la crítica es condicionante de ésta desde el momento en que la alimenta y la hace posible.

Cuando surge la literatura nace la actitud crítica. El mismo creador somete su obra a la revisión resultante de la autocrítica. En estas primeras manifestaciones de la crítica, ésta impone un mínimo de distancia entre el autor y su realización, permitiéndole sujetar o someter su misma energía creadora, encauzándola para no excederse de ciertos límites. Esta capacidad del creador para medir su propia acción le permite

¹ “Aristarco o anatomía de la crítica”, EL, XIV, p. 105.

² *Ibidem.*

conducirla hasta donde él quiera llegar, cumpliéndose así la doble posición de lucha y conciliación que dice Reyes. La duda y el afán, “Más o menos turbios, más o menos nítidos según sean los temperamentos, crían músculo con la experiencia y vienen a ser, teóricamente, la base de toda Arte Poética. La Musa ya no sólo empuja, también sujeta. La deidad acompaña los furores de Aquiles, pero tira de su cabellera para que no dé un paso en falso. Ya se entiende ahora: cuando la Literatura llega a madurar como mero objeto de belleza, también la crítica habrá madurado lo bastante para enfrentársele.”³

Esta etapa inicial de la crítica como proceso interior, es decir como parte de la creación misma, se cumple en el mismo creador, pero una vez que la obra existe, una vez que la creación literaria se desprende de su autor y se muestra ante los demás, surge la actitud crítica propiamente dicha, la crítica exterior realizada por quienes reciben la obra. Esta actitud crítica es resultado de la inevitable confrontación con la realidad, con todo aquello que se presenta al individuo en su entorno, pues para Reyes no es posible concebir al hombre en una posición pasiva una vez que cobra conciencia de lo que lo rodea, cualquiera que sea la concepción que se tenga de esa realidad. Al llegar a esta toma de conciencia se enjuicia la realidad y se cumple a su vez, en quien la realiza, el juicio valorativo. La crítica es, como la literatura, un hecho del espíritu, y así como hay un verbo literario o poético, para Alfonso Reyes también hay un verbo crítico. Ante la necesidad del creador de expresarse en palabras, corre paralela la otra necesidad, la del crítico. Éste también necesita manifestar su apreciación y con ella su posición. En el fondo de esta doble actividad, el hacer literatura y el hacer crítica, está el profundo reconocimiento al sentido y valor que tiene en una sociedad la creación literaria. Sin esta valoración no podría concebirse la presencia cada vez más poderosa de la crítica, que ha llegado a apreciarse como otro acto de creación. En efecto, la obra de algunos críticos ha merecido ese calificativo, y de ahí la afirmación de que es más difícil hacer literatura sobre la literatura que hacer literatura sobre la vida. Alfonso Reyes como escritor realizaba en sus ensayos este tipo de crítica. Pero en todo caso, la presencia de la crítica es testimonio de esta apreciación de la literatura por la sociedad. “La literatura —escribe Reyes—, conforme descubre su propio fin de esparcimiento, belleza, saludable expresión del ánimo, nos ‘aumenta’, nos hace un bien; cumple, diría un biólogo, una función ‘teleokina’. De aquí otro motivo para recogerla cuidadosamente y, en cierto modo, venerarla. De esta doble base estimativa —servicio y disfrute— parten el afán de conservación y el sentido de la reverencia. Si este

³ “Génesis de la crítica”, Y, XXI, p. 291.

afán y este sentimiento se aplican inmediatamente a los textos, de ello se aprovecha también la Crítica, resguardo e ilustración de las Letras.’⁴

2. Crítica y lectura

El crítico es un lector que ordena e indentifica los elementos integrantes de la obra literaria, reflexiona sobre su composición y estructura e interpreta su sentido mediante la lectura, encuentra la significación del producto literario y llega a su valoración. Puede además emitir una opinión sustentada en el placer o en el disgusto que le causa la obra, y con todo esto, proponer su apreciación literaria. De la lectura se desprende la crítica, que puede ser resultado sólo de la impresión primera o llegar hasta el juicio crítico sustentado en el acervo cultural del lector, su experiencia literaria y su conocimiento de épocas, escuelas, tendencias o corrientes. Todo esto, más la intención del lector, son los condicionantes de la tarea crítica.

Según Alfonso Reyes, los diferentes métodos utilizados en la crítica pueden identificarse como métodos del buen leer.⁵ Esto implica que en la lectura misma está el arranque de la crítica, pues de acuerdo con esa lectura se podrá penetrar en los varios niveles de la obra e iluminarla bajo puntos de vista distintos, bien en cuanto a sus propios componentes, bien considerando factores externos que la enmarcan y en buena medida también la explican. Y si Alfonso Reyes afirma, con Sainte-Beuve, que la lectura es el A B C de la crítica —lo que implica que ésta depende de aquélla—, propone además que el destino de la obra literaria no es propiamente el especialista, sino el hombre total, es decir, el lector capaz de capturar con su lectura lo propio de toda obra literaria auténtica: su capacidad de representación de la vida. Quien se enfrenta así con la obra puede descubrir en ella la fuerza superior de reflejar el mundo, es decir el hombre. Mostrar esa calidad de la obra literaria es la tarea del crítico. Si bien la literatura va dirigida al hombre total, éste puede recibir el beneficio y el auxilio del especialista, entre los cuales se encuentra el crítico: “El filósofo busca en la obra una representación del mundo, un testimonio de nociones, un sistema de argumentos: el sociólogo, una visión de la época social; el historiador o el científico, los datos o noticias acarreadas en la obra. El crítico literario, según que aplique su atención de lector al registro de sus emociones personales, a la reconstrucción de la biografía del

⁴ *Ibid.*, pp. 295-296.

⁵ ACL, XIV, p. 332.

autor y su época mental y lingüística, a la reconstrucción del ser espiritual del autor y sus tendencias anímicas, o a los valores artísticos y formales de la obra, procederá como crítico impresionista o echará mano de los procedimientos que le proporcionan, respectivamente, los métodos históricos, los psicológicos y los estilísticos.”⁶ Esto significa que la universalidad de la literatura permite todos estos enfoques, y todos pueden ser igualmente valiosos. De nuevo encontramos aquí esa virtud de la lectura que no sólo puede orientarse hacia ciertos aspectos de la obra literaria, sino en cierto modo puede recibir la influencia de los valores, gustos y concepciones propios de la época del lector, lo que explica en buena medida el fenómeno de las variantes e interpretaciones a que puede estar sujeta una obra en el tiempo y en el espacio. Por eso concluye Reyes que “la intención del lector crea el destino de los libros”.⁷

Detrás de la crítica están las lecturas acumuladas, el trato con autores de épocas diversas, presentes en las páginas de los libros, la permanencia de la actitud atenta a recoger imágenes, pensamientos, sonidos, construcciones verbales. La lectura, como lo afirma Alfonso Reyes en un texto dedicado a mostrar la naturaleza de la literatura, ofrece múltiples posibilidades al descubrimiento de los diversos contenidos del libro. Para esto hay que saber leer, tarea que nada tiene de simple. “Es un darse y recobrase: una aceptación siquiera instantánea y automática, de lo que leemos, y un claro registro de las propias reacciones.” Así puede llegarse a la significación del texto, cuyas dificultades varían según la naturaleza del mismo y su época (arcaísmos, problemas de sintaxis, vocabulario), y la del lector, a apreciar el valor fonético, tan descuidado ahora por los hábitos de la lectura en silencio, a visualizar imágenes y captar la significación de las metáforas, a distinguir lo que está en la página, separándolo de las cargas personales del lector, de modo que no perturben su sentido, a evitar predisposiciones anímicas o intelectuales que pudieran obstaculizar la lectura del texto, o inclinar a la modificación de su significado en favor o en contra de determinadas ideas o concepciones. Así, la lectura puede conducir al enriquecimiento del lector, ayudándole a descubrir su propio interior y dirigiéndolo a la comprensión de las manifestaciones humanas. Alfonso Reyes, después de referir la anécdota de San Agustín, respetuoso de la lectura a que estaba entregado San Ambrosio, declara: “Así es como la literatura conforta y libera, multiplicando, en otra zona mejor, nuestras posibilidades de existencia.”⁸ El crítico debe ser ca-

⁶ “Aristarco o anatomía de la crítica”, EL, XIV, pp. 332-333.

⁷ *Ibidem*. Sobre las varias interpretaciones de la obra en el tiempo, ver el apartado 1 del capítulo VI.

⁸ “Apolo o de la literatura”, EL, XIV, p. 98. Un ejemplo entre muchos de la lectura

paz de mostrar esta virtud de la literatura, convirtiéndose así en guía y orientador del lector. La crítica, en última instancia, cumple una función didáctica.

La labor del crítico se identifica así como una de las varias formas del mantenimiento y la transmisión de la cultura. Entre estas formas, la biblioteca y la escuela están presentes como las más antiguas en las distintas civilizaciones. La biblioteca guarda y la escuela transmite. La primera, considerada por Reyes como la forma estática de conservación, recoge los testimonios y las expresiones culturales de los pueblos y se acude a ella para consultarlos y conocerlos. En la biblioteca se propicia el diálogo de los hombres a través del tiempo y el espacio, y de nuevo es la lectura la que hace posible el juicio crítico sobre textos y expresiones de diversas lenguas y procedencias. Si la biblioteca, además de ser la forma estática de la conservación, es la forma externa a la que hay que acudir para conocer las manifestaciones del intelecto y de la creación y crítica literarias, la escuela pretende incorporar en el individuo los conocimientos y propiciar la generación de otros nuevos. La escuela es memoria y tradición, y también renovación. “Esta incorporación viva de la memoria —explica Alfonso Reyes—, que permite movilizar en cualquier instante y a lo largo de una existencia las especies del conocimiento transmitido, es el fundamento de toda educación y de todo humanismo. En efecto, se educa en primer término para poder improvisar, y sólo en segundo término para saber dónde están los textos de consulta. Y en semejante poder de improvisar reside el verdadero humanismo, o servicio inmediato y constante de la inteligencia en la vida.”⁹ En este sentido, el desarrollo de la crítica ha sido el resultado de esta continuidad y conservación de la cultura, de la que la literatura es una de las más altas expresiones.

3. La crítica, actividad del espíritu

El cazador, libro en el que Alfonso Reyes publica textos escritos entre los años 1910 y 1921, recoge en su última parte tres de ellos bajo el título general “Unos manuscritos olvidados”, dedicados a Jesús Acevedo, el amigo de juventud. Si se toman en cuenta las palabras introductorias de Alfonso Reyes, estos textos fueron escritos en los años previos a su viaje a París en 1913, lo que explica el tono en cierto modo confesional y de memoria íntima con el que se exteriorizan, desde una posición juvenil, convicciones personales sobre actitudes, valo-

como receptora del mundo del escritor, en el texto de Alfonso Reyes, “El mundo privado de un escritor”, SD, Primera Serie, IV, pp. 19-21.

⁹ “Génesis de la crítica”, Y, XXI, p. 298.

raciones y problemas culturales. En el segundo de estos textos, escrito a manera de presentación colectiva o testimonio generacional, y donde se atribuyen pensamientos y posiciones individuales a los integrantes del grupo juvenil pero sin identificar su nombre —y sin descartar por lo mismo la posibilidad de identificar estas reflexiones como propias del mismo autor—, uno de los jóvenes declara que la Creación (con mayúscula) “es enemiga del escepticismo”. Tal afirmación se acompaña de dos pensamientos complementarios: “La Creación está hecha con errores afirmativos”, y “ser escéptico es emanciparse de Dios”.¹⁰ El escepticismo es en el fondo una forma de enjuiciamiento, razón por la que no se conlleva con el acto creador, entregado a erigir y construir, y por lo mismo a afirmar. La emancipación por vía del escepticismo implica el enfrentamiento con lo creado y su creador, y es por eso que todo cuestionamiento es expresión de escepticismo. Si se toman en cuenta estos escritos de Alfonso Reyes, se ve claramente que los textos citados se refieren a la posición del artista y a la posición del crítico. Mientras que el primero, o sea el poeta, actúa en respuesta al impulso creador, el segundo pone todo en duda y aun lo niega, con esa actitud escéptica cuya natural condición es enfrentarse a lo creado para someterlo a la exigencia de la crítica.

Esta concepción tan temprana de Alfonso Reyes sobre la actividad crítica se mantendrá y enriquecerá con los años, afinándose el concepto de modo que la crítica queda situada al lado de la creación, con un valor semejante y a veces superior. De aquellos años y a propósito de Renan es la afirmación de Reyes de que el escritor francés “era crítico, luego era escéptico”. La crítica representa aquí el no conformismo, lo contrario a la afirmación, y plantea inevitablemente la actitud de la no aceptación.¹¹ Por lo mismo, la actitud crítica representa una posición y propone una interpretación. De aquí que Reyes conciba la crítica literaria como una manifestación del pensamiento individual y no simplemente como una fría y externa presentación del asunto o la obra estudiados. “La crítica, si ha de ser una mera exposición —escribe Reyes el año de 1911—, yo no la entiendo: menester es que descubramos los arquetipos de que son reflejo las imperfecciones humanas; menester es interpretar, o sea referir a su tendencia, a su ley justificadora, el hecho indócil y mudo; sondear así la aspiración íntima del poeta, apenas aludida en sus versos, y designar cada camino, para mejor entenderlo, por su último término y no por las encrucijadas que se le atraviesan.”¹² La crítica así entendida es una tarea comprometedora en la que se intenta revelar la obra a través de la visión

¹⁰ “El cántico del ruiseñor” (Crónica de una noche del alma), CA, III, p. 205.

¹¹ “Un intérprete de Renan”, *ibid.*, pp. 113-114.

¹² “Joaquín Arcadio Pagaza”, CLM, I, p. 274.

personal del crítico; a él le corresponde proponer la interpretación de la obra y sólo puede hacerlo a través de su propia posición, sus juicios y sus valores. “En arte —escribe Reyes el año de 1910— los juicios donde el juzgador quiere ocultársenos van tomando el aire de engaños y de innobles escamoteos. 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.”¹³ Así se entiende que Reyes vea la crítica como una tarea de carácter espiritual, es decir, como una actividad en la que se involucra y se compromete el que la realiza.

La posición del crítico procede en gran medida del instinto dialéctico, en el que una concepción se desdobra al enfrentarla con su contrario; en el mismo sentido puede decirse que todo lo aparente oculta algo, o contiene algo que debe ser mostrado. Descubrir esto es interpretar o revelar, y por esta vía se llega a la valoración que afirma o niega. Todo esto es lo que Reyes llama la “facultad crítica del alma”,¹⁴ y de ella procede la posibilidad de comprensión, aceptación o rechazo de las múltiples manifestaciones humanas. Cuando esta facultad se dirige a la literatura estamos ante la crítica propiamente literaria, y vista así debe entenderse, como ya se dijo antes, inserta en el marco general de la cultura. El hombre, afirma Reyes, no puede permanecer indiferente ante el mundo, y su respuesta o reacción es ya el arranque de la posibilidad del juicio valorativo. Toda crítica procede de esta disposición humana a revelar o traducir, a investigar. La curiosidad es tendencia innata del hombre y lo empuja al descubrimiento y al análisis. Una vez identificada la crítica como algo útil, capaz de presentar la imagen y el valor propios de la literatura, se recoge en la palabra y se guarda. Pues el hombre, afirma Reyes, es esencialmente logos, “necesita hablar y decir, *hablar con palabras* de cuanto ve y entiende, de cuanto no ve y no entiende, decírselo a sí mismo y al prójimo. Si nunca puede estarse quieto, tampoco puede estarse callado. El comentar es su función específica, en cuanto percibe objetivamente su función creadora. La determinante literaria y la determinada crítica se ligan por íntima necesidad. Si el hombre habló para hacer el poema, hablará para hacer la crítica.”¹⁵ De nuevo vemos así reunidas la creación y la crítica, resultado de la misma procedencia, pero mostrándose como anverso y reverso de una misma raíz espiritual.¹⁶

¹³ “La *cárcel de amor* de Diego de San Pedro”, CE, I, p. 49.

¹⁴ “Génesis de la crítica”, Y, XXI, pp. 282-289 y 292.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 293-294.

¹⁶ “Si, por ejemplo, hemos concebido una deidad, tarde se nos hace para repetir-la en dos principios antitéticos: Vida y Muerte; Bien y Mal; Shiva y Vishnú, Ormuz y Arimán, Dios y Luzbel. Porque el maniqueísmo es la energía connatural del espíritu. . . Se dirá que, por aquí, nos perdemos en explicaciones alegóricas. Pero la alegoría no es.

El origen de la crítica es el escepticismo y la duda. Siguiendo a Descartes, si la duda lo pone todo en cuestionamiento, el yo escapa a esta situación pues él es el que pone en duda todo lo demás. Así, el crítico pasa la obra por su tamiz y la somete a sus registros personales. “Cuando lee —escribe Reyes refiriéndose al crítico—, sus ojos no ven la lectura sino que siguen las reacciones que su alma va sufriendo con ella.” El proceso de análisis va desde lo externo a lo interno, de la mera comparación a la compenetración. La crítica, en última instancia, es un acto de conciencia, una manera de ver y conocer las reacciones que provoca la obra y, con ellas, de establecer o determinar lo que ésta ofrece y contiene. Pero esto no es todo, pues asumir las reacciones provocadas por la obra conlleva, como acto consciente, la reflexión sobre la misma actitud crítica y la proyección de la obra a su contexto y al contexto del mismo crítico que, al igual que el filósofo, es un “virtuoso de la inteligencia”.¹⁷ En este contexto, se explica que Alfonso Reyes considere a la crítica en contacto con la vida, pues la poesía (la literatura) no se concibe como algo interpuesto entre crítica y vida, o lo que es lo mismo, que la crítica, al ocuparse de la poesía, se aleje de la vida. Por el contrario, el contacto con la poesía es contacto con la vida, pues aquélla es expresión de ésta. Así concluye Reyes que la poesía y la crítica son por igual dos órdenes de creación.¹⁸

4. La crítica y los valores

La actitud crítica es valorativa. Aun reducida a describir el objeto o asunto, en la descripción va implícito un juicio de valor al considerar los elementos o partes con los que se hace la comparación. La crítica se enfrenta así con el problema de los valores, pues la obra es estudiada precisamente para descubrir o identificar sus características y con ello mostrar su valor.

Los valores estéticos los ubica Reyes entre los valores espirituales, junto con los intelectuales y los morales.¹⁹ Los valores espirituales se distinguen de los valores útiles, o de los valores vitales. El inevitable problema de establecer si la naturaleza de los valores es objetiva o subjetiva no se resuelve en el texto de Reyes, sólo queda mencionado, pero finalmente concluye en relación con los valores estéticos, optando por la naturaleza subjetiva. Puesto a identificar lo propio de los

más que el comienzo de toda exégesis y —para decirlo de una vez— de toda crítica.” *Ibid.*, p. 289.

¹⁷ “El criticón”, s, III, pp. 280-287.

¹⁸ “Aristarco o anatomía de la crítica”, *El*, XIV, pp. 111-112.

¹⁹ *ACL*, XIV, pp. 350-352.

valores estéticos, concluye que en éstos importa menos la condición de necesidad que en los valores útiles, o vitales, donde objetivamente ésta es fundamental para su definición, dada su propia naturaleza. Y si en los valores vitales, o en los éticos, la necesidad es esencial, aunque se modifique en el tiempo, en los valores estéticos, desprovistos de esta condición, su movilidad en el proceso histórico de la vida humana es connatural, si así puede decirse, a su existencia.

Ajenos a la condición de necesidad, los valores estéticos están sujetos en consecuencia a la estimación subjetiva, pero este problema no nos conduce al de la naturaleza o condición de los valores, en este caso estéticos, sino a la posibilidad de su apreciación y a los cambios que ésta sufre en el tiempo. El valor belleza no forma parte de los elementos físicos de un objeto, pero según sea el conjunto de todos éstos se puede afirmar que el objeto es bello. Esta conclusión, sin embargo, es puramente subjetiva, pues se desprende de una apreciación o estimación estrictamente individual. Esta apreciación puede apoyarse en la descripción del objeto, en el análisis de cada uno de sus elementos, o aun en el proceso razonado de los pasos seguidos, pero finalmente se trata de una apreciación subjetiva, ausente de cualquier principio de carácter general del que pueda desprenderse un juicio estético objetivo. No obstante, esta situación en nada perturba la afirmación de la existencia de valores estéticos en una obra, y si bien en una determinada época ciertos valores pueden dejar de considerarse válidos, o son suplidos por otros, los hay que perduran en el tiempo y permanecen al margen de las modas y de la veleidat de los gustos. Citando a Otto Weininger, Reyes acepta que la permanencia en el tiempo de ciertos valores los hace en cierto modo ajenos a la temporalidad; es decir, puede reconocerse más valor a algo si su apreciación no sufre modificaciones con el tiempo. Pero la condición del valor estético es su cambio permanente, sujeto como está al juicio subjetivo, y la crítica tiene por tarea identificar en la obra los valores por los que puede ser estimada. La condición histórica de la obra y de su crítica explican este inacabado proceso de transformaciones en la apreciación y el juicio críticos, y dicha condición es a su vez objeto de estudio de la crítica. Utilizando sus propios métodos, toca a la crítica identificar para cada época la apreciación subjetiva de las obras literarias, cumpliéndose así, como afirma Georges Mounin, esta interrelación entre la subjetividad de la valoración y los métodos objetivos de la crítica.²⁰ En la movilidad y transformaciones de los juicios estéticos, queda sin embargo la permanencia de lo que Alfonso Reyes llama "casos eminentes" (Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare), aunque incluso en és-

²⁰ Georges Mounin, *La literatura y sus tecnocracias*, p. 89.

tos, la apreciación de sus obras sufre una variación en el tiempo, sometidas como están a diferente luz de acuerdo con las características de cada época, que llevan a reconocer o encontrar aquellos valores que no se tomaron en cuenta en la anterior.

Como actitud valorativa, la crítica se mueve en el nivel de la estimación de los elementos existentes en la obra como valores. Nada tiene que ver esto con la preceptiva, en la medida en que la tarea crítica no se sostiene en principios generales de valor, previamente establecidos como preceptos, ni con la teoría literaria, enfocada al fenómeno literario en general.

5. La crítica literaria en sus orígenes

Como resultado del proceso de separación en el pensamiento de Alfonso Reyes, de la teoría literaria y la ciencia de la literatura, al tiempo de escribir *El deslinde* quedó también el libro *La crítica en la Edad Ateniense*, amplio estudio sobre los orígenes y desarrollo de la crítica literaria griega; le siguió *La antigua retórica*, obra dedicada a exponer las concepciones y principios que rigieron en el mundo latino la creación de las obras acogidas genéricamente bajo ese nombre, su relación, aplicación y valor en el foro, la academia y la sociedad de Roma. Ambos libros ofrecen, por igual, una revisión del desarrollo histórico de las ideas, una exposición de éstas y una presentación de su fundamento teórico en relación con la crítica, la retórica y los preceptos vigentes en el pensamiento griego y latino. Un tercer libro, continuación de los anteriores, es *La filosofía helenística*, con lo que quedó integrado el estudio de Alfonso Reyes sobre el pensamiento de la Antigüedad referente a problemas de crítica literaria, retórica, preceptiva y teoría de la literatura. En la imposibilidad de recoger aquí tan extenso material, nos hemos limitado a una breve exposición de las principales ideas de Alfonso Reyes sobre los orígenes de la crítica literaria.

La crítica, expresión del espíritu, suele ubicarse en sus orígenes donde florece el pensamiento racional. No en las culturas orientales, sostenidas algunas de ellas en la meditación religiosa y en otras vías de conocimiento no racional, pues como afirma Alfonso Reyes, “La razón comienza por ser laica, como ya lo entendía Tucídides.”²¹ Así, los inicios de la crítica literaria se establecen en la cultura griega, pro-

²¹ “Del conocimiento poético”, y, XXI, p. 251. El comienzo de este ensayo está dedicado a identificar las características propias de las culturas orientales y las de la cultura occidental, a partir del uso del pensamiento racional, y es uno de los trozos en prosa más bellos de Alfonso Reyes, equiparable al texto inicial de *La crítica en la Edad Ateniense*.

piamente en el momento en que ya están trazadas las líneas del pensamiento filosófico, sustentado por la razón, pues si bien la mente griega, como ocurrió en toda cultura humana, tomó forma en la mitología, llegó el momento en que se desprendió del mito como resultado de las búsquedas de conocimiento por la vía de la razón. Refiriéndose a esta separación, afirma Reyes que “La historia de la mente griega es la propia historia de una crisis, de un tránsito entre dos extremos.”²²

La palabra “crítica” nace con los griegos, y de ellos pasa a Roma y a la cultura occidental, si bien es evidente que la crítica griega, por diversas razones, nunca se ejerció en el sentido que adquirió después en el mundo moderno. En primer lugar, por una limitación lingüística: la crítica griega sólo se aplicó a la experiencia propia, dejando fuera las manifestaciones de otras culturas; en segundo lugar, por una limitación literaria, centrada propiamente en la tragedia, pues la lírica se identificaba en el campo de la métrica y la música, la retórica correspondía a la oratoria, y la novela sólo surgió tiempo después; en tercer lugar, porque la crítica buscaba en la obra no los aspectos propiamente literarios, sino los pertinentes a la filosofía, la retórica, el análisis gramatical u otros;²³ otra característica de la crítica griega fue su dedicación a analizar las leyes poéticas más que a las obras mismas. En tal sentido, hablar de la crítica literaria antigua, particularmente griega, presupone tomar en cuenta todas estas características, y por lo mismo buscar sus manifestaciones en obras filosóficas o retóricas, y aun en las obras literarias, como es el caso del teatro de Aristófanes, donde se expresan comentarios y juicios sobre sus contemporáneos. “Lo admirable —escribe Alfonso Reyes— es que el genio griego haya sacado tan enorme partido de un material relativamente limitado y escaso.”²⁴

Considerando esta actitud crítica, en la que prevalecían los criterios filosóficos, morales o políticos, se plantea la necesidad de aclarar que la ausencia del criterio estético no presupone en el griego indiferencia o ceguera ante la belleza. El problema es simplemente de otro orden, y se ubica en la concepción griega de la belleza como expresión presente en otros valores supremos. Aquí la belleza en su sentido moderno no tenía lugar, sino como manifestación integrada e inseparable de esos valores superiores. Por eso afirma Alfonso Reyes que “El pueblo que dotó a la humanidad de las obras poéticas más excelsas, ape-

²² CEA, XIII, pp. 47-48.

²³ “Es muy frecuente eso de juzgar la poesía desde un punto de vista no poético y hasta antipoético. De este mal padeció la Grecia clásica, si aquello puede llamarse crítica en el sentido que hoy la entendemos.” “La poesía desde fuera”, Y, XXI, p. 321.

²⁴ ACL, XIV, p. 341.

nas sentía la necesidad de aplicarles, para valorarlas, la piedra de toque del criterio estético.²⁵

Sin embargo, frente a estas limitaciones de la crítica griega pueden señalarse logros importantes: la identificación exhaustiva de la tragedia y de la épica como formas literarias; la oratoria y con ésta el arte de la prosa; la fundamentación de la gramática y de la crítica de los textos; la fundamentación de la métrica y del ritmo en la prosa.²⁶ A todo esto podría agregarse un logro más, de peculiar significación porque puede considerarse como la identificación misma de la crítica, y es la separación que hace Sócrates del don poético y de la capacidad de explicar y juzgar una obra, como actividades diferentes. Esto es, la capacidad creadora y la capacidad crítica. En la *Apología*, Sócrates explica a sus jueces su experiencia con los poetas en la búsqueda de la sabiduría, después de recibir la sentencia del Oráculo de Delfos declarándolo el más sabio de los hombres. Al pedirles a los poetas la explicación de sus obras, nada obtuvo, y entonces Sócrates declara que cualquiera de los presentes (o casi cualquiera, dice después, reduciendo la posibilidad a un menor número de personas) “hubiera explicado aquellos poemas mejor que sus propios autores”. Identificó a los poetas, “guiados en sus creaciones, no por su saber, sino por cierto movimiento natural, por un entusiasmo parecido al de los adivinadores. . .” El saber, en consecuencia, se requiere para interpretar, explicar y conocer una obra poética. Crearla es resultado de otra capacidad distinta a ese saber.²⁷

La obra de Aristóteles está en el centro de la crítica ateniense. La poética de Platón, que nos dejó reflexiones sobre el valor y la naturaleza de la poesía y del trabajo poético, es necesario buscarla en sus obras sobre política. En cambio, la crítica de Aristóteles está recogida en la *Poética* y la *Retórica*, que si bien se consideran “manuales prácticos de enseñanza” más que obras filosóficas, son libros dedicados especialmente al análisis de obras literarias y retóricas. En la *Retórica* se ofrecen “nociones estéticas, literarias, lógicas, psicológicas y éticas”. Si para Menéndez Pelayo los restos conocidos de la *Poética* no tienen la unidad y grandeza de la *Retórica*, para Alfonso Reyes este libro es ahora menos vivo que la *Poética*. En efecto, frente a los preceptos de aquélla (a partir de Aristóteles, la crítica se convierte en retórica) se imponen los principios filosóficos y la concepción teórica de la literatura que se desprenden de la *Poética* aristotélica, pues aunque está enfocada principalmente al problema de la creación de la tragedia como forma literaria, y por otra parte no puede considerarse como un

²⁵ CEA, XIII, p. 345.

²⁶ ACL, XIV, p. 343.

²⁷ CEA, XIII, pp. 105-106.

tratado de las bellas artes, sí contiene principios de filosofía del arte y “da un paso en la emancipación contra dos esclavitudes: la confusión entre el valor estético y el valor moral, y la visión del arte como una reproducción fotográfica de la realidad”. Además, en la *Poética* de Aristóteles se considera ya la existencia independiente de lo bello.²⁸ De Aristóteles, Alfonso Reyes afirma que es un naturalista que todo lo lleva a la mesa de disección, aplicando a su objeto de estudio el método deductivo, y que si bien la *Poética* es una obra que conocemos incompleta y que califica como “defectuosa, hasta de discutible autenticidad literal”, la considera “uno de los libros que más han impresionado al pensamiento humano”; quizá, añade Reyes, “por ser el primer intento, no superado, para dar alguna fijeza a esa cosa fluida e inefable que es la poesía, aroma que amenaza perderse en una constante evaporación”.²⁹

El estudio central de la *Poética* de Aristóteles es la tragedia. En esta obra está la idea de “poética”, como una forma de aprehensión de la mente, en la que se incluyen los procesos de las disciplinas espirituales, tanto los ejecutivos como los artísticos (incluidas las artes prácticas y las bellas artes); está también la idea de cátharsis y su función; la mimesis, en sus diferentes niveles de significación; la unidad de acción (única, según Reyes, atribuible a Aristóteles); del valor de la poesía frente a la historia (la poesía es más filosófica que la historia); del poema concebido como una creación con lógica interior. Éstas y otras aportaciones de la *Poética* de Aristóteles sostienen la afirmación de ser una “teoría general de la literatura” y explican su presencia en Occidente a lo largo de los siglos. Pero también señala Reyes limitaciones y ausencias en la obra de Aristóteles. Una, de carácter general, es no haberse ocupado de formas literarias nuevas o diferentes, limitándose a tratar solamente los tipos ya conocidos; otra, el no haber establecido una denominación para la literatura. En cuanto a la tragedia, Aristóteles confundió el tiempo práctico y el tiempo poético, no consideró a la intención en el proceso creativo, y no tomó en cuenta el estilo como un elemento fundamental en la poesía; tampoco reconoció Aristóteles el valor estético de la maldad pura y la bondad pura, no consideró el origen religioso de la poesía, omitió la fatalidad en el desarrollo de los acontecimientos que dan cuerpo a la tragedia, por lo que “Parece, pues, prescindir del Destino”; finalmente añadamos a esta lista no exhaustiva de las carencias en la *Poética* de Aristóteles que, para Reyes, al filósofo griego “el genio verbal de Platón no lo visita”, es decir, le faltan el estilo y la belleza de expresión de los *Diálogos*.³⁰

²⁸ *Ibid.*, p. 247.

²⁹ *Ibid.*, p. 310.

³⁰ Estas observaciones y crítica de Reyes a la *Poética* de Aristóteles están dispersas

Del tronco aristotélico quedarán, en sus herederos inmediatos, la retórica y la crítica verbal.

Anterior a Aristóteles y discípulo de Sócrates como Platón, Isócrates queda incluido en las páginas de Reyes sobre *La crítica en la Edad Ateniense*, y si bien declara que en esta figura no hay propiamente crítica, es merecedor de varias páginas para explicar que después de los retóricos sicilianos y de Gorgias, es con Isócrates que florece la prosa. Aparte de estos antecedentes, a Isócrates se debe la culminación de ese descubrimiento de la prosa como género literario, diferente del habla como ejercicio natural del lenguaje. Y aunque Isócrates desdén en cierto modo la poesía en cuanto se podía permitir ciertas libertades, inadecuadas para la prosa, poesía que despojada de sus adornos podía mostrar su naturaleza trivial,³¹ Alfonso Reyes afirma que el logógrafo griego pretendió, “desde el campo de la prosa, navegar en aguas de la poesía”, enriqueciendo a aquélla con los ritmos musicales de ésta. Así, el arte de la prosa, uno de los resultados de la crítica ateniense, tiene en Isócrates a uno de sus mejores exponentes. Pero además, Reyes explica que en la visión de la crítica ateniense hacia falta la figura de Isócrates, aun cuando su aportación a dicha crítica no haya sido mayor, porque en él se puede apreciar “cómo se recoge en un estilo la herencia de toda una cultura”.³²

Finalmente, después del recorrido por el pensamiento griego en torno a la crítica literaria, Alfonso Reyes no puede dejar de plantearse el problema: ¿Cómo es que se producen en Grecia tan altas expresiones de belleza sin que se tome conciencia de esta creación, es decir, sin crítica? Concluye que “una cosa fue la creación y otra la crítica”, y el concepto de belleza, como algo separado de los valores morales, políticos o filológicos, corresponde a la edad moderna. “Aun así —escribe Reyes—, se mantiene todavía el enigma: ¿Puede, pues, alcanzarse la obra de suma belleza sin una percepción teóricamente autonómica de la belleza?”³³ Tal parece que así ocurrió en el “milagro griego”,

en *La crítica en la Edad Ateniense*, principalmente en las pp. 250, 258, 266, 278-279, 282, 289-290, 290-297 y 309-310.

³¹ En “Breve reseña histórica de la crítica”, texto que forma parte de los materiales no incluidos en *El deslinde*, y que es un posible antecedente de *La crítica en la Edad Ateniense*, Alfonso Reyes también se ocupó de Isócrates como crítico de los poetas: “ellos poseen la mayor libertad para desarrollar sus pensamientos, para usar de metáforas, de neologismos y aun de extranjerismos; y el encanto del verso y del ritmo disimula la trivialidad general de sus ideas, cosa que resalta en cuanto reducimos a prosa sus poemas. Esta idea aparece ya en Gorgias —maestro de Isócrates, y en Platón (*República*). ¿Envidiaba a los poetas, o no los entendió este primoroso artista de la prosa? Más bien quería, desde la prosa, competir con ellos, afán general de la Retórica epidictica.” ACL, XIV, pp. 349-350.

³² *Ibid.*, p. 198.

³³ CEA, XIII, p. 342.

que Alfonso Reyes prefiriere llamar el “enigma griego”, pues prevalecieron los criterios éticos, políticos o religiosos, y como ya quedó dicho antes, no se tuvo la necesidad de aplicar el criterio estético.

Tres siglos después, Dionisio de Halicarnaso ejerce propiamente la crítica literaria, estableciendo el puente entre Grecia y Roma. Alfonso Reyes lo califica como “crítico profesional”. En sus textos se ocupa de la prosa histórica y filosófica, del arte de la redacción, de varios oradores, de Demóstenes, Tucídides y Platón, en un enfrentamiento con las obras individuales, “y nos transporta ya, como quiera, de las arideces retóricas a las inquietudes críticas”.³⁴

La filosofía helénistica, último de los tres grandes libros de Alfonso Reyes sobre la crítica en la antigüedad, es un repaso general de la cultura alejandrina, previo al estudio propiamente dicho de la crítica literaria en esa edad, trabajo que quedó postergado y finalmente nunca realizado. Sin embargo, en esta obra se establece que con Plotino (siglo III d.C.), se separa, “como remate de toda la cultura antigua”, el concepto de belleza de la idea del bien, al establecer que lo bello consiste en la subordinación de la materia al espíritu.³⁵

³⁴ AR, XIII, pp. 406-407.

³⁵ FH, XX, p. 351.

XV. DE LA CRÍTICA IMPRESIONISTA AL JUICIO

La crítica literaria no es más que la inserción en la Literatura de la facultad crítica del alma.

ALFONSO REYES¹

1. La impresión

Es el efecto resultante del conocimiento de una obra literaria. La impresión es la reacción primera del lector y el punto de arranque de cualquier trabajo que se refiera a la obra leída, trátase de una mera opinión o de un estudio crítico, formal y sistemático. Sin ella propiamente no puede haber una respuesta del lector, y aun el abandono de la obra y la interrupción de la lectura por desinterés es efecto de la impresión primera. Así como la crítica puede entenderse como un juicio positivo o negativo, de elogio o de censura, la impresión también puede ser buena o mala, en el sentido en que la obra puede gustar o no, de primera intención. “La impresión humana —escribió Alfonso Reyes— es especie general, colectiva, de nota antropológica.”² Como tal, es patrimonio de todos los individuos y no posee más valor que el de ser la reacción personal frente a la obra, por lo que no debe confundirse con el juicio crítico, pues en estricto sentido impresión y juicio se encuentran en los extremos y es imposible confundirlos. Si bien el juicio es posible porque se origina en la impresión, ésta sólo es el punto de arranque de un trabajo crítico formal, mediante el uso de métodos de trabajo específicos.

Si para Alfonso Reyes la vida de la literatura puede entenderse como un diálogo entre creador y lector en el que asigna al primero la postura activa, al segundo corresponde la postura pasiva. Bien sabe Reyes que, como ya quedó explicado, en el lector auténtico la actitud es también creadora, en la medida en que la recepción de la obra im-

¹ “Génesis de la crítica”, Y, XXI, p. 292.

² ACL, XIV, p. 333.

plica una recreación, pero al denominar “pasiva” la actitud del lector es para contraponer a ésta la actitud “activa” del creador, o sea que aquélla debe entenderse como una postura inicialmente receptiva. Así, la impresión es resultado de una actitud originalmente pasiva, y sólo a partir de ella, una vez recibida la obra en su contenido, forma y expresión, será posible su recreación y cualquiera de los procesos siguientes enfocados al estudio de la obra. La característica propia de la obra literaria es su capacidad de provocar la impresión en el lector, y en este sentido se puede afirmar que la creación literaria apunta en esta dirección, es decir, el autor escribe para los otros, para generar en ellos una impresión como reacción o respuesta. Por otra parte, como el lector puede estar sometido a determinadas circunstancias personales que influyen en su impresión de la obra, desde meros estados de ánimo hasta situaciones de orden externo que pueden afectar los resultados de la lectura, es posible que la impresión sea un resultado de dichas circunstancias y sea condicionada por ellas. Por esto, al pretender llegar a una opinión sobre la obra, o establecer un juicio crítico de valor, es necesario tomar en cuenta esas influencias y el efecto que pudieran haber ejercido en la impresión, para poder así depurarla y considerarla como punto de partida de un trabajo crítico.³

Menéndez Pelayo afirmó —y la cita fue recogida por Reyes—⁴ que “La crítica literaria nada tiene de ciencia exacta y siempre tendrá mucho de impresión personal”. A reserva de ocuparnos más adelante de la primera parte de esta sentencia del polígrafo español, la identificación de la crítica literaria con la impresión personal nos ubica en el valor de esta última en todo trabajo de crítica. Propiamente, de la impresión depende cualquier tipo de trabajo crítico y la emisión de juicios y valoraciones literarios. Eminentemente subjetiva, la impresión puede conducir a un conocimiento riguroso y sistemático de la obra literaria, al avanzar en su estudio y análisis mediante métodos objetivos con los que se supera lo que en su origen fue sólo resultado de la capacidad de recepción del lector. Lejos de desaparecer en la crítica literaria, en cualquiera de sus niveles y métodos, la impresión forma parte de ella y en ella permanece.

2. La crítica impresionista

La impresión es el resultado del contacto del lector con la obra. Como es patrimonio de todos, la impresión puede derivar o no hacia la críti-

³ TPE, XIV, p. 248.

⁴ *Ibid.*, p. 248.

ca, pero ésta necesita de aquélla para realizarse. Si la impresión se exterioriza, estamos ya ante el impresionismo, manifestación de los efectos producidos por la obra en el lector. Si se contempla como fenómeno colectivo, el impresionismo nos permite conocer las respuestas de una sociedad o una época determinada a las creaciones literarias, sus reacciones y su capacidad de recepción o de rechazo. “La crítica en general —dice Alfonso Reyes—, no se construye por extravagancias y singularidades secretas, a menos que éstas vengan a injertar en la sensibilidad del grupo humano que parecía estarlas esperando: caso de las revoluciones estéticas. Y esta delación pública del estado de cultura es la obra del impresionismo.”⁵ Así entendida, la impresión está en la raíz de toda crítica, pero también en la de toda comprensión e interpretación de la sociedad a las manifestaciones literarias y en general culturales de su tiempo. Y como por otra parte la obra artística, en este caso la literatura, no está dirigida al especialista sino al hombre en general, esta respuesta es la medida de relación entre los hombres y las obras literarias. Alfonso Reyes establece que “la crítica impresionista no es más que el reflejo de esta iluminación cordial; no es más que la respuesta humana, auténtica y legítima, ante el poema”.⁶

Frente a quienes niegan valor a la crítica impresionista, Alfonso Reyes hace su defensa afirmando su papel en el desarrollo de la cultura, como acabamos de ver; pero también la defiende considerándola como tarea del aficionado o “amateur”, pues éste juega un papel importante en la sociedad al aceptar la manifestación artística como una parte de la realidad, como una parte de la vida y no como algo ajeno a ella o simplemente añadido. “El impresionista toma el arte en serio, sin ninguna obligación de oficio.”⁷ No aceptar la crítica impresionista, finalmente, implica desdeñar la crítica misma. “Volvemos al argumento anterior: quien reacciona ante el engaño del arte, es porque ha superado el nivel de la vulgaridad, es porque ha logrado incorporar el arte entre las demás realidades de la vida. ¿Subordinación a la obra ajena? Entendámonos: atención para las más excelsas manifestaciones humanas; lo cual es muy distinto. Basta considerar cuántas veces la imaginación supera con mucho a su pretexto, y cuántas veces más lo iguala.”⁸

La impresión es especie general, como ya quedó dicho, y en consecuencia el impresionismo puede ser ejercido por cualquiera, esté o no preparado para conocer la obra literaria, trátase de un lector común o de un especialista en letras. En consecuencia, pueden establecerse

⁵ “Aristarco o anatomía de la crítica”, EL, XIV, p. 110.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸ *Ibidem*.

distintos niveles de impresionismo, desde el más bajo hasta el superior. Reyes identifica en el nivel medio la crítica periodística en la que se externan opiniones y comentarios derivados sólo de la impresión causada por la obra y sin ningún apoyo metodológico. Este tipo de crónica atiende la curiosidad de los lectores, informa sobre las novedades literarias y cumple el servicio de divulgar al gran público las características de las obras comentadas. En el impresionismo superior se revela la experiencia del crítico, sus conocimientos y su particular visión de la obra literaria. En este nivel la personalidad, el talento y el gusto del crítico imponen su peculiar valor a este tipo de comentarios, los que a su vez requieren un público también más especializado, con capacidad para recibir esta interpretación impresionista de la literatura.

La crítica impresionista puede ser ejercida por aficionados o “amateurs”, por el lector común según quedó dicho, pero también los mismos creadores de obras literarias han dejado testimonio de este tipo de crítica, que ya se convierte en asunto de literatos. Es una crítica que si bien se apoya en los conocimientos y la información del escritor, se realiza al margen de procedimientos o métodos específicos y más se proyecta en ella la sensibilidad, las dotes y el talento del crítico. Por lo anterior, Alfonso Reyes identifica este tipo de crítico impresionista como un “creador en creación”. El resultado puede ser superior al texto comentado. En estos críticos, la obra de los otros motiva su sensibilidad y los proyecta a externar sus impresiones personales, por lo general más ricas o profundas que las del lector común. Estos críticos, afirma Alfonso Reyes, colocan la literatura en el mismo plano de la vida, “son la voz de la impresión humana, y la impresión humana es al fin y al cabo el blanco sobre el cual se dispara la creación”.⁹

3. La crítica literaria y sus métodos

Ya nos ocupamos en páginas precedentes de la afirmación de Alfonso Reyes en el sentido de que los diferentes métodos de la crítica literaria se pueden identificar como métodos del buen leer. En este sentido, la crítica literaria se enfoca hacia una determinada visión de la obra, de acuerdo con la proyección impuesta a la lectura misma, en la que además va implícita la experiencia del lector. De ahí que la actitud crítica de éste supere el mero contacto con la obra para imponer una cierta sistematización a la lectura. Se trata de una mezcla o fusión del goce estético del lector, a partir del conocimiento que da la lectura, y de su

⁹ ACL, XIV, p. 325.

inteligencia y capacidad de comprensión. Es en suma un problema de sistematización de lo adquirido, análisis y valoración de la obra, lo que da como resultado un doble enriquecimiento: del lector mediante el conocimiento de la obra literaria por lo que ésta aporta como exposición o visión de la vida y de la experiencia humana en general, y de la significación de la obra misma a partir de su interpretación y estudio. Los métodos del trabajo crítico fertilizan la experiencia literaria y permiten ampliar el conocimiento de la literatura. Sin embargo, no debe olvidarse que todo ejercicio metódico tiene como punto de partida la impresión provocada por la obra en el lector, en este caso el crítico. Los diversos métodos son, así, caminos para el estudio de la literatura, los que por su misma naturaleza pueden enseñarse y transmitirse. Si el crítico tiene sensibilidad y experiencia suficientes para que su impresión de la obra permita una verdadera recepción de sus múltiples elementos, y si además posee el método o métodos adecuados para proceder al análisis literario, pasará del nivel puramente subjetivo al objetivo: "El método, pues, no prescinde del contacto eléctrico, de la emoción del crítico ante la obra, hasta cuando la reacción es negativa. En esto se distingue de los demás métodos científicos, donde el observador debe desaparecer en la observación. Nuestro método parte del sentir y busca el saber, en un equilibrio delicado de goce y conocimiento, extremos que por ventura se complementan."¹⁰ Para Reyes, como ya vimos,¹¹ el crítico debe mostrarse en su trabajo, comprometerse con sus ideas y con su propia impresión de la obra, en vez de ocultarse en un trabajo pretendidamente objetivo, donde se anulan los elementos personales del juicio. Para Antonio Alatorre, el crítico "pone en palabras lo que se ha experimentado en la lectura"; es su experiencia de lector, como en el caso del autor el resultado de su experiencia es la obra literaria.¹²

Alfonso Reyes se refiere a tres métodos de la crítica literaria: el histórico, el psicológico y el estilístico. Es frecuente que se utilice primordialmente uno de los tres, pero aplicando algo de los otros dos. El método histórico, establecido en Francia en el siglo XIX, intenta ubicar el marco en el que surge la obra, su circunstancia y las múltiples condiciones que de alguna forma influyen en ella. En este proceso valorativo se analizan todos los factores externos que pueden influir en la creación literaria, desde su origen hasta la integración del producto literario en su época, la biografía del autor, la pertenencia a géneros, escuelas o corrientes.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Ver apartado 3 del capítulo XIV.

¹² Antonio Alatorre, "¿Qué es la crítica literaria?", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVII, mayo de 1973, p. 1.

El método histórico de la crítica literaria se desplaza en un amplio campo, de manera que en él caben posiciones o concepciones diferentes. Gustav Lanson, reconocido como el maestro de la crítica histórica, “se propone explicar cuanto es explicable de la obra por la base biográfica y la causación histórica; y cuando se trata de conjuntos, observar el movimiento de los géneros y las transformaciones del gusto que ellos revelan”.¹³ Son tres los propósitos fundamentales del método histórico: “1° comparar para distinguir lo individual de lo colectivo, lo original de lo tradicional; 2° agrupar las obras según géneros, escuelas y movimientos, y 3° relacionar estos conjuntos con el conjunto de la vida social y cultural de un país y finalmente, de una civilización”.¹⁴ Estos tres propósitos apuntan a la necesidad de separar e identificar cada obra en su particularidad, para después integrarla en círculos cada vez mayores. El procedimiento parte de las características y valores propios de cada obra, pues a la inversa es prácticamente imposible lograrlo; es decir, lo general, una civilización, un país, una época, una corriente o un género, no permiten por sí solos conocer y evaluar la obra única e irrepetible. Es necesario, entonces, acercarse a la obra y, una vez identificada ésta, remontarse a partir de ella hacia su ámbito histórico y cultural, hasta una dimensión nacional o mundial. Es por eso que finalmente el punto de arranque del método histórico no puede prescindir de la impresión provocada por la obra en el lector o el crítico. El método histórico toma en cuenta, primordialmente, las grandes obras, las que en su tiempo fueron consideradas maestras, y las que así son consideradas por el mismo crítico. La valoración se sustentará en la reacción individual y personal del crítico, y aquí ve Reyes el primer problema de la crítica histórica: el crítico requiere un mínimo de simpatía hacia lo que fue la valoración y el gusto de otra época, que a su vez proceden de la emoción e impresión que causó la obra en sus contemporáneos. A este problema se suma otro: la valoración se refiere a una realización individual de otro tiempo y en la que se toma en cuenta su originalidad, lo que conduce a su vez a un tercer problema, muy relacionado con los dos anteriores: el método histórico pretende rescatar la originalidad de una obra y además insertarla en su contexto cultural, o sea, “reconstruir la serie humana en que ella encaja”.¹⁵ El método histórico es un procedimiento sujeto a posibles errores. Uno de ellos es el conocimiento incompleto o falso de los hechos con los que debe relacionarse la obra, o aun el establecimiento de una relación incorrecta, riesgo mayor a medida que hay

¹³ “El método histórico en la crítica literaria”, TPE, XIV, p. 238.

¹⁴ *Ibid.*, p. 246.

¹⁵ *Ibid.*, p. 239.

más distancia histórica entre el crítico y la obra estudiada. Otro posible error es una apreciación inexacta de los pocos hechos conocidos, lo que conduce a una ubicación equivocada de la obra en cuanto a la época de su realización y lo que esto puede significar, o bien puede suceder que haya una apreciación desmedida a partir de los elementos de apoyo disponibles, como pueden ser los datos bigráficos o bibliográficos. Otro error, finalmente, resultaría de convertir meras apreciaciones o trabajos parciales de investigación en conclusiones definitivas en las que se incluyen aspectos no trabajados por falta de datos.

Seis conclusiones establece Alfonso Reyes en relación con el método histórico de la crítica literaria:

a) Cada dato o noticia integrados al trabajo crítico debe justificarse por los elementos que aporta para el conocimiento de la obra; no basta acumular información indiferente o innecesaria para el propósito de la investigación. Si bien es posible que se maneje la hipótesis en la crítica literaria, no debe olvidarse que, como en la historia, aquélla se refiere a lo particular y nunca a lo general. Se trata de datos aislados, no reiterados, como ocurre en la ciencia.

b) La información que contradice una hipótesis también debe integrarse al trabajo crítico.

c) La crítica histórica se desplaza entre el extremo de considerar, en relación a ciertas obras, el marco mayor que trasciende sus condiciones nacionales pero que permite explicar aquéllas, y el de volcarse hacia una interpretación apoyada en lo exterior o más allá de las fronteras, cuando lo que se requiere es precisamente un enfoque de literatura nacional.

d) Las coincidencias de tiempo o lugar de dos o más hechos históricos, y aun cierta similitud entre ellos, no debe conducir al establecimiento de relaciones causales donde estrictamente no las hay.

e) La acumulación de datos sin el acompañamiento de su correspondiente interpretación, o del análisis de sus características, dista mucho de ser crítica literaria histórica.

f) Por último, la crítica literaria histórica no debe caer en la interpretación de la historia a partir de las obras estudiadas, si bien hay ocasiones en que ciertas obras literarias permiten desprender de ellas conclusiones sobre los hechos históricos de que se ocupan o la circunstancia histórica en que fueron escritas.

Por el método histórico se llega a la historia de la literatura, si bien ésta, concebida como literatura universal, mundial o nacional, se ocupa de conjuntos de obras, corrientes o tendencias, donde lo general se ejemplifica en ocasiones con lo particular. Por otra parte, la literatura comparada, como se pudo ver en la tercera de las conclusiones antes expuestas, está vinculada a los trabajos del método histórico de

la crítica literaria, al ocuparse de caracteres dominantes que se pueden asemejar en obras de dos o más literaturas nacionales, sus posibles influencias y contaminaciones. Por otra parte, el método histórico de la crítica literaria se apoya en varias disciplinas auxiliares como el manejo de manuscritos, bibliografías, cronologías, crítica de textos, lingüística, historia política y otras más. “Por muy diversas razones —concluye Alfonso Reyes—, los espíritus de inclinación acentuadamente literaria no acaban de conceder crédito cabal al método histórico. La censura no podría dirigirse contra el método mismo, sino contra los abusos del método. Tiene éste, en efecto, un fin tan corregido y sobrio que lo peor que puede achacársele es que no basta para abarcarlo todo.”¹⁶

Del método psicológico en la crítica literaria, fuera de su mención junto a los métodos histórico y estilístico, no se ocupó Alfonso Reyes, pero algo puede desprenderse, indirectamente, de algunas de sus consideraciones de carácter general sobre la crítica literaria y sus métodos, en particular al referirse a esa estrecha relación entre lo subjetivo y lo objetivo que debe caracterizar al trabajo crítico. La emoción, ya lo vimos en relación al método histórico, es anterior a éste, pero no puede prescindirse de ella en la medida en que la obra misma transmite o recoge, y expresa en palabras, una experiencia humana donde, de modo indefectible, en su origen está una emoción. Y la emoción, dice Alfonso Reyes, “en el método debe depurarse y educarse como un factor más de la interpretación”.¹⁷ Esta presencia de la emoción en el origen de la obra literaria,¹⁸ independientemente de la que pudiera provocar en el crítico al contacto con la expresión literaria, bastaría para explicar los propósitos del método psicológico, si no fuera porque también es necesario tomar en cuenta el valor expresivo de la literatura (además del comunicativo y el fonético), para explicar la proyección, intención y propósitos de este método. La crítica psicológica parte del estudio de la sensibilidad como elemento presente en la obra literaria, para llegar finalmente al estudio de la forma, en la que aquélla se recoge y se expresa.¹⁹

4. La estilística

El problema del estilo literario está presente en la obra de Alfonso Reyes, al igual que otros temas y problemas de la teoría literaria y la críti-

¹⁶ *Ibid.*, pp. 247-248.

¹⁷ ACL, XIV, p. 325.

¹⁸ Sobre emoción y creación literaria, ver el apartado 6 del capítulo VIII.

¹⁹ ACL, XIV, p. 374.

ca, desde sus primeros textos. Muchos años antes de que surgiera la estilística como estudio del valor estético del lenguaje literario, independientemente de la concepción de Charles Bally de una estilística como estudio del lenguaje en general, Alfonso Reyes concibió el estudio del estilo como la posibilidad de conocer al hombre interior que se manifiesta y expresa en las palabras; el temperamento del hombre se refleja en las palabras como en un espejo. Es el estilo, y para descubrirlo “un lento trabajo de depuración se necesita, un estudio largo y amoroso de los giros y de los vocablos, un constante interrogarse”.²⁰ De acuerdo con el asunto que maneje el autor usará las palabras y construirá con ellas su propio estilo, pues éste corresponde al ritmo de nuestra vida. En el lenguaje está la posibilidad de expresión del hombre y el estilo es el resultado de la experiencia, la lectura, el sentimiento y el pensamiento del autor.²¹ Por otra parte, para Reyes las diversas funciones de las palabras se pueden traducir en otros tantos estilos,²² lo que significa que se puede adecuar o conformar el lenguaje, de acuerdo con las necesidades de expresión del espíritu.

En la redacción de las conferencias de Morelia, que sirvieron de arranque para la elaboración definitiva de *El deslinde*, Reyes incluyó en su texto una parte dedicada a la estilística. La concibe como una disciplina que se apoya en la lingüística, la estética, la psicología y la historia, y para distinguirla de la concepción de Charles Bally, referida a la lengua común, la denominó *estilología*, término que corrió con mala fortuna y que el mismo Alfonso Reyes abandonó en textos posteriores. Para explicar los propósitos de la estilística, Reyes optó por apoyarse en su amigo Amado Alonso, y en forma inusitada por lo extenso de la cita, incorporó un largo texto de Alonso, tomado del “Propósito” escrito para el primer volumen de la Colección de Estudios Estilísticos.²³ Según Amado Alonso, la estilística no tiene que ver con la crítica filológica tradicional, atenta a la reconstrucción histórica del momento en que surge la obra, sino que intenta reconstruir, mediante la recreación estética, las vivencias originales del creador. “Se quiere con ello —según Amado Alonso— llegar a gozar no sólo el tema poético deliberada y calculadamente construido y comunicado por el artista, sino también la atmósfera interior, espiritual, personal, donde esa flor nació.” La estilística parte de la construcción verbal de la obra literaria y, en consecuencia, se apoya en la lingüística.

²⁰ “Las nuevas *Noches árabes*, de Stevenson”, GC, XII, pp. 11-12.

²¹ *Ibidem*. En otro texto Reyes afirmó: “La lengua ha de crearla el asunto” (texto de 1912), “Bradomín y Aviraneta”, SD, IV, p. 123.

²² “Apuntes sobre Azorín” (texto de 1915), SD, VI, p. 241.

²³ Karl Vossler, Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance*, pp. 11-13.

La estilística es el único estudio literario que se acerca con criterio científico al misterio de la lírica, afirma Reyes en otro de sus ensayos,²⁴ pues a partir de la forma lingüística intenta llegar a la sensibilidad que hace posible el texto literario; es decir, busca el conocimiento de ese fenómeno estrictamente individual que se revela en el estilo, y que por necesidad pertenece a una familia o grupo lingüístico. De ahí que estos estudios se identifiquen como estilística romance, estilística germánica, etcétera. La estilística como estudio del lenguaje literario, o estilología como lo llamaba Alfonso Reyes, se apoya en la estilística general, la del lenguaje común, y en sus análisis se muestra el desajuste psicológico-gramatical del idioma, o sea el problema de la incapacidad de la lengua para reflejar o exteriorizar en toda su complejidad y riqueza el mundo interno del hombre; esta dificultad puede agudizarse o presentar características distintas, si además de este desajuste natural hay limitaciones en el hablante o éstas son propias de la lengua por problemas estructurales o de su situación histórica.

Para Alfonso Reyes, los trabajos de la estilística (en pleno desarrollo en el momento en que escribe) son afines a los realizados por los formalistas rusos, y los menciona porque “nuestras informaciones sobre el pensamiento ruso son demasiado simplistas y unilaterales”. “Puesto que la literatura es fenómeno de forma —escribe Reyes—, resuelve concentrarse en la forma. Ossip Brik estudia las repeticiones fonéticas de la poesía. Eichenbaum insiste en que la única novedad en Literatura es la novedad técnica. Toda revolución literaria es un ‘dolce stil nuovo’. Vinogradov reconoce novedades psicológicas en Gogol, pero las explica como un efecto de la novedad de estilo. La misma Literatura Comparada se vuelve ‘Formalismo comparado’ en manos de Jirmunski.”²⁵ Esta referencia de Alfonso Reyes al formalismo ruso, si bien tangencial y basada seguramente en bibliografía en lengua inglesa, es sin duda la primera en lengua española y testimonia ampliamente la actualidad de sus lecturas sobre los estudios literarios. El texto de Reyes está fechado el 26 de mayo de 1940 (fecha en que seguramente terminó la redacción del material de las conferencias de Morelia), y la difusión del formalismo ruso en Europa y Estados Unidos se realizó a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta.

La estilística es ubicada por Alfonso Reyes entre la crítica psicológica y la crítica histórica, y llegó a afirmar que el procedimiento de búsqueda de la belleza en el lenguaje literario pudiera ser resultado de la orientación que ha tomado la literatura: “El nuevo estudio formal

²⁴ “Marsyas o del tema popular”, *EL*, XIV, p. 68. Aproximadamente dos décadas después aparecerá ese otro intento científico de acercamiento a la obra literaria que es el estructuralismo.

²⁵ *ACL*, XIV, pp. 379-380. Ver nota 12 en el capítulo II.

es una consecuencia del desarrollo formal extremo alcanzado por la Literatura, en su doble esfuerzo por reducir el desajuste psicológico-lingüístico y por reducir las adiosidades parasitarias del objeto literario.”²⁶ Después de la presentación de las conferencias de Morelia y ya iniciado el trabajo de *El deslinde*, Alfonso Reyes escribió a Amado Alonso en Buenos Aires, pidiéndole información y bibliografía sobre la estilística, necesarias para su trabajo en marcha. La ausencia del material solicitado llevó a Amado Alonso a escribir el texto ahora conocido como “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”.²⁷ En este texto afirma Amado Alonso que la estilística enfoca su atención hacia los valores poéticos, formales o constructivos del lenguaje, en vez de los valores históricos, filosóficos o sociales de que se ha ocupado la crítica tradicional; y sin restar valor a esta última, establece la diferencia propia de la estilística en el análisis del sistema expresivo contenido en la estructura de la obra, es decir, de la creación literaria.

Apenas diez años después, en 1951, Alfonso Reyes ya había modificado su apreciación por el método estilístico. De la calificación de científico, por ser el método que con tal carácter podía llegar al misterio de la expresión lírica, pasó a afirmar que era una crítica pura, dedicada sólo a considerar “el valor específicamente literario de una obra, en forma y fondo”. Esto lo escribió Reyes al principio del proemio elaborado para el volumen titulado *Ensayos sobre la historia del Nuevo Mundo*, publicado por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia. La crítica estética y estilística, señala Alfonso Reyes, “no podría conducir a un juicio y a una comprensión cabales, si no tomamos en cuenta algunos factores sociales, históricos, biográficos y psicológicos”.²⁸ Es posible que esta conclusión se haya alimentado en su propio punto de vista sobre ciertos excesos del trabajo estilístico. Ya en *La antigua retórica*, libro escrito en los últimos meses de 1941 y primeros de 1942, al ocuparse de Quintiliano y las figuras de palabra y de pensamiento, Reyes había escrito: “Aunque con otro espíritu, aquella crítica filológica de nuestros días que reclama para sí el nombre de estilística ha caído en un casuismo que recuerda el de la antigua retórica, y que resultará peligroso si se lo usa sin discreción, porque entonces llegaría a sustituir la apreciación literaria por un juego de cùadrículas lingüísticas tan aplicable a un poema como a una gacetilla de periódico.”²⁹ Algo semejante está mencionado al final del texto de las con-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ver apartado 3 del capítulo II.

²⁸ “Fragmento sobre la interpretación social de las letras iberoamericanas”, MP, p. 154. Importa señalar que aquí Alfonso Reyes se refirió a “forma y fondo”, pero ya vimos antes que él proponía “forma y materia”. Ver apartado 2 del capítulo XI.

²⁹ ¿Crítica de vanguardia al estructuralismo? AR, XIII, p. 520.

ferencias de Morelia, en relación al exceso de valor que solía adjudicarse al método: “Los resultados de todos los métodos son pobres. Como saldo humano, acaban, *grosso modo*, en lo que ya se sabía y conocía desde antes. ¿No será, pues, la crítica metodológica una deformación didáctica, un vicio fomentado por la necesidad escolar?”³⁰

La preocupación de Alfonso Reyes, espíritu de equilibrio, es justamente acertar en la apreciación de la literatura de acuerdo con los valores literarios de la obra, no los históricos o de otra índole. Para exponer sus ideas, escribe en su prosa literaria: “Vibra la luz desde la lenta onda infrarroja hasta la veloz ultravioleta, pero sólo la disfrutamos en la región media del iris, que es la zona de la belleza. Antes y después no es fiesta humana, sólo es ley física. Así el proceso estético: antes y después de la belleza tiene un valor espiritual, pero un valor extraliterario.” De donde se concluye que la crítica, al aplicar el método estilístico, debe tomar en cuenta estos márgenes en los que la belleza se muestra y en los que la crítica debe moverse para no derivar hacia otras valoraciones que no tienen referencia directa a la literatura. La posición de Alfonso Reyes es, finalmente, una prevención contra todo exceso en el uso de métodos: “Lo que importa es no perder el eje, el propósito espiritual de la crítica. Esto, en cuanto al método histórico; que en cuanto a los métodos filosóficos, psicológicos, estilológicos, formales, estéticos lo que puede acontecer es que —al menor descuido— unos nos arrastran fuera de la literatura y nos la escamotean en explicaciones abstractas, y los otros —al menor descuido— caen en el acertijo y nos distraen de la belleza.”³¹

5. La ciencia de la literatura

De la impresión a la crítica impresionista, y de ésta a los diversos métodos en los que se pasa de lo puramente subjetivo al estudio histórico, psicológico o estilístico de la literatura, hemos ido avanzando y ascendiendo en los diferentes niveles de la crítica. Cada uno de estos métodos, según se vio, es un enfoque y un proceso de estudio que tiende

³⁰ ACL, XIV, p. 382. Esta preocupación de Reyes se anticipa a los estudios lingüísticos y estructuralistas de la literatura que han proliferado en los últimos años, en los que falta esa apreciación literaria que señalaba Reyes. Este tipo de trabajos se enmarcan en lo que Antonio Alatorre llama la “nueva academia”. Ver de este autor “¿Qué es la crítica literaria?”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVII, mayo de 1973; “Crítica tradicional y crítica neoadadémica”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 8, diciembre de 1981; “Carta a los lingüistas”, *Revista Vuelta*, México, núm. 133-134, diciembre de 1987, pp. 21-27; “Réplica a Evodio Escalante”, suplemento *Sábado, unomásuno*, México, núm. 542, 20 de febrero de 1988.

³¹ *Ibid.*, pp. 381 y 383.

a alcanzar la objetividad del análisis, si bien todos mantienen una relación de origen con el efecto primero producido en el crítico al contacto con la obra, condición de subjetivismo propio de la impresión. En el caso del método estilístico, que trabaja directamente con el lenguaje literario y sus valores, se produce una estrecha relación entre el efecto que éste produce en el lector y la carga expresiva que el autor transporta al lenguaje. Ahora, siguiendo los niveles de crítica propuestos por Alfonso Reyes, ascenderemos otro nivel al ocuparnos de la exegética o ciencia de la literatura.

La ciencia de la literatura tiene, según Alfonso Reyes, “un carácter exegético eminentemente didáctico y un punto de partida escolar”.³² Como trabajo exegético, interpreta los textos literarios y los identifica en su sentido, su ubicación histórica y su significación en el marco general literario y cultural que los contiene. Al interpretar, la exegética logra la conservación de las obras y establece su lugar y valor en el contexto general de un época. La interpretación y conservación de la literatura presupone el trabajo de depurar, es decir, separar y valorar lo que se comprende como creación literaria en un periodo, tiempo o lugar determinado, o aun en la obra de un mismo autor. El carácter didáctico que le atribuye Alfonso Reyes a la ciencia de la literatura se deriva de la naturaleza misma de los diversos procedimientos utilizados, que pueden ser y de hecho son objeto de enseñanza, trabajo en el que se renuevan y descubren, de una generación a otra, los valores literarios y su trascendencia en la cultura nacional o universal.

La exegética o ciencia de la literatura la ubica Alfonso Reyes en el campo de la filología, identificándola como una ciencia del espíritu. La larga y rica experiencia adquirida por Alfonso Reyes en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, al lado de don Ramón Menéndez Pidal, y otros trabajos como el realizado en la Biblioteca Nacional de Madrid, cotejando el manuscrito Chacón, para la edición de las obras de Luis de Góngora que preparaba Raymond Foulché-Delbosc,³³ le permitieron conocer desde dentro el trabajo de investigación filológica y sus alcances en el estudio objetivo y metódico de la literatura. A este trabajo Reyes prefiere llamarlo exégesis: “Su contenido puede descubrirse diciendo que ella estudia la producción de la obra en su época mental e histórica; la formación psicológica y cultural del autor; las peculiaridades de su lengua y su estilo; las influencias de todo orden —hechos de la vida o hechos del pensamiento— que en la obra misma

³² AR, XIII, p. 354.

³³ Los trabajos más importantes de la época del Centro de Estudios Históricos de Madrid están reunidos en *Capítulos de Literatura Española*, Primera y Segunda Series, OC, VI. Los trabajos sobre Góngora se recogieron en *Cuestiones gongorinas y Tres alcances a Góngora*, OC, VII.

se descubren; su significación en la hora que aparece; los efectos que a la vez determina en otras obras y en el público de su tiempo; su fortuna ulterior; su valor estético puro. Es inevitable, si ha de ser cabal, que se contamine un poco de consideraciones sociológicas que, aunque la desbordan, le son fronterizas. Pero no debe aceptar como métodos determinantes, sino como simples auxilios, los que proceden de disciplinas extrañas. Nunca se queda en especie pura de conocimiento, sino que fertiliza y renueva el goce estético; por donde presta, con la tarea de conservación, su más alto servicio.”³⁴ Como se ve, el marco general de operación de la ciencia de la literatura es muy extenso y va más allá de la obra para poder identificarla e integrarla en su ubicación histórica. Desde los hechos de la vida y la formación psicológica y cultural del autor, hasta los efectos que estos hechos y esta formación, trasladados a una obra literaria, tuvieron en su época o en épocas posteriores y su destino final en la historia cultural, pasando por el valor literario y estético de la obra, se abre un amplio abanico de búsqueda, investigación, análisis e interpretación en el que se vuelcan toda la sabiduría y el conocimiento del investigador para captar y establecer todas estas correlaciones históricas, psicológicas, estéticas, artísticas, lingüísticas, culturales y sociológicas que conforman el contexto general de la literatura y que además revelan su inserción entre las manifestaciones más altas de la cultura.³⁵

Esta dimensión de la ciencia de la literatura sólo es posible porque en ella se utilizan los tres métodos antes mencionados, históricos, psicológicos y estilísticos, integrados de modo que todos tienen igual valor y se concilian en su aplicación, sin llegar al predominio de uno sobre los demás. Por otra parte, la ciencia de la literatura, aun cuando se refiera a textos del pasado, es “ucrónica”, es decir intemporal, porque no procede como la historia de la literatura, enfocada siempre ha-

³⁴ “Aristarco o anatomía de la crítica”, EL, XIV, pp. 112-113. En este mismo texto, Alfonso Reyes identifica el trabajo puramente erudito, que poco añade al mejor conocimiento y goce de la obra, ni tiene un valor humano definitivo, sino sólo al interior de la propia erudición. Por otra parte, la natural disposición de la ciencia de la literatura a juzgar una obra más allá de su condición literaria obedece, según Alfonso Reyes, “a la función de servicio social que inevitablemente desempeña la Literatura, no sólo por su razón de origen sino por la unidad esencial del espíritu. Tanto más cuanto que la Literatura revela plenamente esta unidad del espíritu, por lo mismo que es el depósito de las experiencias generales.” ACL, XIV, p. 337.

³⁵ El *Diccionario de lingüística* ofrece una definición de filología menos rica que la de Alfonso Reyes. La identifica sólo como ciencia histórica, “cuyo objeto es el conocimiento de las civilizaciones del pasado a través de los documentos escritos que nos han dejado: éstos nos permiten comprender y explicar estas sociedades antiguas”. En tal sentido, al intentar establecer un texto, la filología es considerada “una ciencia auxiliar de la historia, como la epigrafía, la numismática o la papirología”. Jean Dubois y otros, *Diccionario de lingüística*, p. 279.

cia el pasado. Pues la ciencia de la literatura, como la teoría literaria, se mantiene al margen de la significación temporal, si bien puede ser que se aplique a obras realizadas en el pasado, ya que su enfoque va hacia el descubrimiento y valor de lo imperecedero y permanente en la obra, que pertenece a un marco histórico ciertamente, pero atendiendo la condición singular y única de cada texto, mientras que la historia de la literatura contempla conjuntos de obras y su encadenamiento temporal, para ofrecer una visión estrictamente histórica de la literatura.³⁶

La ciencia de la literatura no se confunde con la historia de la literatura, y aunque es intemporal como la teoría, tampoco se confunde con ésta, proyectada al conocimiento abstracto. Tampoco debe confundirse con la preceptiva, pues en ningún momento intenta proponer normas o preceptos al creador, así como tampoco tiene similitud con la retórica, la literatura comparada o la literatura general; finalmente no debe confundirse con la crítica, contemplada como la denominación genérica de todos los tipos posibles de crítica, pues la ciencia de la literatura es sólo una parte. “Dado el producto —escribe Reyes—, dada la cosa literaria, se acerca simplemente a gustarla y a conocerla, en toda la riqueza de sus sabores y sugerencias. No entra en el coto cerrado del poeta, no salta las bardas, sino que alarga sus tentáculos por el campo —mucho más vulnerable— de la exégesis del poema.”³⁷

Alfonso Reyes defiende el valor de la emoción en el criterio aplicado a la labor exegética. Considera que es indispensable, pero también que es necesario que la emoción sea educada para llegar a ser un valor y un elemento más en la interpretación literaria. Pues lo literario puro, afirma Reyes, no puede ser algo puramente objetivo, ya que “Todas las sustancias del sentir humano, las mismas que lo sazonan, pueden enturbiarlo.” Por esto concluye que “el crítico no puede ni debe privarse del choque emocional, al que tiene opción por derecho humano. Ello equivaldría a extirpar violentamente el único medio de comunicación intuitiva con la obra”. Pero la primacía o importancia de lo emotivo y de la intuición en el conocimiento de la obra literaria no conduce o gobierna todo el trabajo exegético, pues todo queda sometido a la disciplina para la corrección del sentimiento y para “enseñarlo a sentir literariamente, sometiendo el subjetivismo a la dieta y a la gimnasia que lo purguen de adiposidades externas”.³⁸ Estas afirmaciones de Reyes son congruentes con su concepción del hacer literario, donde la emoción precede a la creación pero de ningún modo

³⁶ “La ciencia de la literatura”, Y, XXI, p. 308. Sobre la utilización de los métodos, ver también ACL, XIV, p. 324.

³⁷ *Ibid.*, p. 306.

³⁸ ACL, XIV, pp. 325-326.

debe gobernarla. Por lo mismo, no sería concebible una exégesis de la literatura sometida a las fuerzas de la emoción, cuando es ésta la que debe quedar sujeta al rigor de la disciplina y el método.

El nombre “ciencia de la literatura” ha sido y es muy discutible. En lengua alemana se utiliza con un significado muy amplio, que alcanza distintos tipos de investigación, como la teoría y la historia de la literatura. Para Alfonso Reyes esta denominación se explica, así sea parcialmente, porque se trata de un trabajo en el que se recogen los avances y descubrimientos obtenidos por otros investigadores, y porque busca siempre la comprobación objetiva de sus conclusiones, a la que se someten por igual todos los métodos utilizados.³⁹ Emil Ermatinger afirma que “El problema de la ciencia literaria, como el de todas las ciencias del espíritu, es determinar un objeto en una condición de singularidad individual dentro de la vida histórica”.⁴⁰

En conclusión, Alfonso Reyes afirma que la ciencia de la literatura es una parte de la crítica que, “contando siempre con las reacciones emocionales, patéticas y estéticas, admite el someterse a métodos específicos —históricos, psicológicos y estilísticos—, y con ayuda de ellos se encamina a un fin exegético inmediato, mientras de paso enriquece el disfrute de la obra considerada, puesto que aviva todas las zonas posibles de sensibilidad, y prepara el juicio superior, la última valoración humana que, por su alcance, escapa ya a los dominios metódicos”.⁴¹

6. El juicio

Llegamos así al nivel más alto de la crítica. El juicio ha sido preparado por los diversos métodos de la crítica literaria, pero no está sujeto a la necesaria utilización de ninguno de ellos, pues se desplaza libremente en la valoración final de la obra, sin otro soporte que el equilibrio de la emoción, la sensibilidad, la experiencia y el conocimiento litera-

³⁹ Sólo a manera de ejemplo, y por tratarse en buena medida de un resultado de la experiencia personal de Alfonso Reyes en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, ver su larga exposición sobre el valor y significación de los trabajos destinados a fijar y establecer la bibliografía como apoyo de la investigación literaria. *Ibid.*, páginas 365-374.

⁴⁰ Éste es el problema: establecer leyes que expliquen de manera general lo que por su naturaleza es único e irreplicable. Ermatinger propone cuatro leyes, sujetando cada una a la confrontación del problema de la personalidad del poeta, el problema de la comunidad como condición de pueblo y época y el problema del análisis de la obra poética. Emil Ermatinger, “La ley en la ciencia literaria”, en E. Ermatinger y otros, *Filosofía de la ciencia literaria*, pp. 353-400.

⁴¹ ACL, XIV, pp. 335-336.

rios. Por lo mismo, pocos son los que llegan a este nivel de la crítica, pues para alcanzarlo se requiere el bagaje de toda una vida en contacto con las letras. Así, la impresión está en la base de la crítica literaria y el juicio está en el vórtice. En medio, queda el extenso campo de la crítica y sus diversos métodos. Tanto la impresión como el juicio se sustentan en la capacidad individual para abordar la obra literaria, y en esto se asemejan, pero por ser la crítica impresionista y el juicio los extremos inferior y superior de la crítica literaria, el juicio se separa de la crítica impresionista al lanzarse al juego libre del espíritu, soportado sólo en el conocimiento y la sabiduría adquiridos en el trato con las letras. Y mientras los diversos métodos de la crítica literaria se pueden aprender mediante el trabajo escolar, ni la crítica impresionista ni el juicio pueden ser objeto de enseñanza, pues la primera sólo es el resultado del contacto personal con la obra, y el juicio es la manifestación del espíritu con toda su carga de conocimientos y experiencias.

El concepto "dirección del espíritu" procede del escritor y crítico portugués Fidelino de Figueiredo,⁴² y Alfonso Reyes lo proyecta como la más alta jerarquía de la crítica literaria. Según Figueiredo, "Ha outra forma de crítica, de mais extenso raio, de maior ambição e de mais rica fe de officio. E' a crítica praticada ou militada como direcção do espírito, de vocação e inspiração, crítica paralela á poesia e a todas as formas da arte."⁴³ Para este autor, el escritor artístico crea ficciones y el escritor crítico crea ideas, y el ejercicio de la crítica como dirección del espíritu implica un nuevo concepto de literatura, que va más allá del mero goce estético para proyectarse como expresión cabal del hombre; afirma además que la literatura tiene un objetivo muy próximo al de la ciencia: comprender, como forma modesta de explicar; ambas, dice, se separan en el camino, la ciencia por la razón experimental y por el ideal de la ley, y la literatura por la intuición, la ficción y las ideas interpretativas.⁴⁴

El juicio o dirección del espíritu toma en cuenta los valores humanos de la obra, y como el resultado final es su valoración en el cuadro general de la cultura, este alto nivel de la crítica incursiona en los aspectos morales, políticos, educativos, religiosos y filosóficos, si bien después de estos recorridos extra-literarios, el resultado final se enfoca hacia la obra para considerarla propiamente en sus valores literarios. Por otra parte, en el juicio se da el fenómeno de la conversión del crítico en creador, es decir, esta suprema manifestación crítica se eleva de tal manera que el trabajo del crítico puede también considerarse como

⁴² Ver nota 13 en el capítulo II.

⁴³ Fidelino de Figueiredo, *Aristarchos*, Coleção do Departamento de Cultura, São Paulo, vol. XXIII, 1939, p. 97.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

un trabajo esencialmente creador, identificación que ya habíamos visto en las consideraciones generales de Reyes sobre la génesis de la crítica.⁴⁵

Para Alfonso Reyes, la dirección del espíritu es el nivel supremo de la crítica, y en cierto sentido es la manifestación de respuesta acorde con la naturaleza y esencia de la literatura: “. . . aquella alta crítica creadora, la que en definitiva dicta el juicio e impone a la obra su marchamo; la que llamamos dirección del espíritu. Ella, ante la creación de ficciones, crea los valores. Para el crítico que la ejerce —o casi diré que la padece, porque lo hace vivir en ‘crisis’, que eso enseña su nombre— la Literatura se ofrece como el más rico manantial a la sed interpretativa. Imagen, la Literatura, de la experiencia humana ¿dónde ha de cumplir mejor el crítico su consigna de intermediario entre el individuo y el destino? Si el fin sumo de la Literatura es una investigación del hombre por la vía de la belleza verbal, el crítico y el creador se confunden al llegar al término del viaje.”⁴⁶

Así llegamos a la conclusión de que, en la experiencia personal de Alfonso Reyes con la literatura, crítica y creación se confunden en una misma tarea, donde la palabra ejerce finalmente su alta misión de revelar el espíritu, de mostrar al hombre en su capacidad creadora y en su capacidad interpretativa. Lectura y escritura, creación y crítica, teoría y práctica de la literatura son finalmente las diferentes manifestaciones del amor a las letras, de la profunda convicción de esa inagotable capacidad para revelar al hombre su propia imagen, y en ella su naturaleza y su destino.

⁴⁵ Ver apartado 1 del capítulo XIV.

⁴⁶ ACL, XIV, p. 384.

APÉNDICES

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adams, Hazard (ed.), *Critical theory since Plato*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc., Nueva York, 1971.
- Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, *Teoría literaria* (versión española de Valentín García Yebra), Ed. Gredos, Madrid, 1972.
- Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Ed. Gredos, Madrid, 1955.
- Allot, Miryam, *Los novelistas y la novela* (trad. de R.B. Costa y María Luisa Borrás), Seix Barral, Barcelona, 1966.
- Arreola, Juan José, *La feria*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1963.
- Collingwood, R.G., *Los principios del arte* (trad. de Horacio Flores Sánchez), Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Curtius, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre), Fondo de Cultura Económica, México, 1955, 2 vols.
- Daiches, David, *A study of literature. For readers and critics*, André Deutchs, Limited, Londres, 1968 (1a. ed. 1948).
- Descartes, René, *Discurso del método*, ed. bilingüe, trad. estudio preliminar y notas de Risieri Frondizi, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, Revista de Occidente, Madrid, 1954.
- Dilthey, Wilhelm, *Vida y poesía* (versión de Wenceslao Roces), prólogo y notas de Eugenio Ímaz, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Dubois, Jean, et al., *Diccionario de lingüística* (trad. de Inés Ortega y Antonio Domínguez), Alianza Dicciones, Madrid, 1973.
- During, Ingemar, *Alfonso Reyes helenista*, Instituto Iberoamericano de Gotemburgo, Suecia, Ed. Ínsula, Madrid, 1955. Una segunda edición de Ed. Ínsula se publicó conjuntamente con el texto de Rafael Gutiérrez Girardot: *La imagen de América en Alfonso Reyes* y con el título *Dos estudios sobre Alfonso Reyes*, 1962.
- Ermatinger, E., F. Schultz et al., *Filosofía de la ciencia literaria* (trad. de Carlos Silva), Fondo de Cultura Económica, México, 1946. Hay edición posterior.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, 4 vols.
- Gaos, José, *Confesiones profesionales*, Obras Completas, vol. xvii, Universidad Nacional, México, 1982. La primera edición la publicó el Fondo de Cultura Económica en 1955.
- Garza Cantú, Rafael, *Elementos de literatura preceptiva*, 3a. ed., J. Ballescá y Cía., México, 1901.

- Gide, André, *Feuilles d'Automne*, Mercure de France, París, 1949.
- Gimferrer, Pere, *Dietario*, Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- Gracián, Baltazar, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1944.
- Gurwitsch, Aron, *El campo de la conciencia (Un análisis fenomenológico)*, (Versión castellana de Jorge García-Gómez), Alianza Universidad, Madrid, 1979.
- Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (trad. de José Gaos), 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- , *Investigaciones lógicas* (trad. de Manuel García Morente y José Gaos), 2a. ed., Selecta de Revista de Occidente, Madrid, 1967.
- , *Meditaciones cartesianas* (pról. y trad. de José Gaos), El Colegio de México, México, 1942. Una segunda edición se publicó por el Fondo de Cultura Económica en 1986, incluyendo la Quinta Meditación, traducida por Miguel García-Baró.
- Kaiser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (versión española de Ma. D. Mouton y V. Ga. Yebra), Ed. Gredos, Madrid, 1954.
- Martínez Nadal, Rafael, *Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Libros Hiperión, Madrid, 1983.
- Mounin, Georges, *La literatura y sus tecnocracias* (trad. de Jorge Aguilar Mora), Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, *Obras Completas*, vol. III, Revista de Occidente, Madrid, 1947.
- Patout, Paulette, *Alfonso Reyes et la France*, Klincksick, París, 1978.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- Pfeiffer, Johannes, *La poesía* (trad. de Margit Frenk), Breviarios núm. 41, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.
- Robb, James Willis, *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 1974. Suplementos: Boletín de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, núm. 13, enero-diciembre de 1976, pp. 195-217; núm. 14-15, 1977-1978, pp. 611-626.
- Sánchez, Luis Alberto, *Literatura general*, 10a. ed., Ed. Ercilla, Santiago, Chile, 1945.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, París, 1962.
- , "Qu'est-ce que la littérature?", *Situations*, II, París, 1948.
- Schücking, L.L., *El gusto literario* (trad. de Margit Frenk), Breviarios núm. 24, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- Staiger, Emil, *Conceptos fundamentales de poética* (trad. de Jaime Ferreiro A.), Ed. Rialp, Madrid, 1966.
- Starovinski, Jean, *La relación crítica. Psicoanálisis y literatura* (trad. de Carlos Rodríguez Sanz), Ed. Taurus, Madrid, 1974.
- Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, La Casa de España en México, México, 1940.
- Varios, *Páginas sobre Alfonso Reyes*, Universidad de Nuevo León, Monterrey, N.L., vol. I, 1955; vol. II, 1957.
- Varios, *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X Aniversario de su muerte (1959-1969)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.

- Vossler, Karl, *Filosofía del lenguaje* (trad. de Amado Alonso y Raimundo Lida), Ed. Losada, Buenos aires, 1943.
- , Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance* (trad. y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida), 2a. ed., Instituto de Filología, Buenos Aires, 1932; 1942.
- Watson, George, *The literary critics*, Penguin Books, Baltimore-Mariland, 1962.
- Wehrli, Max, *Introducción a la ciencia literaria* (trad. de Herbert Wolfgang Jung), Ed. Nova, Buenos Aires, 1966 (la edición en lengua alemana es del año 1951).
- Wellek, René, *Concepts of criticism*, Yale University Press, New Have, Connecticut, 1963.
- y Austin Warren, *Teoría literaria* (versión castellana de José Ma. Gimeno Capella), Ed. Gredos, Madrid, 1953.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Col. Sombras del Origen, 2a. ed. corregida por la autora, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1987 (la primera edición es de México, 1939).

2. PARA UNA BIBLIOGRAFÍA DE ESTUDIOS FENOMENOLÓGICOS SOBRE TEORÍA LITERARIA

- Culler, Jonathan, "Phenomenology and Structuralism", *The Human Context*, La Haya, Holanda, vol. 5, 1973, pp. 35-42.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Ed. Minuit, París, 1967. Edición en inglés: *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1974.* Edición en español: *De la Gramatología* (trad. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti), Siglo XXI, Argentina, Buenos Aires, 1971.
- , *La Voix et le Phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Presses Universitaires de France, París, 1972.
- Detweiler, Robert, *Phenomenology and Structuralism as Literary-Critical Methodes*, Fortress Press, Philadelphia, Pennsylvania, Scholars Press Missoula, Montana, 1978.
- Falk, Eugene H., *The Poetics of Roman Ingarden*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1981.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, Crossroad, Nueva York, 1984.*
- Gras, Vernon W. (ed.), *Introduction to European Literary Theory and Practice: From Existential Phenomenology to Structuralism*, Dell, Nueva York, 1973.
- Holenstein, Elmer, "Jacobson and Husserl: A Contribution to the Genealogy of Structuralism", *The Human Context*, La Haya, Holanda, vol. 7, 1975, pp. 61-83.
- Ingarden, Roman, *The Cognition of the Literary Work of Art* (trad. al inglés de Ruth Ann Crowley y Kenneth R. Olson, de: *Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerk* [1968]), Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1973. La edición en lengua polaca es del año 1937.
- , *The Literary Work of Art* (trad. al inglés de George G. Grabowicz, de: *Das Literarische Kunstwerk* [1931]), Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1973.
- , "Aesthetic Experience and Aesthetic Object", *Philosophy and Phenomenological Research*, University of Buffalo, Buffalo, Nueva York, vol. xxi, núm. 3, 1960, pp. 289-313.
- Kaufmann, Fritz, "Art and Phenomenology", *Philosophical Essay Memory*

* La bibliografía marcada con asterisco fue utilizada en el curso de Teoría Literaria que impartió el profesor Mario Valdés, de la Universidad de Toronto, en El Colegio de México (primavera de 1988).

- of Edmund Husserl, Martin Farber (ed.), Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1947, pp. 187-202.
- Magliola, Robert, "Parisian Structuralism Confronts Phenomenology: The Ongoing Debate", *Language and Style*, City University of New York, Nueva York, vol. 6, 1973, pp. 237-248.
- , "The Phenomenological Approach to Literature: History and Methodology", *Language and Style*, City University of New York, Nueva York, vol. 2, núm. 2, 1972, pp. 79-89.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1960, 2a. ed., Seix Barral, Barcelona, 1971.
- Muller-Volmer, Kurt, *Towards a Phenomenological Theorie of Literature: A Study of Wilhelm Dilthey's Poetik*, La Haya, Holanda, 1963.
- Murray, Michael, *Modern Critical Theory: A Phenomenological Introduction*, Martinus Nijhoff, La Haya, Holanda, 1975.
- Natanson, Maurice, "Hacia una fenomenología del objeto estético", *Notas y estudios de filosofía*, San Miguel de Tucumán, Argentina, vol. III, núm. 10, abril-junio de 1952, pp. 127-134.
- Poole, Roger C., "Structuralism and Phenomenology: A Literary Approach", *Journal of the British Society for Phenomenology*, Manchester, Inglaterra, vol. 2, 1971, pp. 3-16.
- Ricoeur, Paul, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge University Press, Forth Worth, Texas, 1976.*
- , *Interpretation Theory*, Texas Christian Press, Forth Worth, Texas, 1976.*
- , *The Rule of Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto, 1977.*
- , *Time and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.*
- Schrecker, Paul, "Phenomenological Considerations on Style", *Philosophical and Phenomenological Research*, University of Buffalo, Buffalo, Nueva York, vol. VIII, núm. 3, marzo de 1948, pp. 372-390.
- Stewart, David y Algis Mickunas, *Exploring Phenomenology: A Guide to the Field and its Literature*, American Library Association, Chicago, 1974.
- Tamayo, José Armando, *Fenomenología de la ciencia poética*, Empresa Editora América, Cuzco, Perú, s/f.
- Valdés, Mario, *Shadows in the Cave: A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Textes*, University of Toronto Press, Toronto, 1982.*
- , *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*, University of Toronto Press, Toronto, 1987.*
- Wheelwright, Philip, "A preface to Phenosemantics" *Philosophy and Phenomenological Research*, University of Buffalo, Buffalo, Nueva York, vol. 11, núm. 4, junio de 1942, pp. 511-519.

3. LA CIENCIA DE LA LITERATURA. SUMARIO DE LAS CONFERENCIAS DE MORELIA*

I. EL CONCEPTO

1. Ciencia; práctica y teoría de la Literatura. 2. Literatura y Ciencia de la Literatura. 3. Servicios extraliterarios de la Literatura. 4. Literatura, Historia y Ciencia. 5. El procedimiento histórico y la Ciencia. 6. El procedimiento histórico y la Literatura: la Biografía. 7. El procedimiento histórico y la Literatura: la ficción; la Literatura, fuente histórica. 8. El procedimiento científico y la Historia: y la Literatura: ficciones e hipótesis. 9. El procedimiento literario: ficción y lenguaje; movimientos de la ficción: Drama, Novela y Poesía; el procedimiento literario en esos tres movimientos; Épica y Novela. 10. La novela fantástica. 11. El procedimiento literario y la Ciencia. 12. Análisis cuantitativo de los datos del procedimiento histórico, del científico y del literario; relaciones impersonales y relaciones personales; ficción. 13. Insuficiencia del análisis cuantitativo de los datos de los tres procedimientos; deslinde de la ficción literaria.

II. LA POSTURA ACTIVA

1. Postura activa ante el fenómeno literario (práctica y teoría); postura pasiva ante el fenómeno literario —y ante la postura activa: objetos, ambas, de la Ciencia de la Literatura. 2. Génesis literaria; el terreno psicológico y sus caracteres; estado previo; tres ciclos. 3. La semilla; tipos de provocaciones inconscientes y conscientes; precauciones ante el testimonio del autor. 4. La germinación: tres etapas. 5. Forma y materia; los géneros. 6. Forma literaria y materia lingüística; función práctica y función estética del lenguaje. 7. La lingüística y su confluencia con la Ciencia de la Literatura. 8. Potencia afectiva del lenguaje; las Jitanjáforas;** Teoría del Impulso Lírico. 9. Literatura oral y literatura escrita. 10. Teoría de la Literatura: Preceptiva; su error y su acierto.

* Documento depositado en el Archivo de Alfonso Reyes. El sumario lleva una portada. Ver nota 11 del capítulo II.

** Añadido al margen, de mano de Alfonso Reyes.

III. LA POSTURA PASIVA

1. Goce y conocimiento; problemas límites: impresión y juicio. 2. Impresión humana y crítica impresionista; juicio y dirección del espíritu. 3. El documento histórico y el literario. 4. Historia de las Literaturas. 5. Literatura Comparada. 6. El instrumental: la Bibliografía; naciones, géneros y épocas. 7. Textos, obras generales de consulta y monografías, historias literarias y manuales. 8. Generalidades sobre el método. 9. La crítica literaria histórica. 10. Observaciones sobre ella. 11. La crítica literaria filosófica y la psicológica. 11 bis. Un ejemplo mexicano de interpretación psicológica. 12. La relación entre la vida y la obra. 13. La Estilología. 14. El formalismo ruso. 15. La "literatura pura" y sus peligros. 16. Modesta función de los métodos; la crítica superior: dirección del espíritu. 17. Sobre el porvenir de la Literatura.

ÍNDICE DE NOMBRES

- Abreu Gómez, Ermilo, 37, 88, 104.
Acevedo, Jesús, 291.
Adams, Hazard, 187n, 323.
Agromonte, Roberto, 89.
Aguila Mora, Jorge, 324.
Agustín, San, 290.
Aguiar E Silva, Vitor Manuel de, 143n, 323.
Alatorre, Antonio, 142n, 239n, 307, 314n, 323.
Alighieri, Dante, 295.
Alonso, Amado, 49, 50, 52, 59, 60, 62-64, 65n, 70, 71, 248n, 284, 311, 313, 323, 325.
Alonso, Dámaso, 240n.
Alvear, Marcelo Torcuato de, 44.
Allot, Miryam, 179n, 323.
Ambrosio, San, 290.
Anselmo, San, 273.
Apolonio, 180.
Arenales, Ricardo, 47.
Aristarco, 287, 290, 305n, 316n.
Aristófanos, 32n.
Aristóteles, 76, 105, 120n, 139n, 141, 142, 171, 184, 198, 211, 268, 298, 299, 300.
Armas, Augusto de, 233n.
Arnold, Mathew, 187n, 194.
Arquímedes, 160.
Arreguín, Enrique, 27n.
Aureola, Juan José, 174, 323.
Aviraneta, Eugenio de, 311n.
Azorín, 31, 311n.
Azuela, Mariano, 82n.
Bacon, Francis, 211.
Bachelard, Gaston, 278.
Bally, Charles, 64, 211, 311.
Barbey d'Aurevilly, J., 277.
Barco, Óscar del, 326.
Bayle, Pierre, 278.
Bellow, Saul, 280.
Berard, Victor, 116.
Berceo, Gonzalo de, 240.
Bergson, Henri, 96, 155n.
Beriger, Leonhardt, 59n.
Blasco, Eusebio, 47n.
Borges, Jorge Luis, 14, 53.
Boza Masvidal, Aurelio, 89.
Breal, M., 211.
Brenes Mesén, Roberto, 89.
Brentano, Franz, 75.
Bretal, M., 38n.
Brik, Ossip, 312.
Brochier, Jean-Jacques, 277.
Bronson, B. H., 62n.
Brown, Rica, 135n.
Brull, Mariano, 46, 47n, 49, 78.
Brunetière, Ferdinand, 278, 283.
Bustamante y Montoro, Antonio S., 89.
Caldwell, J. R., 62n.
Callois, Roger, 114, 115.
Canton, Wilberto, 88n.
Carballo Picazo, A., 197n.
Cárdenas, Lázaro, 23, 26n.
Carnap, Rudolf, 211.
Carner, Josep, 103, 111, 113.
Carroll, Lewis, 111n.
Caso, Alfonso, 82n.

- Caso, Antonio, 67n, 78, 82n, 83n, 115n, 116.
 Castro Leal, Antonio, 78, 110.
 Cernuda, Luis, 135n, 324.
 Cervantes, Miguel de, 135, 295.
 Claudel, Paul, 124n.
 Cline, J. M., 62n.
 Cocteau, Jean, 43.
 Coleridge, Samuel Taylor, 32n, 62.
 Collingwood, R. G., 200n, 323.
 Conrad, Joseph, 193n.
 Coronado, Eligio, 18.
 Cosío Villegas, Daniel, 18, 26, 75n, 117.
 Cresson, André, 53.
 Criado, Emilio Lorenzo, 240n.
 Crowley, Ruth Ann, 326.
 Cruz, Sor Juana Inés de la, 90.
 Cüller, Jonathan, 326.
 Curtius, E. R., 142n, 239n, 240n, 323.

 Chacón, Antonio, 315.
 Chacón y Calvo, José María, 78, 170n, 174.
 Chapelain, Jean, 278.
 Chávez, Carlos, 71, 82n.
 Chávez, Ezequiel A., 82n.
 Chávez, Ignacio, 82n, 83, 115n.

 Daiches, David, 62n, 279, 280n, 323.
 D'Aubignac, François, 278.
 Del Paso y Troncoso, Francisco, 35.
 Demóstenes, 301.
 Derrida, Jacques, 15n, 326.
 Descartes, René, 73, 75n, 136n, 144, 323.
 Detweiler, Robert, 326.
 Díaz Dufoo, Carlos, 31.
 Díaz de Vivar, Rodrigo, 262.
 Díaz Mirón, Salvador, 64, 201.
 Dickens, Charles, 111n.
 Dierx, León, 111n.
 Díez-Canedo, Enrique, 31, 39n, 84.

 Dilthey, Wilhelm, 172, 196, 197n, 323, 327.
 Dionisio de Alicarnaso, 278, 301.
 Domínguez, Antonio, 323.
 D'Ors, Eugenio, 31.
 Dostoievski, Fedor, 155n.
 Dryden, John, 279.
 Dubois, Jean, 316n, 323.
 Dujardin, Edouard, 240.
 Düring, Ingemar, 105-106, 323.

 Eichenbaum, Boris, 312.
 Empédocles, 224, 265.
 Ermatinger, Emil, 59n, 89, 138n, 280, 282, 318, 323.
 Escalante, Evodio, 314n.
 Esquilo, 32n, 94.
 Estrada, Genaro, 39.
 Eurípides, 32n.

 Falk, Eugene H., 326.
 Ferrater Mora, José, 212, 323.
 Figueiredo, Fidelino de, 61n, 319.
 Flaubert, Gustav, 217n.
 Foulché-Delbosc, Raymond, 315.
 Franco, Francisco, 111n.
 Freedman, Ralph, 250n.
 Frenk, Margit, 142n, 239n, 323, 324.
 Freron, E-C., 278.
 Frondizi, Risieri, 323.

 Gadamer, Hans-Georg, 326.
 Gamboa, Federico, 57.
 Gaos, Ángel, 74n.
 Gaos, José, 26n, 62, 65-70, 73-74, 75n, 80, 93n, 128n, 129n, 144, 146, 148n, 323, 324.
 Garaza, Delfín Leocadio, 236n.
 García Bacca, Juan David, 15, 80, 93-97, 100, 103, 116, 120.
 García-Baró, Miguel, 324.
 García Calderón, Francisco, 12.
 García Calderón, Ventura, 12.
 García Gómez, Jorge, 323.
 García Maynes, Eduardo, 75n, 78.
 García Morente, Manuel, 74, 75n.

- García Yebra, Valentín, 323.
 Garza Cantú, Rafael, 140n, 323.
 Garza Mercado, Ario, 18.
 Gaunilón, 273.
 Gide, André, 193n, 324.
 Gimferrer, Pere, 134, 324.
 Goethe, Wolfgang, 9, 32n, 50-51, 53, 172n, 185, 187, 193-194, 197n, 283.
 Gogol, Nikolai, 312.
 Goic, Cedonil, 88n.
 Gómez de Baquero, Eduardo, 31
 Góngora, Luis de, 16, 35n, 38, 51, 53n, 95, 175, 315.
 González Palacin,, 110.
 González Martínez, Enrique, 43n, 50, 82n.
 Gorgias, 224, 265, 300.
 Grabowicz, George, 326.
 Gracián, Baltazar, 67, 73, 74, 75n, 144, 170n, 324.
 Gras, Vernon, 326.
 Guerard, Albert, 104, 105n.
 Gullón, Ricardo, 250n.
 Gurwitsch, Aron, 149, 150, 324.
 Gutiérrez Girardot, Rafael, 323.
 Guzmán, Martín Luis, 27-28.
- Harte, Bret, 17.
 Hatzfeld, Helmut, 52, 240n, 311n, 324.
 Hegel, G. W. F., 32n.
 Heidegger, Martin, 15n.
 Henríquez Ureña, Pedro, 14, 50, 53, 60, 77, 81, 82.
 Herder, J. G., 138n.
 Hesíodo, 180.
 Hidalgo, Miguel, 26, 60n, 62n.
 Highet, Gilbert, 239n.
 Hill, Benjamin, 25.
 Holenstein, Elmer, 326.
 Homero, 180, 181, 279, 280, 295.
 Husserl, Edmund, 15, 74, 75n, 94, 95, 96n, 97, 120, 148, 150n, 172n, 324, 327.
- Ibarborou, Juana de, 50.
 Icaza, Francisco A. de, 31.
 Ímaz, Eugenio, 323.
 Ingarden, Roman, 15, 89, 96n.
 Isócrates, 56, 300.
- Jacob, 52, 53, 176, 177.
 Jaeger, Werner, 78, 104, 113.
 James, Henry, 179n, 180n.
 Jirmunski, Viktor, 312.
 Johnson, Samuel, 278.
 Joyce, James, 240.
 Juin, Hubert, 277n.
 Junco, Alfonso, 37.
 Jung, Herbert Wolfgang, 325.
- Kaiser, Wilhelm, 248n, 281.
 Kant, Immanuel, 75n, 283.
 Kaufmann, Fritz, 326.
 Kavafis, Constandinos, 17.
 Korzybski, Alfred, 211, 212.
- Larrea, Juan, 118.
 Lanson, Gustav, 308.
 Leo, Ulrich, 89.
 Lessing, Gothold Efraim, 32n.
 Lida, Raimundo, 52, 62, 63, 118, 325.
 Lizaso, Félix, 48, 78.
 López Pinciano, Alonso, 197.
 Lucrecio, 155n.
 Lukács, Georg, 89, 245n, 277n.
- Llorca, José Manuel, 250n.
- Magliola, Robert, 327. ·
 Mallarmé, Stéphane, 16, 32, 38, 103, 111, 124, 181, 191, 192n, 214n, 222n, 223n, 224n, 233, 234, 252, 265, 272n.
 Manent, Albert, 111n.
 Martínez Bonati, Félix, 327.
 Martínez José Luis, 89, 119.
 Martínez Nadal, Rafael, 135n, 324.
 Martínez Ruiz, José, véase Azorín
 McKenzie, Gordon, 62n.

- Mejía Sánchez, Ernesto, 45n, 51n, 58n, 71n, 72n, 88n, 91n, 119n, 122n, 130n, 230, 231.
 Meléndez, Concha, 102.
 Méndez Plancarte, Alfonso, 90-92, 100.
 Méndez Plancarte, Gabriel, 93n, 100-102.
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 32n, 101, 283, 298, 304.
 Menéndez Pidal, Ramón, 34, 283, 315.
 Meyer Green, Theodore, 62n.
 Mickunas, Algis, 327.
 Minon, Jean-Michel, 113, 114.
 Molière, 111n.
 Monterde, Francisco, 71.
 Morcuende, *véase* Ruiz Morcuende, F.
 Morales, Ángel Luis, 88n.
 Moreno Villa, José, 26n.
 Mota de Reyes, Manuela, 25, 67n, 114.
 Mounin, Georges, 295, 324.
 Mouton, Ma. D., 324.
 Müller, Otfried, 32n.
 Muller-Volmer, Kurt, 327.
 Murray, Gilbert, 32n.
 Murray, Michael, 327.
 Natanson, Maurice, 172n, 327.
 Navarro Tomás, Tomás, 130, 248.
 Nervo, Amado, 43.
 Newton, Isaac, 160.
 Noulet, Emilie, 103, 104, 109, 111-115.
 Ochoterena, Isaac, 82n.
 Ogden, C. K., 89, 211.
 O'Gorman, Edmundo, 18, 93n, 98-101.
 Olson, Kenneth L., 326.
 Onís, Federico de, 64.
 Oppel, Horst, 59n.
 Ordoñez, Ezequiel, 82n.
 Orozco, José Clemente, 82n.
 Ortega, Inés, 323
 Ortega y Gasset, José, 17, 31, 67n, 74n, 261n, 324.
 Padilla, Hugo, 18.
 Pagaza, Joaquín Arcadio, 292n.
 Parra, Porfirio, 15, 120.
 Patout, Paulette, 115, 324.
 Paz, Octavio, 174, 324.
 Peralta, Ángela, 58.
 Pfeiffer, Johannes, 174, 324.
 Platón, 65, 129, 187n, 198, 202, 270, 298, 299, 300, 301, 323.
 Plotino, 301.
 Poole, Roger C., 327.
 Poquelin, J-B., *véase* Molière.
 Porrúa, José, 120.
 Portuondo, José Antonio, 89, 90, 92.
 Proust, Marcel, 179, 180.
 Quintiliano, 278, 313.
 Quiroga, Vasco de, 27n, 60n.
 Rangel Frías, Raúl, 5, 88.
 Renan, Ernest, 292n.
 Reyes, Alicia, 13, 18, 114n, 126.
 Reyes, Bernardo, 31.
 Reyes, Otilia, 76.
 Richards, I. A., 62, 89, 211, 279.
 Ricoeur, Paul, 15n, 327.
 Rivas Sainz, Arturo, 88.
 Rimbaud, Arthur, 111n.
 Rivera, Diego, 82n.
 Robb, James Willis, 88n.
 Rodríguez Sanz, Carlos, 322.
 Romans, Jules, 78, 139n.
 Romanell, Patrick, 97, 105, 120, 150n.
 Ross, J. R., 52n.
 Ruiz de Alarcón, Juan, 117.
 Ruiz Morcuende, F., 46, 47n.
 Russel, Bertrand, 53, 211.
 Sacristán, Manuel, 245n.

- Sainte-Beuve, Charles Augustin, 277, 278, 283, 289.
 Saintsbury, George, 32n, 283.
 Salazar, Adolfo, 26n.
 Salazar, Toño, 46, 47.
 Salinas, Pedro, 89.
 San Pedro, Diego de, 293n.
 Sánchez, Luis Alberto, 140n, 324.
 Sánchez Marmol, M., 170n.
 Sandoval Vallarta, Manuel, 82n.
 Santayana, George, 89.
 Sartre, Jean-Paul, 136n, 152, 186n, 222n, 324.
 Shelley, P. B., 184.
 Schlegel, August Wilhelm, 32n.
 Schücking, L. L., 138n, 324.
 Schultz, Franz, 138n, 323.
 Schweitzer, Albert, 116.
 Sears Baldwin, Charles, 62n.
 Shakespeare, William, 32n, 279, 280, 295.
 Shaw, Bernard, 247n.
 Shepard, Sanford, 197n.
 Sierra, Justo, 165.
 Silva, Carlos, 323.
 Sócrates, 65, 298, 300.
 Sófocles, 32n.
 Solalinde, Antonio G., 116, 117.
 Soto, Luis Emilio, 102, 103.
 Spitzer, Leo, 52, 311n.
 Schrecker, Paul, 327.
 Staiger, Emil, 243n.
 Stewart, David, 327.
 Starobinski, Jean, 184, 185n, 197, 324.
 Stevenson, Robert Louis, 34, 135n, 311n.
 Suárez, Eduardo, 23, 67n.
 Swinnerton, Frank, 62n.
 Taine, Hippolyte, 49, 278.
 Tamayo, José Armando, 327
 Tamez, Porfirio, 18.
 Tarski, Alfred, 212n.
 Teofrasto, 68.
 Thibaudet, Albert, 278.
 Tito Livio, 158.
 Tomás de Aquino, Santo, 69.
 Torres Bodet, Jaime, 116.
 Toynbee, Arnold, 17, 57, 58, 60, 69, 159n, 161n, 165, 267.
 Tucídides, 158, 301.
 Urbina, Luis G., 31, 32.
 Uribe Troncoso, Manuel, 82n.
 Urquidi, Víctor L., 11, 18.
 Usigli, Rodolfo, 257n, 324.
 Valdés, Mario, 15n, 326, 327.
 Valéry, Paul, 46, 47n, 111, 114, 252, 263n, 278.
 Vasconcelos, José, 82n, 170.
 Verlaine, Paul, 187n.
 Villanueva, Margos de, 116, 121.
 Villicaña, Eugenio, 112, 113.
 Vinci, Leonardo de, 51, 52.
 Vinogradov, Viktor, 312.
 Vitier, Medardo, 89.
 Voltaire, F-M. A., 278.
 Vossler, Karl, 52, 211, 222, 311n, 325.
 Waltzee, Oskar, 59n.
 Warren, Austin, 235n, 284, 285n, 325.
 Watson, George, 279, 324.
 Weber, Max, 76.
 Wehrli, Max, 282, 325.
 Weininger, Otto, 295.
 Welby, Lady Viola, 211.
 Welleck, René, 235n, 284, 285n, 325.
 Wheelwright, Philip, 327.
 Wilde, Oscar, 32n.
 Wilson, Edmund, 277n.
 Winkler, 64.
 Xirau, Joaquín, 97, 120, 144.
 Yáñez, Agustín, 89.
 Yebra, V. Ga., 324
 Zambrano, María, 264n, 325.

ÍNDICE TEMÁTICO

- Abstracción estética, 263*n*.
Abstracción física, 204, 205.
Abstracción lógico-matemática, 204.
Abstracción metafísica, 204.
Acento, 247-248.
Actitud crítica, 287.
Acto poético y liberación, 58.
Análisis cualitativo, 57.
Análisis cuantitativo, 57.
Apariencia y condición estética, 35, 51.
Apego semántico-poético *véase* COHESIÓN SEMÁNTICO-POÉTICA.
Armonía, 171, 172, 199, 201, 207, 233, 234.
Arte como superación del caos, 53.
Artes, clasificaciones de las, 270.
Artes útiles, 142*n*.
Asunto, 232, 235-236, 252, 253, 263*n*.
Aura colectiva, 256.
- Biografía, 158, 277.
- Caracteres de la obra literaria, 121, 122, 231, 241, 242, 244, 251.
Caracteres generales de la obra literaria, 232-235.
Caracteres particulares de la obra literaria, 232.
Cátharsis, 184-185, 257.
Causa, *véase* RELACIONES LÓGICAS DEL SUCEDER.
Ciencia de la literatura, 27, 28, 58, 59, 63, 64, 65, 70, 71, 77, 78*n*, 80, 81, 89, 98, 103, 106, 110, 118, 128, 139, 141, 143*n*, 144, 205, 230, 231, 243*n*, 280-282, 285, 296, 314-318.
- Ciencia de lo real, 97, 99, 103, 157, 159-161, 166, 195, 200, 203, 218, 230, 283.
Cohesión semántico-poética, 90, 218-221, 223, 224, 227, 234, 244.
Coloquio, 160, 218, 220, 221, 250, 265.
Compenetración de funciones formales, 246, 248, 249, 250*n*-241*n*.
Comunicación y expresión, 214-215.
Conocimiento poético, *véase* POESÍA Y CONOCIMIENTO.
Contaminación de giro mental, 157-159, 167, 195, 226.
Correlación noético-noemática, 163.
Correspondencia con el suceder real, 151, 163-164.
Creación literaria, 36-37, 118, 133, 169-192, 199, 200, 201, 229, 232, 233, 241*n*, 243-244, 274, 287, 304, 320.
Creación e imitación, 199.
Creación, etapas de la, 190-192.
Creación y armonía, 199.
Creación y disciplina, 176-177.
Creación y libertad, 175-177.
Creación y palabra, 185-189.
Crítica filológica, 311, 313.
Crítica literaria, 64, 78*n*, 137, 142, 277-278, 280, 281, 296, 298, 310-311, 320.
Crítica literaria, método estilístico

- de la, 285, 291, 307, 310, 313, 315, 318.
- Crítica literaria, método histórico de la, 285, 291, 307, 308-310, 314, 318.
- Crítica literaria, método psicológico de la, 285, 291, 307, 310, 314, 318.
- Crítica literaria, métodos de la, 60, 62, 63, 285, 289, 306-310.
- Crítica literaria como actitud escéptica, 292, 293.
- Crítica literaria como compromiso, 292-293, 307.
- Crítica como creación, 288, 293, 320.
- Crítica literaria como mantenimiento y transmisión de cultura, 291.
- Crítica literaria griega, 296-301.
- Crítica literaria, historia de la, 64, 65, 139*n*.
- Crítica literaria histórica, 64, 277, 309, 312.
- Crítica literaria impresionista, 285, 304-306.
- Crítica literaria, problema de los métodos de la, 313-314.
- Crítica literaria psicológica, 64, 310, 312.
- Crítica y lectura, 289-291.
- Crítica y pensamiento racional, 296-297.
- Cualificación de los datos, 69, 76.
- Cuantificación de los datos, 69, 76.
- Cuento, 260, 262*n*.
- Diacronía, 209.
- Dirección del espíritu, *véase* JUICIO CRÍTICO.
- Drama, 229, 230, 243, 244.
- Drama, carácter agonal del, 255, 256-257.
- Dramática, 243*n*.
- Elementos, 232, 240-241, 251, 252.
- Emoción dramática, 242, 246, 261, 263.
- Emoción lírica, 261.
- Emoción novelesca, 242, 244, 263.
- Emoción poética, 242, 246, 250.
- Empréstito poético, 68, 75, 76*n*, 155.
- Empréstito semántico, 68, 75, 76, 155.
- Empréstitos, 167, 203, 213.
- Ensayo, 246.
- Ente literario, 205, 273.
- Ente matemático, 205.
- Ente teológico, 89, 90.
- Épica, 243*n*, 257, 259, 262.
- Esencia del suceder (objeto mental y suceder real), 164.
- Espacio, *véase* RELACIONES LÓGICAS DEL SUCEDER.
- Epopeya medieval, 262.
- Espíritu de la época, 139, 281.
- Estilística, 61, 63-65, 216, 234, 235, 239, 310-314.
- Estilo, 34, 225, 227, 235, 260, 299, 310, 311.
- Estilología, 61, 63, 312.
- Estímulos literarios, 178-182, 236*n*, 239*n*.
- Ambulatorio, 179.
- Auditivo, 179.
- De imágenes, 179.
- De tipo emocional, 182.
- Físico, 181-182.
- Literario, 178.
- Memoria involuntaria, 179.
- Onírico, 179.
- Palatal, 179.
- Sinestesia, 180-181.
- Táctil, 179.
- Verbal, 178, 178*n*-179*n*.
- Visual, 179.
- Voluntario, 182.
- Estructura narrativa, 260-261.
- Etapas de la vida de Alfonso Reyes, 40*n*.
- Exégesis, *véase* EXEGÉTICA.

- Exegética, *véase* CIENCIA DE LA LITERATURA.
- Excitación metafórica, 151-153.
- Expresión y comunicación, 214-215.
- Fantasia, 195, 196-197, 206, 222.
- Fenómeno literario, 15, 70, 93, 106, 119, 120, 139*n*, 145, 229.
- Fenómeno poético, 64.
- Fenomenografía, 120, 144*n*.
- Fenomenología, 73, 74, 94, 97, 120, 144, 173*n*.
- Fenomenología literaria, 93, 95.
- Ficción, 15-16, 99, 147-148, 153, 167-168, 176, 195-206, 207, 226, 230, 232, 243, 244, 250, 252, 258, 259, 260, 279.
- Ficción y verdad estética, 199.
- Ficción y verdad filosófica, 199.
- Ficción y verdad lógica, 199, 206.
- Ficción y verdad psicológica, 199, 206.
- Ficción dramática, 255.
- Ficción mental, 202, 203.
- Ficción narrativa, 250, 257.
- Ficción verbal, 202.
- Ficciones externas, 158-160, 200.
- Ficciones internas, 159, 160, 200.
- Filología, 315-316.
- Filosofía, 105, 157, 195, 215.
- Fondo, 235, 244.
- Fonética, 44, 49, 216, 217*n*.
- Forma, 173, 232-235, 239, 241, 242, 244, 248, 312.
- Formalismo ruso, 17, 61, 312.
- Función ancilar, 57, 68, 147, 153-156, 163, 204, 213, 268.
- Función Drama, 237, 245, 247-249, 252, 253-257, 263.
- Función dramática, 147, 283.
- Función épica, 147, 283.
- Función formal predominante, 249-251.
- Función lírica, 147, 264, 283.
- Función narrativa, 261.
- Función Novela, 237, 245, 247-249, 251-254, 257-263.
- Función Poesía, 237, 245, 247, 248, 251-254, 261, 263-265.
- Funciones formales, 147, 230, 231, 237, 241-246, 248, 251-253, 257, 260.
- Funciones literarias, *véase* FUNCIONES FORMALES.
- Funciones materiales, 247-249, 260, 264.
- Generación del, 29, 16.
- Género dramático, 236, 253.
- Género épico, 236, 245, 253.
- Género lírico, 236, 245, 253.
- Género poético, 236.
- Géneros literarios, 147, 230, 232, 236-237, 243, 252, 257, 262.
- Géneros novelísticos, 258.
- Género poéticos, 262.
- Habla, 202, 208, 209, 260.
- Hipótesis científica, 160.
- Historia, 97, 99, 103, 106, 153, 157-159, 161, 162, 166, 195, 200, 203, 205, 215, 218, 221, 230, 283.
- Historia de la literatura, 63, 137-139, 262, 285, 309, 316-318.
- Historia de la literatura como antología, 138-139, 281.
- Historia documental de mis libros* (Reyes), 12.
- Historicidad en la poesía, 263.
- Idioma, 209, 226, 234.
- Imaginación, 196.
- Imaginación literaria, 259.
- Imitación, 171-173, 198-199, 201.
- Impresión e impresionismo, 137, 285, 303-304, 305-306, 310.
- Impulso lírico, 169-171, 174, 176, 187, 207, 233.
- Indiferencia semántico-poética, 219, 220, 221.

- Intención, 97, 150-151, 160, 163-164, 172, 173*n*, 196, 197, 198, 199, 200-201, 207, 210-211, 216, 222, 225, 227, 229, 244.
- Intención Creadora, 232.
- Intención del autor (según Sartre), 136*n*.
- Intención estética, 200-201, 206, 268.
- Intención de ficción, 202, 220, 226, 232.
- Intención literaria, 226, 243, 258, 268.
- Intención semántica, 226.
- Jitanjáforas, 46-48, 70, 171*n*, 174, 186, 215.
- Juicio crítico, 61, 112, 137, 285, 303, 318-320.
- La Casa de España en México, 26.
- Lectura 289-290, 306, 320.
- Lectura, categorías de la, 66, 70.
- Leitmotiv*, 239.
- Lengua, 209, 226, 234.
- Lenguaje, 208-210, 212, 217, 218, 226, 234, 244, 260.
- Lenguaje, desajustes del, 221-222, 225, 227, 313.
- Lenguaje (fase activa), 208, 209, 212.
- Lenguaje (fase pasiva), 208-209, 212.
- Lenguaje, las tres notas del, 215-218, 224.
- Lenguaje (nota acústica), 216, 218, 227, 247, 257, 258.
- Lenguaje (nota expresiva), 216, 218, 227.
- Lenguaje (nota significativa), 215-216, 218, 227.
- Lenguaje, productos del, 219-220.
- Lenguaje, uso moral del, 210.
- Lenguaje científico, 221, 222, 223.
- Lenguaje estético, 214, 230.
- Lenguaje literario, 15, 143*n*, 208, 213, 215, 221, 222, 223-225, 230, 239, 254, 265, 311, 312.
- Lenguaje metafórico, 94.
- Lenguaje poético, 216, 223*n*, 261.
- Lenguaje ritual, 218-219, 223.
- Lenguaje y literatura, 35-36.
- Lingüística, 209, 210, 311.
- Lírica, 229, 230, 243*n*, 245.
- Literary criticism*, 63, 112, 279, 281.
- Literatura, 98, 99, 103, 106, 133-136, 142, 143*n*, 145, 147, 151, 152, 156, 157, 161-162, 166-168, 193-198, 203, 205*n*, 207, 210, 215, 217, 218, 220, 226-227, 230-232, 234, 236, 238, 242, 268, 271, 273-274, 280, 320.
- Literatura, contexto cultural de la, 16.
- Literatura, universalidad de la, 167, 226, 236, 290.
- Literatura, origen antropológico de la, 267-269.
- Literatura ancilar, 68, 69.
- Literatura aplicada, 140, 156, 204, 220.
- Literatura, arte de inteligencia, 136.
- Literatura colonial, 269.
- Literatura como arte oral, 217.
- Literatura como concepción formal, 16.
- Literatura como diálogo entre autor y lector, 136, 137, 303.
- Literatura comparada, 63, 309, 312, 317.
- Literatura cosmopolita, 268.
- Literatura dramática, 238, 240.
- Literatura épica, 238.
- Literatura imperial, 269.
- Literatura independiente y autóctona, 268.
- Literatura lírica, 238.
- Literatura mundial, 137, 236, 309.
- Literatura nacional, 236, 238, 309.
- Literatura universal, 137, 238, 239, 309.
- Literatura y música, 264, 269-270.

- Literatura y otras artes, 269-271.
 Literatura y pintura, 270.
 Literatura y vida, 33-34, 40-42, 54-55.
 Literatura y visión del mundo, 36.
 Lo dramático, 243*n*.
 Lo épico, 243*n*.
 Lo imaginario, 184, 184*n*-185*n*.
 Lo lírico, 174, 243*n*, 250.
 Lo literario, 36, 93, 95, 151-153, 170, 202, 204, 233, 317.
 Lo no-literario, 151, 204.
 Lo poético, 76*n*.
 Lo semántico, 76*n*, 235, 251, 252, 253.
- Matemática aplicada, 248*n*.
 Matemáticas, 97, 103, 157, 202, 205, 212, 272.
 Materia (lenguaje), 232-235, 244, 248.
 Metáfora, 221, 270, 290.
 Metáfora gramatical, 258.
 Método cualitativo, 166.
 Método cuantitativo, 161-166, 193*n*.
 Método fenomenológico, 97, 100, 106, 143*n*.
 Mimesis, 197-200, 201, 206, 227, 299.
 Mínimo de cohesión semántico-poética, 219-220.
 Modalidad de asunto, 157, 195, 198, 252.
- Narración, 260, 261.
 Narrador, 258-260.
 Nóema, 148-149.
 Noemático, 68, 75, 120, 147-150, 153, 154-157, 166, 210.
 Nóesis, 148-149.
 Noético, 68, 75, 120, 147-150, 154-157, 210.
 No-literatura, 99, 106, 147, 151-152, 156, 157, 195, 205*n*, 207.
 Novela, 229, 230, 240, 243, 244, 250*n*-251*n*, 257, 260, 261, 262.
- Novela lírica, 250, 250*n*-251*n*, 261.
 Ontología, 96, 204.
 Oratoria, 140.
 Orden semántico, 251-253.
 Origen de la crítica, 287-289.
- Paideuma de los hechos, 183.
 Paideuma de los ideales, 183.
 Paideuma demoniaco, 183, 185.
 Paraloquios, 218-219, 221, 227.
 Paraloquios inflexibles, 90.
 Pensamiento científico, 15, 58*n*, 160, 165, 166, 193*n*, 200.
 Pensamiento histórico, 15, 58*n*, 165, 166, 193*n*, 200.
 Pensamiento matemático, 17, 203, 248*n*.
 Pensamiento literario, 273.
 Pensamiento poético, 58*n*.
 Pensamiento teológico, 15, 273.
 Personajes (drama), 254-256.
 Personajes (lírica), 263*n*.
 Personajes (novela), 260, 261.
 Poesía, 105, 140, 212, 214, 216, 242-244, 248*n*, 252, 263-265, 269, 270.
 Poesía como efecto de la palabra, 39, 50, 186, 187-189, 242.
 Poesía como producto de la idea, 37, 187*n*.
 Poesía lírica, 237, 251*n*, 265.
 Poesía pura, 215, 263*n*, 265.
 Poesía (símil de la flor), 42-43.
 Poesía total, 265.
 Poesía y conocimiento, 271-272, 274*n*.
 Poesía y emoción, 187.
 Poesía y fonética, 49.
 Poetema, 156, 218-221, 223, 234.
 Poética, 140, 143*n*, 154, 207-208, 210, 282.
 Poética de Aristóteles, 141-142, 298-299.
 Postura activa, 75*n*, 137, 140, 141, 169, 303-304.

- Postura comunicativa, 140*n*.
 Postura pasiva, 63, 76*n*, 137, 140, 141, 284, 303-304.
 Postura pasiva (fases generales), 137, 139*n*.
 Postura pasiva (fases particulares), 137, 139*n*.
 Preceptiva, 112, 137, 139-141, 142, 216, 236, 239, 240, 241, 247, 284, 296, 317.
 Preceptiva prosódica, 216.
 Préstamo poético, 68, 75, 76*n*, 155, 166, 204.
 Préstamo semántico, 68, 75, 76*n*, 155, 166.
 Préstamos, 203, 213.
 Prosa, 38, 224, 238, 244, 246, 247-248, 260, 264, 265, 300, 301.
 Prosa de Alfonso Reyes, 16, 45.
 Prosa discursiva (retórica), 140.
 Prosificación del verso, 247, 248.
 Relaciones lógicas del suceder, 164, 196, 206, 244-245.
 Retórica, 140-141, 142*n*, 218, 239, 296, 298, 300, 317.
Retórica de Aristóteles, 298.
 Rigidez semántico-poética, 220, 221.
 Ritmo, 43, 173-175, 187, 207, 216, 217*n*, 224, 233, 247-248.
 Semantema, 156, 218, 219, 220, 221, 223, 234.
 Semántica, 154, 207, 208, 210, 211, 242.
 Semántica lógica, 211.
 Semántica lógico-matemática, 211.
 Semántica psicológica, 211.
 Sincronía, 209.
 Sinestesia, 180-181.
 Sinonimia filosófica, 200.
 Suceder estético, 99.
 Suceder ficticio, 245, 253, 257, 261.
 Suceder ficticio dramático, 255.
 Suceder real, 99, 163-164, 195, 196, 197, 198, 200, 206, 226, 244, 255.
 Teatro, formas religiosas del, 268.
 Temas, 232, 238-239, 252.
 Temperamento literario, 183.
 Teología, 90, 91, 103, 106, 157, 203*n*, 204, 272.
 Teoría de la crítica literaria, 16, 62, 63, 277, 278.
 Teoría literaria, 62-64, 68, 70, 78*n*, 84, 89, 91, 107, 110, 117, 118, 119, 121, 122, 127, 128, 137, 141, 142-146, 151, 157, 191, 229, 230, 241*n*, 246, 279, 280, 281, 282, 284, 296, 310, 317, 318, 320.
 Teoría literaria como estudio fenomenológico, 15, 62, 93, 94, 120, 144-146.
 Teoría literaria como filosofía de la literatura, 144, 146.
 Tiempo *véase* RELACIONES LÓGICAS DEL SUCEDER.
 Tiempo aceptado (novela), 259.
 Tiempo analítico (drama), 255, 259.
 Tiempo atribuido (drama), 257, 259.
 Tiempo exterior (drama), 255, 259.
 Tiempo exterior (novela), 259.
 Tiempo ficticio dramático, 255-257.
 Tiempo interior (drama), 255, 259.
 Tiempo interior (novela), 259.
 Tiempo sincrónico (drama), 255, 259.
 Tiempo sintético (drama), 255, 259.
 Traducción, problemas de la, 224, 225*n*, 234.
 Tragedia griega, 32, 139, 140, 142, 249-250, 298, 299.
 Trama, 260.
 Tres unidades dramáticas, 254*n*.
 Uso de las citas de textos, 17.
 Valor estilístico, 235.
 Valor formal, 235.
 Valor perenne de la literatura, 135-136.
 Valor universal de la literatura, 243.

Valores, 294-296.

Versificación de la prosa, 247, 248.

Verso, 224, 238, 244, 247-248, 260,
264, 265.

Verso libre, 247.

Vida y obra, 192-194.

Vivencia, 148-149.

Voluptuosidad creadora, 183.

Yuxtaposición de funciones forma-
les, 241, 246, 248-249, 261, 263-
264.

Las ideas literarias de Alfonso Reyes
se terminó de imprimir en febrero de 1993
en los talleres de Servicio Fototipográfico, S.A.
Cerro Tres Marías 354, Col. Campestre Churubusco
Fotocomposición y formación: Carlos Palleiro.
Se imprimieron 1 000 ejemplares
más sobrantes para reposición.
Cuidó la edición el Departamento de
Publicaciones de El Colegio de México

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Un análisis de la obra de Alfonso Reyes deja ver, desde los textos juveniles, numerosos testimonios del interés que siempre tuvo por los problemas de la creación poética, el lenguaje y la naturaleza de la literatura. Esta preocupación por el fenómeno literario impulsa algunos de sus ensayos, si bien todo esto se encuentra disperso, y en ocasiones oculto, entre los temas y asuntos desarrollados en diversos estudios y trabajos. Por otra parte, hay un momento en la vida de Alfonso Reyes en el que se plantea con toda claridad la preocupación por escribir una obra sistemática y de gran aliento, a fin de superar la creación de páginas dispersas surgidas del cotidiano fluir de la vida. Esta preocupación por aplicarse a una obra mayor, así como el interés permanente por el análisis de la creación literaria, confluyen de modo natural una vez que el escritor se instala en su casa-biblioteca de la ciudad de México, con todos sus libros y sin otra tarea fundamental que el cumplimiento de su vocación. Las conferencias de la Universidad Michoacana contribuyeron también a ofrecerle la ocasión de emprender un trabajo sistemático, y nada más afín a esta circunstancia que el tema recogido bajo la denominación “ciencia de la literatura”.

Todo esto fue sólo el comienzo de una larga tarea en la que se fueron precisando los conceptos y las ideas de Alfonso Reyes sobre el fenómeno de la creación literaria, y de la que surgió no un libro sistemático sino varios, entre los que sobresale por su peculiar concepción y estructura *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*.

Alfonso Rangel Guerra hace aquí un minucioso y erudito estudio de la génesis de esta obra, relacionándola con las diversas estaciones mayores de la producción de Reyes y descubriendo a cada momento las profundas imbricaciones entre vida y escritura del gran autor regiomontano.

EL COLEGIO DE MÉXICO

