



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
CAMPUS IZTAPALAPA**

**El concepto de ficción en la teoría literaria de Alfonso Reyes**

**Tesis que para optar por el título de  
Doctora en Humanidades  
(Teoría Literaria)  
Presenta**

**Arcelia Lara Covarrubias**

**Asesor: Doctor Evodio Escalante Betancourt  
2013**



**Para Camila y Alfonso**



# Índice

Introducción. . . . .	v
1. Contexto cultural de la obra de Alfonso Reyes . . . . .	1
1.1. El Ateneo de la Juventud: una <i>episteme</i> barroquizante. . . . .	3
1.2. La obra de teoría y crítica literarias de Alfonso Reyes. . . . .	26
1.2.1. Los años de formación. . . . .	26
1.2.2. Las obras. . . . .	40
1.2.2.1. Las obras completas. . . . .	40
1.2.2.2. “La musa crítica”: antecedentes y epígonos . . . . .	49
2. El concepto de ficción . . . . .	75
2.1. Ficción y mimesis . . . . .	81
2.1.1. Mímesis clásica . . . . .	81
2.1.2. Mímesis alfonsina . . . . .	91
2.2. La literatura: la verdad sospechosa . . . . .	96
2.2.1. Verdad y realidad . . . . .	96
2.2.2. Lo universal y lo verosímil. . . . .	100
2.2.3. La verdad psicológica. . . . .	105
2.2.4. El mínimo de verdad práctica. . . . .	107
2.3. Fenomenografía del ente fluido: ficción en la noesis y en el noema. . . . .	113
2.3.1. La huella de la fenomenología. . . . .	113
2.3.2. Ficción en la noesis y en el noema. . . . .	115
3. Ficción y noesis creativa. . . . .	121
3.1. Teoría del impulso lírico. . . . .	123
3.1.1. Contra la teoría de lo impersonal. . . . .	127
3.1.2. Dialéctica de la emoción. . . . .	133
3.1.3. Poesía pura: unidad del psiquismo y la expresión poética. . . . .	140
3.1.4. Intención como nota estética . . . . .	149
3.2. Desarrollo emotivo de la sensibilidad en la creación. . . . .	154
3.2.1. Lo literario anterior a la literatura: el ánimo conmovido. . . . .	158

4. Ficción y semantema. . . . .	163
4. 1. Caracteres. . . . .	168
4. 1.1. Caracteres generales: la forma. . . . .	168
4. 1.1.1. Ensayo: la dolencia alfonsina. . . . .	176
4. 1.2. Caracteres particulares. . . . .	190
4. 2. Del mínimo de realidad al mundema. . . . .	193
4. 3. Empréstitos de otras disciplinas a la literatura . . . . .	197
4. 3.1. Empréstitos de disciplinas que estudian entes reales. . . . .	199
4. 3.2. Empréstitos de disciplinas que estudian entes <i>sui generis</i> . . . . .	204
5. Ficción y poeema. . . . .	209
5.1. Lenguaje como <i>poiesis</i> . . . . .	212
5.2. Lenguaje como teoría. . . . .	221
5.3. Lenguaje como <i>tecne</i> . . . . .	230
5.4. Alcance y crítica de la propuesta alfonsina. . . . .	241
6. Ficción y noesis recreativa. . . . .	249
6.1. Crítica y crítica literaria. . . . .	251
6.1.1. De la facultad crítica en general. . . . .	251
6.1.2. Génesis y desarrollo de la crítica literaria. . . . .	254
6.2. Recepción de la obra: emoción vicaria del lector. . . . .	258
6.3. La emoción estética en el movimiento del espíritu crítico. . . . .	263
6.3.1. Crítica impresionista. . . . .	268
6.3.2. La ciencia de la literatura: los métodos exegéticos. . . . .	272
6.3.2.1. Método histórico. . . . .	275
6.3.2.2. Método psicológico. . . . .	278
6.3.2.3. Estilística. . . . .	281
6.3.2.4. Metacrítica: observaciones a los métodos exegéticos. . . . .	284
6.3.3. El juicio. . . . .	290
7. Conclusiones. . . . .	297
8. Bibliografía. . . . .	313
9. Anexos. . . . .	323

## **Introducción**





Es indudable la importancia de Alfonso Reyes en la literatura hispánica en general y particularmente en la mexicana, tanto por sus obras de creación (ensayos, relatos y poemas) como por sus libros de carácter teórico, crítico e histórico. La atención que los estudiosos de la literatura han dedicado al autor es considerable y se centran, sobre todo, en el análisis de las obras completas de Reyes tomando como punto de referencia alguno de los temas cultivados por el autor (el americanismo, lo mexicano, el folclore, las jitanjáforas, etc.), los comentarios y estudios de sus textos creativos, la descripción de los estilemas que lo caracterizan y, en los últimos años, la edición de su correspondencia con otros personajes de la vida cultural del momento: José Gaos, José Vasconcelos, María Zambrano, Octavio Paz, Jorge Luis Borges y Amado Alonso, por mencionar sólo algunos nombres de una larga lista.

Son cuantiosos los comentarios y estudios sobre la obra de Alfonso Reyes; los dedicados a su teoría literaria son, sin embargo, escasos, y éstos, pese a que se caracterizan por el celo y orden con el que exponen los conceptos y el discurso alfonsino, presentan fragmentariamente las reflexiones del autor. La tarea sobre una visión de conjunto que absorba crítica, teoría del lenguaje y teoría literaria estaba aún pendiente. Era preciso, entonces, reformular el procedimiento de explicación y recuperación del pensamiento de Reyes en torno del fenómeno literario, a fin de captar la integridad de sus ideas.

Tomadas de manera autónoma, las obras alfonsinas dedicadas al estudio literario, denominadas por su autor como “musa crítica”, manifiestan cierta dimensión teórica, pero no

son una teoría literaria conformada. *El deslinde*, el intento más cercano, se dispersa en temas que aluden a otros campos del conocimiento; en “Apolo o de la literatura”, ciertos asuntos no alcanzan desarrollo pleno y aparecen apenas enunciados. Por esto, aunque existe un propósito fijo que las unifica, no constituyen un bloque textual monolítico. Evodio Escalante apunta:

Se tiene la tendencia a pensar en la obra de Reyes como en una totalidad homogénea. Su historia sería la historia de una continuidad y de una coherencia que no conoce alteraciones ni sorpresas. Para esta visión que peca de sintética, el helenista que asoma en las páginas de *El plano oblicuo* (1920) sería en esencia el mismo que campea de *La crítica en la edad ateniense* (1941). Hombre de una sola pieza, Reyes no haría sino repetirse y ampliarse a lo largo de toda su obra.<sup>1</sup>

En cada uno de los textos alfonsinos hay acotaciones y extensiones a las anteriores; de una a otra cambia el tono, la estructura y el género mismo. Pueden clasificarse los temas literarios en los siguientes tópicos: a) especificidad de la literatura, b) crítica de la literatura, c) origen de la creación literaria, d) configuración de la ciencia de la literatura, e) fuentes del lenguaje literario, f) génesis de la crítica literaria y g) tránsito del impulso lírico.<sup>2</sup> Esta clasificación no permite que se perciban los nexos entre uno y otro. Sin necesidad de sugerir un conocimiento ordenado y monolítico, puede admitirse en Alfonso Reyes la idea de una evolución en la teoría y la crítica literarias. Evodio Escalante<sup>3</sup> detecta los momentos que denotan concepciones literarias diferenciadas. La clasificación de las obras críticas de Reyes que propone Escalante

---

<sup>1</sup> Evodio Escalante, “La crítica en Alfonso Reyes” en *Voces para un retrato*, p. 68.

<sup>2</sup> Las obras en las que se pueden encontrar los tópicos mencionados son las siguientes: a) La especificidad de la literatura: *Cuestiones estéticas*, “Apolo o de la literatura” (en *La experiencia literaria*), *El deslinde*, *Apuntes para una teoría literaria* y “La literatura y las otras artes” (en *Al yunque*); b) la crítica de la literatura: *Tres puntos de exegética literaria*, *La crítica en la Edad Ateniense*, *La antigua retórica*, “Los estímulos de la Crítica”, “La ciencia de la literatura”, “Del conocimiento poético”, (los tres ensayos pertenecen a *Al yunque*), “Aristarco o la anatomía de la crítica” (en *La experiencia literaria*) y *Páginas adicionales*; c) origen de la creación literaria: “Jacob o idea de la poesía” (en *La experiencia literaria*), “*Arma virumque* (El creador literario y su creación)” y “Etapas de la creación” (estos dos de *Al yunque*) y *Apuntes para una teoría literaria*; d) configuración de la ciencia de la literatura: *Tres puntos de exegética literaria*, *Páginas adicionales* y *Apuntes para una teoría literaria*; e) fuentes del lenguaje literario: *Cuestiones estéticas*, “Los estímulos de la Crítica”, “Lo oral y lo escrito” (los dos de *Al yunque*) , “Marsyas o del tema popular”, “Hermes o de la comunicación humana” (los dos de *La experiencia literaria*) y *El deslinde*. f) génesis de la crítica literaria: “Aristarco o de la anatomía de la crítica” (en *La experiencia literaria*), *La crítica en la Edad Ateniense*, *Páginas adicionales*, “El desprendimiento de la crítica”, “Génesis de la crítica” (los dos de *Al yunque*) y *Apuntes para una teoría literaria*, y g) tránsito del impulso lírico: *Cuestiones estéticas*, “Aristarco o de la anatomía de la crítica” (en *La experiencia literaria*), *La crítica en la Edad Ateniense*, *La antigua retórica*, *El deslinde*, “Del conocimiento poético”, “Etapas de la creación” (los dos de *Al yunque*), *Tres puntos de exegética literaria* y *Apuntes para la ciencia de la literatura*.

<sup>3</sup> Vid. Evodio Escalante, “La crítica... op. cit., pp. 68-70.

toma como punto de inflexión las dos presencias teóricas de más peso: el romanticismo alemán y el clasicismo; apunta:

El impulso romántico, que dominó en la primera época, tiende a asumir formas más moderadas. El clásico empieza a pesar cada vez más en la imagen del escritor. *El deslinde*, como intento formal de señalar los límites, como intento de sistematización teórica en el que cada cosa debe ocupar un lugar, y, a la inversa, cada lugar debe ocuparse de una cosa, es acaso la expresión más acabada de este clasicismo con conciencia de sí.<sup>4</sup>

Las etapas señaladas descansan sobre una amplísima formación filosófica que Reyes y el Ateneo de la Juventud fomentaron tempranamente. Además de la injerencia filosófica, en los ensayos o tratados cuyo tema es el estudio literario, se nota la formación filológica y estilística que Reyes adquirió durante su estancia en Madrid.

Alcanzar la totalidad del pensamiento sobre literatura de Alfonso Reyes comporta un quehacer arduo que llevaría, por lo menos, el mismo tiempo que el autor invirtió en escribir sus obras. Es factible, empero, reconstruir partes sustanciales de las ideas literarias, detectando los puntos vinculantes de los tópicos expuestos por Reyes y reestructurando las rutas nodales por las que se desplazan los conceptos hasta encontrar su expresión plena. En otras palabras, en los textos alfonsinos hay nociones centrales que funcionan como vasos comunicantes capaces de sintetizar los planteamientos más notables. El presente trabajo parte del supuesto de que el concepto de ficción es el eje medular que aglutina los diferentes aspectos de la propuesta alfonsina. La ficción ha de ser entendida, no desde la orientación que le da el sentido común como simple fingimiento o simulación de lo real, sino como imagen del mundo creado por el autor. No es en el plano de lo real que se desenvuelve la ficción literaria sino en el de la fantasía creadora; más que asentarse en el nivel de la existencia, se afinca en el de la consistencia ganada en la vida interior del sujeto. La literatura, por tanto, expresa una contextura íntima; es ésta la razón que permite rehabilitar el sentido de la palabra ficción.

Aunque el concepto de ficción es una formación tardía en las ideas teóricas de Alfonso Reyes —se vislumbra en “Apolo o de la literatura”, pero no se plantea de manera clara y distinta sino hasta en *El deslinde*— la fuerza que le imprime y la amplitud, conseguida al enfocar el fenómeno literario y no únicamente las obras, permite dar nuevo sentido a los textos

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 77.

anteriores y orientar los posteriores. En sus ideas literarias elabora el concepto de ficción a partir de la mimesis de Platón y de Aristóteles; el resultado, sin embargo, es una construcción teórica que, en buena medida, se desprende de la visión clásica y se desplaza por vías que explican el fenómeno literario desde una perspectiva más actual. La trascendencia que adjudica Reyes a este concepto abre las rutas para su revisión y análisis en las distintas etapas y formas de ser del fenómeno literario. La ficción no sólo se aboca a la reelaboración artística de los datos de la realidad; hay que buscarla desde momentos anteriores a la creación y seguir su avance hasta la crítica.

A partir las consideraciones anteriores, conviene ver sus obras como formaciones discursivas. Para Michel Foucault el discurso es “otra cosa distinta del lugar al que vienen a depositarse y superponerse, como en una simple superficie de inscripción, unos objetos instaurados de antemano”;<sup>5</sup> se trata de una delimitación enunciativa conceptual, sujeta a procedimientos de control y establecimiento, que se ejercen desde el exterior o bien que son inmanentes a él. Más que un producto, el discurso es un proceso dinámico de distribución de enunciados y conceptos. “Una formación discursiva se define (al menos en cuanto a objetos) si se puede establecer semejante conjunto; si se puede mostrar cómo cualquier objeto del discurso en cuestión encuentra en él su lugar y su ley de aparición; si se puede mostrar que es capaz de dar nacimiento simultánea o sucesivamente a objetos que se excluyen, sin que él mismo tenga que modificarse”.<sup>6</sup> El criterio de unificación de ciertas obras y ciertas ideas puede rastrearse desde una labor reconstructiva.

Este trabajo tiene como propósito presentar una lectura crítica de las obras alfonsinas desde los puntos nodales fenomenológicos: las “noesis” (creativa y recreativa) y el “noema”. El recorrido que hace la ficción desde el autor hasta el lector con la necesaria mediación de la obra es lo que da fluidez al ente literario; de ahí que Reyes haya definido su propuesta teórica como una “fenomenología del ente fluido”. En la prehistoria del poema el autor experimenta la fuerza del impulso lírico, que puede definirse como un empuje que involucra emociones e ideas que irán formándose en la ficción; a este momento meramente subjetivo en el que todavía no hay literatura, le sigue un trabajo que opera tanto en la transformación de los temas en material ficticio (semantema) como en la expresión de los entes ficcionalizados (poetema). Es

---

<sup>5</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, p. 69.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

común que la obra (noema) comience con el lenguaje y que una palabra, una frase, una metáfora, un ritmo o cualquier otro elemento formal sea el detonador del impulso lírico. Gracias a que en la obra literaria se encuentra presente la intención ficticia, el lector es capaz de reproducir las emociones e ideas que experimentó el poeta.

Si bien la fenomenología brinda el apoyo metodológico para estudiar la propuesta teórica de Alfonso Reyes en conjunto, cada una de sus obras tiene una textualidad propia, en el tránsito de una a otra se aprecian relieves, cambios de orientación, correcciones, ampliaciones, etcétera. Si la entrada de fenomenología, de manera deliberada, no puede registrarse en las obras de Reyes sino hasta finales de la década de los 30, los estudios de la literatura sí pueden sustentar una lectura de conjunto organizada a partir de algunas propuestas de la fenomenología de las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, de Edmund Husserl; el concepto que daría coherencia al programa teórico general sería el de ficción y las tres nociones de clasificación y sistematización son noesis creativa, noema y noesis recreativa. Esta lectura supone desmontar y reorganizar las ideas de Reyes expuestas en *Cuestiones estéticas*, *El suicida*, *La crítica en la edad ateniense*, *La antigua retórica*, *La experiencia literaria*, *El deslinde*, *Tres puntos de exegética literaria*, *Apuntes para la ciencia de la literatura*, *Al yunque* y *Páginas adicionales*. A continuación se presenta, en apretado resumen, el enfoque general de la fenomenología con énfasis particular en los asuntos que resultaron útiles en el estudio del fenómeno literario.

\*

\*

\*

\*

**Noesis (creativa).** Noesis es, para la fenomenología, la vivencia psíquica que permite captar el mundo desde la intencionalidad del sujeto; es una síntesis conformadora que se constituye en la conciencia interna. La fase noética de la experiencia corresponde a lo subjetivo, en tanto que toda vivencia tiene el común denominador de ser intencional.<sup>7</sup> Un objeto captado genera una experiencia, cuya posible precisión es gradual. La noesis no sólo supone la conciencia, sino

---

<sup>7</sup> Vid. Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, p. 143.

también de qué es conciencia y el sentido (preciso o impreciso).<sup>8</sup> No todo ingrediente de una vivencia tiene carácter fundamental de intencionalidad; esto es, la característica de ser conciencia de algo. Los datos de la sensación se adhieren a la percepción como un ingrediente concreto, pero no es él mismo conciencia de algo. Por noesis creativa habrá que entender, entonces, el proceso de elaboración psíquica de la ficción, desde sus primeros vislumbres como emotividad o estado de conciencia hasta los distintos momentos de composición poética.

Hablar de ficción noética es pleonástico; la orientación de la subjetividad sensible hacia sus objetos es el centro de la necesidad creativa. La noesis es el núcleo de la fenomenología que, como teoría de la representación, enfoca antes cosas para una conciencia que meras cosas. La intencionalidad del sujeto obra como criterio de unidad de sentido. En el flujo de la conciencia del sujeto las imágenes del mundo adquieren orden y coherencia. De cuantas noesis o vivencias psíquicas (percibir, valorar, reflexionar, etc.) puedan considerarse, la ficción es la que mejor muestra el proceso de desconexión del ente y su entrada en un sistema de representaciones. Para Husserl la noesis ficticia es paralela a la conceptualización, pues, ambas trabajan con las ideaciones de la conciencia; dice: “Cierto que la <<formación de conceptos>> e igualmente la libre ficción se llevan a cabo con espontaneidad y que lo espontáneamente engendrado es, de suyo se comprende, un producto del espíritu”.<sup>9</sup> La espontaneidad responde a la independencia de la conciencia respecto de los compromisos adquiridos con la realidad; las representaciones ficcionales conseguidas en la noesis ficticia aceptan, de origen, no responder a una correspondencia con la realidad práctica. Alfonso Reyes detecta la diferencia fundamental entre la literatura y otras disciplinas en la desconexión fenomenológica de las obras poéticas y su autorreferencialidad, pues, apunta: “Contemplemos el enfrentarse de la mente con la realidad. De modo sumario, y a reserva de irlo explicando a pasos, podemos decir que cuando la mente se planta ante sus datos investigando la esencia absoluta, tenemos la teología; cuando investiga el ser, tenemos la filosofía; cuando investiga el suceder, la historia y la ciencia; cuando expresa sus propias creaciones, la literatura”.<sup>10</sup> La ficción es ante todo noesis, esto es, vivencia psíquica con intención ficticia, deliberada desconexión de la existencia de los entes considerados. Tanto los elementos tomados del mundo como los inventados o reelaborados

---

<sup>8</sup> Vid. Edmund Husserl, *El artículo de la Encyclopaedia británica*, pp. 42-43.

<sup>9</sup> Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología ...*, op. cit., p. 57.

<sup>10</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, p. 78.

formarán parte del tejido ficticio con la misma consistencia fenomenológica; de ahí que la ficción trabaje con verdades eidéticas.

En *El deslinde* la noesis es el concepto que permite abordar tanto la creación como la crítica. Alfonso Reyes reconoce que la ficción es, ante todo, noesis imaginativa; tanto emotividad como reelaboración del material. Con el concepto de noesis se hace referencia a los modos que tiene la mente de aprehender los datos de la realidad; no se trata, empero, de un simple acopio informativo, sino que supone un movimiento en el que el sujeto se autodefine al encarar la realidad, al hacerla suya e incluir su emotividad o inteligibilidad. Gracias a la noesis se logra ver la evolución del impulso lírico que va del ánimo conmovido a la creación. Las consideraciones fenomenológicas acerca de la ficción como la noesis propiamente literaria dan una consistencia especial a las ideas alfonsinas. Si las reflexiones sobre el noema (semántica y poética) pueden inscribirse en los campos de la teoría literaria y la crítica, el remate noético no es un lujo especulativo, cumple la función de sintetizar y dar sentido al fenómeno literario.

\*

\*

\*

\*

**Intención.** Una cosa sólo puede darse por un lado; es decir, sólo se muestra de una manera en cada vivencia. Esto, sin embargo, no supone que la vivencia sea incompleta o inadecuada, sino que se exhibe por matices o escorzos. Una cosa se da en “modos de aparecer” en que hay un núcleo “realmente exhibido” y un horizonte co-dado e indeterminado. El correlato indeterminado (horizonte de cosas inactuales) tiene la posibilidad de determinarse. Esto es, las cosas se dan múltiplemente y pueden llegar a ser una unidad de percepción. Las percepciones o vivencias sobre una cosa van presentándose no simultáneamente sino con continuidad y este proceso puede tomar infinitud de direcciones, que, por mediación de la intencionalidad, pueden llegar a ser una unidad de sentido. Es la intencionalidad, en palabras de Husserl:

[...] una peculiaridad esencial de la esfera de las vivencias en general, en cuanto que todas las vivencias participan de algún modo en la intencionalidad, aun cuando no podamos decir en el mismo sentido de *toda* vivencia que tenga intencionalidad, como,

por ejemplo, podemos decir que es temporal toda vivencia que cae como objeto bajo la mirada de la reflexión posible, aunque sólo sea una nota abstracta de la vivencia. La intencionalidad es lo que caracteriza la *conciencia* en su pleno sentido y lo que autoriza para designar a la vez la corriente entera de las vivencias como corriente de conciencia y como unidad de *una* conciencia.<sup>11</sup>

En literatura la ficción permite presentar los asuntos en horizontes determinados por el poeta. El tipo de vivencia psíquica está determinado por la intencionalidad de una conciencia, misma que guía las posibles ideaciones. Alfonso Reyes se refiere a la noesis, en general, en los siguientes términos: “Nos aplicamos ahora a los rumbos de la mente y a las cosas de que se ocupan las diversas disciplinas teóricas: movimientos e intenciones del pensar, especies o nociones a que se dirigen, hechos de la realidad y de idealidad que recogen”.<sup>12</sup> La noesis ficticia responde a la intencionalidad estética en que se inscribe la obra y que es garantía de la unidad poética y es ésta la que distingue la literatura de la no-literatura.

Uno de los conceptos más importantes en Reyes es “intención”, que le permite no sólo deslindar la literatura de la no-literatura, sino, lo que acaso sea más importante, lo literario de lo no-literario.<sup>13</sup> La nota ficticia aparece antes en la intención que en la obra y es lo que posibilita encontrar de origen un rasgo específicamente literario. La intencionalidad determina la mirada del sujeto hacia el objeto; pero en cada aparecer del objeto, el sujeto va autodeterminándose, hay una orientación del ser, una apertura para recibir la representación. Así la constitución del objeto en objeto poético es también la del sujeto en poeta.

También gracias a la intención se puede pensar que el objeto de estudio no es la obra literaria, o no sólo, sino el fenómeno literario. Como fenómeno coloca, al lado de lo literariamente inmanente, la fluidez fenomenológica del proceso que se inicia antes de la obra se continúa después con toda la “mudanza incesante, en este mar de fugaces superficies”,<sup>14</sup> que lo caracterizan. A propósito, se dice en *El deslinde*: “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

---

<sup>11</sup> Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología ... op. cit.*, p. 198.

<sup>12</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 77.

<sup>13</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 31.

<sup>14</sup> *Id.*



expresiva y el asunto significado”.<sup>15</sup> La noesis, captada como intención, es lo que da movilidad a la propuesta de Reyes.

Ahora bien, la noesis no sólo pasa por la creación; avanza hasta la lectura. La orientación noética de la poesía posibilita la comprensión del impulso que va de un individuo a otro. Para Alfonso Reyes la crítica es coetánea de la creación, bien que las relaciones que establecen son, con frecuencia, asaz desabridas. La literatura como *poiesis* reniega y hasta desconoce a la literatura como crítica. No obstante, si a todo goce le resulta incómodo su examen racional, también es cierto que, por un lado, es inevitable y, por otro, en caso de ser justo, tasa muy alto la impresión primera y depura la facultad de gustar. Al hilo de este razonamiento, Lasser opina:

La intencionalidad determina necesariamente, aunque no de manera suficiente, el carácter literario, científico o histórico de una obra. La intencionalidad es el hecho íntimo, decisivo, que precede a los otros; es ese estado del espíritu, esa predisposición que va a imprimir su carácter, su color, su nota, al orden científico o al literario. Es distinta la intencionalidad con la que el hombre de ciencia y el poeta se sitúan ante un mismo hecho. El pensamiento del primero, su intención, están vueltos hacia una realidad indiferente para el segundo, y viceversa. Aunque la realidad sea la misma, no lo es sin embargo la postura espiritual con que es contemplada. La postura del primero va a traducirse o puede traducirse en ciencia, y la del segundo en literatura.<sup>16</sup>

La intención del poeta queda impresa en la obra, pero es retomada por los lectores con su propia intencionalidad.

Finalmente, a Reyes la fenomenología le aporta elementos para plantear el estatuto de la verdad literaria. Para captar una representación eidética en una experiencia originaria se parte de intuiciones imaginativas provenientes de la fantasía, que no tienen un correlato en la experiencia. Estas intuiciones imaginativas pueden hacer referencia a algo totalmente nuevo que no existe y que nunca existirá: “Con esto se halla en relación esencial en que el poner y ante todo el aprehender intuitivamente esencias no implica en lo más mínimo el poner existencia individual alguna; las puras verdades esenciales no contienen la menor afirmación sobre los hechos, por lo que tampoco cabe concluir de ellas solas la más insignificante verdad de hecho”.<sup>17</sup> La representación literaria es singular y diferente a otras, sin embargo, tiene la

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>16</sup> Alejandro Lasser, “Las ideas literarias de Alfonso Reyes”, p. 328.

<sup>17</sup> Edmundo Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología... op. cit.*, pp. 23-24.

misma dignidad fenomenológica que las propias de las ciencias, de las disciplinas humanas y de las del suceder real.

\*

\*

\*

\*

**Noema.** El noema es la unidad de una multiplicidad de modos de aparecerse del objeto, que se sintetiza con consistencia fenomenológica en una conciencia; esto es, el producto de la noesis; el resultado de una ideación no es autorreferible, antes bien, requiere una mirada que vaya hasta la experiencia fenomenológica que lo generó. De las vivencias psíquicas experimentadas por un sujeto hay que distinguir los contenidos primarios (o vivencias hyléticas) de las que llevan lo específico de la intencionalidad. El contenido de la ideación ha de establecerse como proceso que va de la simple captación de objetos del mundo exterior en que las cosas son las “meras cosas” (*hyle*) hasta sus modificaciones en diferentes fases constitutivas, en las que ora son actuales —como primariamente percibidas en actitud natural—, ora aparecen rodeadas de otras cosas borrosas a la percepción, ora comienzan a ser consideradas por una conciencia, ora se nutren del flujo de sentido de esta conciencia. En este proceso quedan totalmente formadas (*morfê*) y constituidas como fenómenos (la cosa para una conciencia).

Para captar una esencia en una experiencia originaria se puede partir de intuiciones empíricas, pero también, y de igual manera, de intuiciones imaginativas provenientes de la fantasía y que no necesariamente tienen un correlato en la experiencia. Estas intuiciones imaginativas pueden hacer referencia a algo totalmente nuevo que no existe y que nunca existirá. En la espontaneidad se producen la formación de conceptos y la libre ficción, y todo lo espontáneo se origina en el espíritu. En el caso de seres de la fantasía se trata de representaciones en las que lo representado es resultado exclusivo de una vivencia psíquica, de la noesis imaginativa. En cuanto esencia, el ser ficticio es producto y la noesis es la conciencia productora de ficción. Un acto de conciencia que nos da originariamente una esencia (acto de ideación) es espontáneo; pero la conciencia en que se da algo sensible no es espontánea. La conciencia imaginativa nos hace pensar en la existencia de la esencia. Para Husserl:

La representación, por ejemplo, la fantasía, puede ser, como acabamos de exponer, tan perfectamente clara que haga posible una perfecta aprehensión de las esencias y una perfecta evidencia de éstas. En general, tiene *la percepción en que se da lo percibido originariamente* sus excelencias frente a todas las demás formas de representación; en especial, naturalmente, la percepción exterior. Pero no meramente en cuanto acto de la experiencia que sirve para comprobar la existencia, de lo que no se trata aquí, sino como base para hacer comprobaciones fenomenológicas acerca de las esencias.<sup>18</sup>

Los productos de la noesis creativa no indican existencia pero pueden, igual que los de la noesis perceptiva o de cualquier otra, exhibir la forma esencial del *fictum*. La libre fantasía es una noesis fenomenológica privilegiada en la que, prescindiendo de los datos de la sensación, se producen esencias que dejan ver los *eidós* de los entes mentados. Los productos de la noesis creativa aceptan una segunda mirada, ya por la reflexión, ya por el juicio, ya por el recuerdo, etc. sin afectar el modo originario en el que se produjeron. Gracias a la conciencia imaginativa se refuerza la idea de que los objetos considerados por una conciencia son fenómenos eidéticos, esto es, la existencia de esencias es una certeza. Así, afirma Husserl, “*la ficción constituye el elemento vital de la fenomenología, como toda ciencia eidética*; pues la ficción es la fuente de donde saca su sustento el conocimiento de las <<verdades eternas>>”.<sup>19</sup>

Si para la fenomenología la ficción representa una noesis cuya producción garantiza la existencia de contenidos esenciales; vista desde la literatura, la fenomenología permite pensar el ente literario en relación con el proceso noético del cual derivó y con la noesis receptiva. El tratado de la obra literaria, sus características formales y semánticas, corresponde al noema. Los estudios literarios, empero, se han dedicado a describir distintos aspectos de la obra desde una perspectiva positivista; como producto terminado y sin referencia a la elaboración. Paul Ricoeur, a propósito de la narración, dice: “La palabra ficción queda entonces disponible para designar la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama, sin tener en cuenta las diferencias que conciernen sólo a la pretensión de verdad de dos clases de narración”.<sup>20</sup>

Si se pretende una mirada plena de las obras poéticas habrá que estudiarlas como un todo, como construcción, no como constructo. El noema se refiere a la obra literaria propiamente,

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>20</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 130.

tomada tanto por sus asuntos (semantema) como por su expresión lingüística (poetema). Desde la fenomenología, la ficción, como lo específicamente literario, es una noesis que contiene al noema; éste enlaza la noesis creativa del autor, con la noesis receptiva de los lectores. Este carácter de mediación de la obra es lo que nos impele a considerarla proceso constructivo, movimiento de creación y recreación. Ricoeur, a propósito de la ficción en su segunda fase (mímesis II), apunta: “Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la *operación de configuración*, que nos ha hecho preferir el término de construcción de la trama al de trama simplemente, el de disposición al sistema. Todos los conceptos relativos a este plano designan, efectivamente, operaciones”.<sup>21</sup>

\*

\*

\*

\*

**Noesis (recreativa).** Desde la ficción literaria es pertinente preguntarse cómo es posible que un objeto fenomenológico para-una-conciencia nacido de una noesis específica, producto del psiquismo particular del poeta, pueda reproducir el objeto para-otra-conciencia y generar una noesis paralela a la creativa en el lector; en otras palabras, cómo tras la reducción fenomenológica de un sujeto se hace comunicable una esencia ficticia para otro sujeto. Los métodos de reducción fenomenológica y de la investigación de esencias (método eidético) se relacionan puesto que dejan de lado cualquier juicio ajeno a la conciencia y también toda facticidad. Dice Husserl que la conciencia “sirve no sólo ejemplarmente como soporte de la libre variación de las posibilidades, mientras que la meta de las comprobaciones es lo *invariante* que resalta en la variación, el *necesario estilo formal* al cual está ligada la posibilidad de ser pensado”.<sup>22</sup> La fenomenología tendría que estudiar, por ejemplo, cuál es la estructura psicológica necesaria para captar los distintos modos de aparición de un objeto; esto es, no se hace el juicio del objeto, ni se estudia la estructura psicológica al margen de todo objeto. En literatura, la reducción fenomenológica opera poniendo en suspenso todo juicio

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>22</sup> Edmund Husserl, *Artículo para la Enciclopedia... op.cit.*, p. 25 (*énfasis mio*).

sobre la existencia de objetos mentados; tanto el psiquismo del poeta, como el del lector, participan de ese proceso de reducción mimética, en el que lo único que queda es el objeto producido por una conciencia para otra o *lo invariante que resalta en la variación*; que para el caso de la poesía es el objeto ficcionalizado.

De otro modo, la fenomenología estudia la actividad psíquica con el objeto; no se trata de una actividad intransitiva, siempre está considerada en su relación con las configuraciones de objetos posibles; pero esta actividad no se encadena a un objeto específico en un modo de aparición específico. La fenomenología busca las síntesis psicológicas, como la verificación, lo indubitable, etc. El método de la psicología pura debe establecer una mirada que capte las vivencias psíquicas puras en su intencionalidad y, a partir de ahí, muestre la tipología de éstas. En esto reside, para Reyes, la paradoja radical de la fenomenología de la ficción: en estar fuera de lo real pero no en un mundo irreal. Gracias a este limbo psíquico la conciencia se distiende. De ahí que la ficción tenga un enfoque fenomenológico, pues ni se encuentra totalmente entregada a la invención absoluta de entes por un psiquismo poético ni se acerca al mundo de la manera en que lo hace la ciencia u otros saberes positivos. El problema que sigue flotando en el planteamiento es cómo la reducción elaborada por un yo no queda en el solipsismo de la vivencia poética del creador y cómo logra penetrar en otro psiquismo, sin hacer valedero el enlace de un referente en el mundo práctico, sino como la producción de una esencia pura con independencia de los existentes factuales.

Lograr la doble mirada del objeto ficticio exige que el sujeto realice una reducción egológica en la que, por un lado, se encuentre el yo con sus vivencias particulares y, en otro, el yo que se coloque por encima de su propia individualidad. Aunque conviene mantener diferenciados el “yo trascendental” y el “yo anímico”, no se encuentran separados; la identidad no se fragmenta ni puede considerarse dos yoes; se evita entrelazarlos, no obstante, mediante una modificación de la actitud, en la que surge una identidad del yo, como objetivación trascendental de la conciencia. Por su parte, la intersubjetividad anímica reducida fenomenológicamente gana su intersubjetividad trascendental. “La intersubjetividad trascendental —dice Husserl— es la base de ser concretamente independiente y absoluta, de la cual todo lo trascendente (incluido todo existente real mundano) extrae su sentido de ser como ser de un existente en sentido meramente relativo y por ello incompleto, como sentido de una

unidad intencional que es en verdad por donación trascendental de sentido, verificación concordante de habitualidad de convicción permanente que por esencia le corresponde”.<sup>23</sup>

Para que la ficción deje el campo puramente egológico, el de la vivencia psíquica propia del autor, y se convierta en fenómeno de la comunidad es menester que encuentre su expresión en la lengua; sólo así es poética —y, por ende, adquiere ser en el lenguaje— y comunicable. La circulación de la ficción a través de la literatura va de una conciencia a otras; el lector se adhiere a la esencia poética no como alguien que comparte un *factum* con el poeta; sino como receptor de experiencias vitales. En tanto que la literatura habla de lo universalmente humano, los principios de la creación poética son suprapersonales; igualmente vivenciables en el poeta que en los lectores. En este momento la literatura ha ganado trascendencia mediante una nueva reducción que se funda en la transición que va del campo de experiencia cerrado en sí mismo a la forma esencial, superando toda facticidad. La postura fenomenológica fija la atención en lo esencialmente necesario (eidos) que surge de las síntesis psíquicas. Tiene sentido, entonces, decir que la literatura se ocupa de lo universalmente humano; aquello que atañe, en principio a un psiquismo específico, el del poeta, pero que, posteriormente, se purifica mediante una epojé egológica del dato anímico que refería a una experiencia particular; la ficción ha dejado la vivencia personal en sus notas eidéticas aplicables a cualquier conciencia, el noema se ha universalizado. El fenómeno ficticio, sin embargo, no termina en la mera recepción pasiva de la obra; es preciso que mediante ésta, el lector rehaga, de manera inversa, el camino que el poeta hizo en la elaboración poética. Así, el reflejo de la noesis del autor que ahora tiene lugar en el lector es la garantía de que se trata de una obra ficticia que potencialmente puede impactar en múltiples conciencias. La noesis recreativa alude a los diferentes grados de recepción, ya como recreación de los contenidos ficticios desde la lectura inocente, ya como juicio estético. La noesis recreativa es el eco de la emotividad autorial en el lector y resulta fundamental para analizar, interpretar y explicar las obras literarias.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

## **1. Contexto cultural de la obra de Alfonso Reyes**





### **1.1. El Ateneo de la Juventud: una *episteme* barroquizante**

En el inicio del siglo XX a la par de algunos asomos de la revolución, en México comenzó a gestarse un movimiento cultural con un grupo de jóvenes llamado posteriormente Ateneo de la Juventud, entre los que se encontraban Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Julio Torri, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Alfonso Cravioto, Jesús T. Acevedo, Mariano Silva y Aceves, Alejandro Quijano, Genaro Fernández Mac Gregor, Luis Castillo Ledón y Ricardo Gómez Robelo. Hacia 1905 este grupo comenzó a reunirse en casa de Antonio Caso, quien, junto con Pedro Henríquez Ureña, eran considerados maestros de la generación. Aquellas reuniones en la biblioteca de Caso eran presididas por un busto de Goethe que hacía de perchero; así, abrumado por paraguas, sacos y sombreros, la mirada de piedra del romántico alemán escuchaba las discusiones teóricas de aquellos muchachos que no pasaban de 25 años. A los integrantes iniciales del Ateneo de la Juventud pronto se les unieron Enrique González Martínez y Luis G. Urbina, hombres no tan jóvenes que fueron adoptados como los hermanos mayores. González Martínez y Urbina figuraron entre las filas del modernismo, pero, considerando que este movimiento estaba en decadencia y exhalaba sus últimos suspiros, sintieron la necesidad de renovarse. Fue proyecto de estos dos poetas fundar una publicación en la que se difundieran las nuevas ideas. En 1906 comenzó a circular la revista *Savia moderna*, que, aunque el nombre remite al modernismo, proponían en realidad una estética nueva. A propósito dice José Vasconcelos:

Florece una generación que tiene derecho a llamarse nueva, no sólo por sus años, sino porque está inspirada en estética distinta de la de sus antecesores inmediatos, en credo ideal que la crítica a su tiempo calificará con acierto, pero que no es ni romántica ni modernista ni mucho menos positivista o realista, sino una manera de misticismo fundado en la belleza, una tendencia a buscar claridades inefables y significaciones eternas. No es fe platónica en la inmortalidad de las ideas, sino algo muy distinto, noción de la afinidad y el ritmo de una eterna y divina sustancia.<sup>1</sup>

Y, en efecto, así era, ni románticos ni modernistas; es decir, su concepción de la belleza, del arte y de la poesía no era la que éstos habían acuñado. El ateneísmo se encargó de resignificar cada uno de estos términos y de dar sentido y orientación específica a la estética. En ese mismo año se establece un nexo con artistas plásticos; se organizan exposiciones de pintura con obras de Ponce de León, Francisco de la Torre y Diego Rivera, primero; luego, con cuadros de Gerardo Murillo, el “Doctor Atl”. Así, el Ateneo engrosa sus filas.

En 1907 el Ateneo de la Juventud se manifiesta en memoria del poeta Gutiérrez Nájera. Aquel proyecto del arte nuevo tomó forma de protesta cuando un modernista trasnochado se lanzó contra el arte libre. Así lo cuenta Alfonso Reyes:

Por 1907, un oscuro aficionado quiso resucitar la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera, para atacar precisamente las libertades de la poesía que proceden de Gutiérrez Nájera. No lo consentimos. El reto era franco y lo aceptamos. Alzamos por las calles la bandera del arte libre. Trajimos bandas de música. Congregamos en la Alameda a la gente universitaria; los estudiantes acudieron en masa. Se dijeron versos y arengas desde el kiosco público. Por primera vez se vio desfilar a una juventud clamando por los fueros de la belleza, y dispuesta a defenderlos hasta con los puños. Ridiculizamos al mentecato que quería combatirnos, y enterramos con él a varias momias que andaban por ahí haciendo figura de hombres.<sup>2</sup>

En 1910, estos jóvenes, abogados de profesión, organizaron en la Escuela de Derecho una serie de conferencias sobre asuntos latinoamericanos: sobre educadores de las Antillas y de México, poesía mexicana y latinoamericana, publicaciones literarias en países hispanohablantes, etcétera. Además del centenario de la Independencia y de los recientes acontecimientos revolucionarios, este año fue fundamental para la vida cultural mexicana: se fundó la Universidad Nacional. Justo Sierra, maestro de aulas o de pasillos de los ateneístas y

---

<sup>1</sup> José Vasconcelos, “La juventud intelectual mexicana y el actual momento histórico de nuestro país” en *Revista de Revistas*.

<sup>2</sup> Alfonso Reyes, *Pasado inmediato*, pp. 207-208.

secretario de educación en ese momento, es el autor del proyecto universitario. Dice José Luis Martínez:

En el mismo año del centenario de la Independencia, Justo Sierra funda la Universidad Nacional y organiza, dentro de ella, la Escuela de Altos Estudios. En su magno discurso de inauguración, el maestro Sierra fija no sólo la empresa que toca a aquella institución sino la empresa cultural del México que entonces nace. Ya iniciada la Revolución, todavía se mantiene por algunos años la actividad de los ateneístas a pesar de que su dispersión se ha iniciado. Caso comienza sus brillantes cursos filosóficos en la Universidad; González Martínez, Henríquez Ureña y Reyes enseñan literatura en la Escuela de Altos Estudios, y en 1912 los que aún quedan en México, y nuevos aliados, fundan la Universidad Popular.<sup>3</sup>

A partir de este momento, puede hablarse con plena certeza de un grupo intelectual, que, antes de esta fecha, era sólo un puñado de abogados recién egresados con inquietudes, influencias y proyecto similares. Sus lecturas y sus obras responden a la urgencia de renovación intelectual. El programa del Ateneo de la Juventud representa un movimiento tan importante como las luchas sociales y políticas de la época; de ahí que Margarita Vera Cuspintera hable de la labor de este grupo orientada más a la crítica a las representaciones del mundo porfiriano<sup>4</sup> que al dictador. Por sus ideas, sus prácticas culturales y su discurso, el Ateneo inaugura una *episteme*, la propia de la modernidad en el México de esa época.

Más que por un conocimiento determinado, lo que caracteriza a una *episteme* es la conexión del sujeto con el saber; esta relación estructural entre uno y otro determina los campos de circulación de los saberes y “los modos como los objetos son percibidos, agrupados y definidos”.<sup>5</sup> El Ateneo de la Juventud no es un grupo que apriorísticamente tenga un programa; lo que los unificó fue una serie de coincidencias teóricas y prácticas intelectuales. Una *episteme* se distingue de otras, más que en los objetos de estudio que privilegia, en la mirada que lanza sobre ellos: las nuevas preguntas que se formula; el repertorio cultural que sustenta las propuestas teóricas, el modo de asumirlas y conformarlas archivo de referencia; la constitución conceptual y enunciativa del discurso, y las prácticas intelectuales y lingüísticas que derivan del campo discursivo creado por la *episteme* en cuestión.

---

<sup>3</sup> José Luis Martínez, *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, p. 15.

<sup>4</sup> Vid. Margarita Vera Cuspintera, “Los ateneístas, críticos de su tiempo” en *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, p. 13.

<sup>5</sup> J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s.v. *episteme*.

Por otra parte, todo movimiento cultural de la modernidad encuentra su determinación en el modo de asumir las relaciones entre la vida y el capitalismo. Las diferentes maneras de reaccionar que tiene la sociedad se forman como *ethos* que indican conductas orientadas al sistema de producción. Para Bolívar Echeverría, las posibilidades que abre el capitalismo se caracterizan en cuatro *ethos* diferenciados: realista, romántico, clásico y barroco.<sup>6</sup> Más que épocas de la historia de la cultura, los cuatro *ethos* corresponden a formas de ser moderno, aseguran un comportamiento específico frente a la manera de valorar el mundo de la existencia humana frente al mundo capitalista. El *ethos* barroco se caracteriza por su necesidad de ir más allá del sistema económico; lo reconoce como hecho social (como el realista), pero no lo acepta (como el romántico); afirma la vida en el seno del capitalismo sólo para reinventarla, para re-formarla; las cosas, desde la mirada barroquizante, aparecen como diferentes. El barroco revive la contradicción generada para darle nueva forma.<sup>7</sup>

Más que un *ethos* barroco, el Ateneo de la Juventud constituye una *episteme* barroquizante. Según Foucault,<sup>8</sup> en Occidente el devenir del saber ha manifestado dos campos epistemológicos: el clásico y el moderno. En el México independiente pueden marcarse estas dos etapas, aunque con retraso respecto de Europa: la primera *episteme*, va del pensamiento independentista al positivismo. El liberalismo del movimiento de independencia establece dos herencias epistémicas: una hacia enciclopedismo en cuanto a proyecto político y social, de carácter revolucionario, y otra hacia el movimiento jesuita de carácter doctrinario. Los jesuitas seguían las ideas suaristas en cuanto al desconocimiento de que los reyes estuvieran amparados

---

<sup>6</sup> La caracterización que Bolívar Echeverría hace de los tres primeros *ethos* puede sintetizarse de la siguiente manera: a) El realista, que no sólo acepta como inevitable y natural el desarrollo del capitalismo, sino que milita en sus filas, pues, se asume que la acumulación de la riqueza es una forma natural de la organización; la contradicción entre la vida de los individuos y los requerimientos del capitalismo se diluye; en la medida en que se afirma el sistema del capital, la vida se inserta en él y adquiere valor de uso. b) El romántico es también militante; la diferencia estriba en que el valor del mundo de la vida demerita el valor de uso generado por el capitalismo; no borra la contradicción, sólo la trastoca; lo que pudiera tener de bueno el capitalismo es visto por el *ethos* romántico como una perversión: el valor de uso de las cosas es sustituido por el valor de la vida. c) El clásico ve en el capitalismo la inevitabilidad; bien que es considerado como un momento de “una necesidad trascendente”; la existencia ha de afirmarse, más allá de la corrupción de lo dado por el sistema de producción; se comprende como una forma trágica de vivir la historia. Vid. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, pp. 38-39. El positivismo comparte algunas de las características del *ethos* realista; mientras que el modernismo, pese a que en su origen es una reacción contra el romanticismo, conserva con éste cierto aire de familia, y puede considerarse como un comportamiento comparable al *ethos* romántico.

<sup>7</sup> Vid., *ibid.*, pp. 38-39.

<sup>8</sup> Vid. Michael Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 7 *et passim*.

por el derecho divino.<sup>9</sup> La revolución de independencia propugnaba por la libertad de los indígenas y por sus derechos civiles, que aspiraba a una mejor vida laboral y ciudadana, y, por tanto, a la posibilidad de educarse y promoverse socialmente. De la filosofía neoclásica independentista al positivismo lo que se dio fue un afianzamiento de los principios: ambos enarbolan los ideales de libertad y progreso, y luchan por la separación de religión y Estado.

Para la *episteme* clásica la labor teórica radica en la descripción de la realidad (sea ésta mundana o divina), su clasificación y caracterización. La confianza en las tareas de la taxonomía y de la *mathesis* deriva de la suposición de que la realidad es describable, las cosas manifiestan su ser y el saber consiste en la adecuación del discurso a sus referentes reales. En este sentido, tanto el enciclopedismo independentista como el positivismo trabajaron en la matematización de la realidad; esto es, en la observación de las regularidades y en el establecimiento de las positivities de la ciencia. La historia se mimetiza con la naturaleza. La *episteme* clásica — neoclásica en el caso mexicano — es productora de pensamiento, especialmente científico e histórico. En cambio, la *episteme* moderna, representada en México por el Ateneo de la Juventud, plantea volver la mirada a los criterios de caracterización y clasificación; desde un formalismo que reconoce más el peso del discurso que el de las cosas aludidas en él, el pensamiento moderno parte de un proyecto de crítica al saber generado con anterioridad; así, no produce, propiamente, pensamiento, su tarea consiste más bien en revisar el campo epistemológico producido con anterioridad y reconfigurarlo. Acaso sean las notas crítica y formal las de mayor peso para considerar al Ateneo una *episteme* diferenciada a partir de establecer su discontinuidad con la anterior.

Hablar de un *ethos* implica una perspectiva en la que el hecho económico (el capitalismo en cualquiera de sus fases) antecede a las prácticas sociales y, como resultado de éstas, se presenta una manera específica de afrontar el conocimiento. Una *episteme*, por el contrario, delimita su campo de presencia dentro del contexto histórico en el que surge; es ella la que dicta la relación del sujeto con la historia. De ahí que se prefiera caracterizar el Ateneo de la Juventud más como una *episteme* que como un *ethos*, esto es, como un movimiento teórico cuya revolución está planteada, en primera instancia y de manera fundamental, en las obras del pensamiento.

---

<sup>9</sup> Vid. Samuel Ramos, *Historia de la filosofía en México*, p. 185 *et passim*.

Ahora bien, la manera de reaccionar del ateneísmo se ajusta, en gran medida, a las características del *ethos* barroco.

Ante los hechos de la revolución mexicana, por ejemplo, el Ateneo de la Juventud se manifiesta renuente, no toma partido explícito, o bien, los distintos miembros adoptan diferentes posiciones. Javier Garciadiego Dantan presenta el recuento de las filiaciones políticas del Ateneo:

Por su parte, en un primer momento Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y otros de sus íntimos, como Jesús T. Acevedo, se negaron a gactuar políticamente; es más, uno de ellos sugirió incluso “emigrar”. Otros miembros del nuevo grupo de jóvenes intelectuales asumieron la actitud contraria: por ejemplo, Julio Torri y Mariano Silva y Aceves —también tenidos como arquetipos del escritor puro, apolítico— militaron en el reyismo; Luis Castillo Ledón, antes limantourista “platónico”, se hizo partidario de Reyes; asimismo, Martín Luis Guzmán decidió no participar en la campaña reeleccionista, y rechazó la invitación del grupo corralista para que formara parte de la comitiva de oradores. Muy probablemente el reyismo de estos jóvenes tenía que ver con su amistad con Alfonso, aunque, en rigor, no todo el grupo procedió de manera homogénea: Antonio Caso, uno de los más estimados por Alfonso, fue un corralista vergonzante.<sup>10</sup>

No fue la uniformidad política lo que caracteriza a esta generación; lejos de un programa revolucionario, el grupo más bien se distinguió por su apoliticidad, que es también otra manera de posicionarse del momento histórico. Más que una “manifestación armada”, el Ateneo de la Juventud fomenta una “manifestación razonada”, el alcance y uso de la razón es su arma para proponer una forma de la modernidad, entendida ésta, de acuerdo con Bolívar Echeverría, como “proyecto civilizatorio”.<sup>11</sup> En la asunción de esta manera de ser modernos, los ateneístas construyen un plan de renovación social que comienza por dar batalla en el terreno del pensamiento. La abstinencia en la participación política es un rasgo conservador que acepta pasivamente los movimientos revolucionarios; en el plano cultural, sin embargo, vuelve a aparecer la revolución, pero re-formada en su vertiente intelectual. Esta contradicción elevada a otro plano indica la inserción del Ateneo de la Juventud en el *ethos* barroco, que, en palabras de Bolívar Echeverría, consiste en la “combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad, respecto al ser y al mismo tiempo conato nadificante, el comportamiento

---

<sup>10</sup> Javier Garciadiego Dantan, “Alfonso Reyes: la definición de su vocación y los avatares políticos familiares” en *Voces para un retrato*, pp. 92-93.

<sup>11</sup> Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 58.

barroco encierra una reafirmación del fundamento de toda la consistencia del mundo, pero una reafirmación que, paradójicamente, al cumplirse, se descubre fundante de ese fundamento, es decir, fundada, y sin embargo confirmada en su propia inconsistencia”.<sup>12</sup> Si en las prácticas políticas el recuento sociohistórico los identifica como conservadores, en el terreno intelectual aparecen como una generación que revoluciona los esquemas mentales de sus antecesores, fundadores de una nueva *episteme*.

Culturalmente, el Ateneo se diferencia del positivismo y del modernismo. La importación de la filosofía comtiana a México fue la manera en que el juarismo luchó por dar orden y promover la paz en el pueblo mexicano, atrapado en una cadena de guerras intestinas. Ante el trastorno y confusión derivados de las continuas luchas, el positivismo trazó su triple horizonte: libertad, orden y progreso. El apoyo fundamental para restaurar la paz y promover el desarrollo económico del país germinaría con el impulso de la ciencia. Para Gabino Barreda, el positivismo habría de aprender “las grandes lecciones sociales que deben ofrecer a todos esas dolorosas colisiones de la anarquía, que reina actualmente en los espíritus y en las ideas, provoca por todas partes, y que no puede cesar hasta que una doctrina verdaderamente universal reúna todas las inteligencias en una síntesis común”.<sup>13</sup> La ciencia combatiría la superstición y unificaría el espíritu, según el plan de la Reforma, de ahí que era importante promover las tres grandes banderas “emancipación científica, emancipación religiosa, emancipación política”.<sup>14</sup> La libertad sería, desde esta perspectiva, un liberarse del fanatismo de la fe y de la mentalidad mágica. Al recurso de autoridad —religiosa, política e intelectual— habría de oponerle la demostración.

El proyecto educativo del positivismo se concretó en la Escuela Nacional Preparatoria, donde las ciencias naturales, debidamente diferenciadas, promovieron el ideal de progreso. Aunque en su inicio se buscó cierta unidad orgánica en la formación de los alumnos, el atomismo del estudio de las ciencias derivó hacia una visión distorsionada de las ciencias sociales en el intento de explicar los hechos humanos desde la misma perspectiva de los naturales. El evolucionismo actuó como explicación global de la economía, de la historia y de la política; Porfirio Parra, por ejemplo, explica las bondades de la Reforma en términos de la

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>13</sup> Gabino Barreda, “Oración cívica” en *El positivismo en México*, p. 3.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 6.

biología: “correspondió en el orden sociológico a lo que hubiere sido en el biológico inyectar sangre rica y generosa en un organismo decrepito, o mejor aún, a trocar elementos orgánicos gastados, envejecidos e incrustados de sales calcáreas, por celdillas nuevas henchidas de vigoroso protoplasma”.<sup>15</sup> No se trataba sólo de una trasposición discursiva; la subcodificación del discurso científico implicaba que la sociedad fungía como un organismo que, al igual que los entes biológicos, estaba determinado por leyes naturales. Respecto de los conceptos usados por algunos positivistas; Pedro Henríquez Ureña observa el “uso negligente o arbitrario de los términos metafísica, filosofía, ciencia”.<sup>16</sup>

En el enfoque positivista, la audacia metafórica de establecer sinonimia entre evolución biológica y progreso económico y social se enfocó, en un primer momento, en la idea de la industrialización del país. Con el tiempo, las ideas de renovación social devinieron ideología de Estado; la falta de crítica impidió a muchos positivistas apreciar la decadencia del sistema porfirista; como puede verse a continuación, en las palabras de Rabasa:

La nuestra, en la época constitucional, tiene de notable que nuestros grandes presidentes han ejercido la dictadura favoreciendo las evoluciones que cada etapa requería. No ha sido que un despotismo brutal haya hecho estragos en los pueblos; es que la desproporción entre las instituciones prometidas y las posibilidades de realización, ha irritado la impaciencia de los hombres que han puesto sus pasiones y sus fuerzas al servicio de los que prometen de nuevo la vida popular libre y activa. En vez del quietismo de las tiranías hemos tenido con las dictaduras democráticas un movimiento de avance y una evolución continuos.<sup>17</sup>

La alabanza a Porfirio Díaz resulta procaz: justifica el incumplimiento de las promesas y acredita la dictadura en nombre del *avance y evolución* del país. El positivismo es, en este aspecto, fácilmente identificable con el *ethos* realista: milita y afirma los procedimientos del capitalismo, así como subordina las prácticas políticas a un ideal de progreso económico. La reducción de los valores sociales al valor de uso derivó en el pragmatismo realista inspirado por Spencer, en detrimento de la corriente especulativa que siguió Antonio Caso, seguidor del experiencialismo de John Stuart Mill. Pedro Henríquez Ureña señala este desapego a la reflexión teórica como una de las deficiencias más marcadas de la corriente pragmática: “La filosofía positiva —apunta— profesa un desdén pragmático de la especulación clásica a la cual

---

<sup>15</sup> Porfirio Parra, “Consecuencias de la reforma” en *El positivismo en México*, p. 122.

<sup>16</sup> *Apud*, Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 207.

<sup>17</sup> Emilio Rabasa, “La dictadura democrática” en *El positivismo en México*, p. 149.



se quiere substituir una metafísica tejida con teorías de las ciencias, imitando el método de éstas; filosofía, por lo tanto estrecha pero al mismo tiempo informe, como si aferrada al centro de imaginario círculo nunca supiera dónde se hallan los límites marcados por la circunferencia”.<sup>18</sup> El cientismo positivista fue paulatinamente desterrando su origen filosófico; así, la pretensión de alcanzar la unidad del espíritu quedó en mero proyecto.

Al empeño unificador depositado en la ciencia, el Ateneo de la Juventud le opuso la filosofía, y al ideal de progreso, el de belleza. La mudanza de objetos de estudio, así como el cambio en el apoyo teórico indica la renovación epistemológica que se estaba gestando. El México porfirista era, para Antonio Caso, la representación del mundo como economía. Los ateneístas se propusieron superar el lado egoísta del economismo y ampliar su horizonte hacia el desinterés y la caridad. Dice Caso: “Aprendamos en buena hora y enseñemos en nuestras escuelas el mejor aprovechamiento de la existencia; pero recordemos constantemente a la juventud que hay algo superior a la existencia como economía y es la existencia como desinterés y como caridad”.<sup>19</sup> Sólo la belleza escapa al afán utilitario del mundo; el arte representa un excedente de productividad; aparece como “inútil, superfluo, algo así como un gran juego para el que lo mira con criterio biológico”,<sup>20</sup> dice Abelardo Villegas. Cuando el hombre intenta aprehender el mundo desde su expresión económica, éste se le escapa exhibiendo sólo su imagen biológica; si deja de lado el valor de uso de los entes, en cambio, éstos muestran su ser más auténtico. Apunta Villegas en su interpretación de Caso: “Y de aquí surge una nueva paradoja, pues siendo esta identificación con las cosas mismas, <<divina complicidad>>, el hombre que intuitivamente descubre la esencia de la vida biológica a la vez que está identificado, que es cómplice de ella, no está efectuando un acto egoísta, está fuera de la corriente vital”.<sup>21</sup> La contemplación de la belleza es desinteresada y sólo a través de la mediación artística el hombre se conecta con un mundo esencial que escapa al valor de uso de los entes.

Si una de las disparidades fundamentales en la *episteme* del Ateneo de la Juventud respecto del positivismo fue la consideración de la belleza como ideal a seguir, respecto del

---

<sup>18</sup> *Apud*, Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 207.

<sup>19</sup> *Apud*, Abelardo Villegas, *La filosofía de lo mexicano*, p. 47.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 49.

modernismo, los ateneístas concordaron con esta escuela artística que corrió a la par que el positivismo, en el interés estético; también la poesía modernista estaba regida por el intento de expresar la belleza. La diferencia entre ambas corrientes se encontraba, sin embargo, en la manera de asumir la belleza. Para el modernismo, la belleza estuvo emparentada con “los signos del poder burgués”.<sup>22</sup> Ante la ingreso de Hispanoamérica al capitalismo a fines del siglo XIX, el arte de la época se ve sacudido de manera tal que provoca “una agonía espiritual y una duda filosófica”.<sup>23</sup> El vértigo llevó a los modernistas a plantearse el papel de Latinoamérica frente a la civilización occidental y sus valores. El sentimiento de ser periferia y producir un discurso marginal en relación con el europeo y haberse limitado a ser su eco, caló en la sensibilidad de los artistas que rompen con la tradición anterior. “El punto de partida del modernismo —apunta Max Henríquez Ureña— fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieron con sus tendencias renovadoras y representaran, en cambio, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento”.<sup>24</sup> Los modernistas dictan dos líneas que confluyen en la obra artística: por un lado convierten en símbolos los productos del capitalismo y, por otro, buscaron la independencia expresiva. Objetos de ornato del clasicismo, de oriente y del Medioevo se combinan en un lenguaje renovado que aspira ansiosamente a la modernidad. El arte se desacademiza y experimenta con nuevas formas poéticas y lingüísticas. “Ante el desmoronamiento del discurso dominante, apolíneo, —dice Schulman— con el advenimiento del proyecto modernista/moderno se produce otro, dionisiaco, caracterizado por un tenaz cuestionamiento de conceptos sacrosantos, el experimentalismo estilístico, y el replanteamiento de percepciones de la naturaleza y de la realidad social e individual”.<sup>25</sup>

En la afirmación de la diferencia, el modernismo se asume como alternativa poética. La creación de un arte autónomo enfatiza el disenso con el romanticismo, pues, la poesía romántica había caído en exceso, había desgastado su expresión poética y vivía del clisé. “Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión”,<sup>26</sup> dice Max Henríquez Ureña. El anhelo innovador impactó en la forma y el uso del

---

<sup>22</sup> Iván Schulman, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, p. 11.

<sup>23</sup> *Id.*

<sup>24</sup> Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, pp. 12-13.

<sup>25</sup> Iván Schulman, *op. cit.*, p. 15.

<sup>26</sup> Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 12.

lenguaje; la poesía adquirió nacionalidad lingüística. Paulatinamente el arte modernista derivó en preciosismo; ese primer apropiarse del mundo como una entrada en la civilización cultural se desvió hacia un exotismo en el que el lujo se sublimaba en delicadeza espiritual; cada modernista recomponía su propio universo independiente, no sólo del discurso eurocentrista, sino, también, del de otros modernistas. Paradójicamente, el enfoque esteticista del modernismo que intentó deslindarse del romanticismo, conforma un *ethos* romántico: militante del capitalismo negado en su valor de uso, transforma los entes en símbolos, y él mismo se convierte en su contrario; la apetecida modernidad tan reprochada al Occidente, termina siendo asimilada en la poesía con una valoración diferente, es decir, se convierte en poesía hispanoamericana.

En oposición al modernismo, el Ateneo de la Juventud enfocó reflexivamente la belleza; en este caso, la distancia epistemológica no radica en la discrepancia del objeto de interés, sino en la mirada con la que se capta el motivo de estudio y consideración teórica. El estetismo ateneísta no es sólo un programa de creación artística; es esto y además el centro del campo de presencia de una nueva *episteme*. Si la belleza modernista significaba sensualismo producido por la acumulación del capital, esto es, el embellecimiento de lo ya dado por el proceso de modernización del capitalismo; para el Ateneo, la belleza escapa al valor de uso establecido utilitariamente; el arte como desinterés, según el planteamiento de Antonio Caso, implica una conexión con el núcleo ontológico de las cosas; así se explica que “toda ontología filosófica principia en la estética”.<sup>27</sup> El ser más auténtico de las cosas se revela en la experiencia de la belleza. Es esta perspectiva capaz de organizar y dar coherencia a un discurso teórico complejo la mirada que supone un cambio epistemológico radical de los ateneístas frente al modernismo. La reflexión estética constela todo planteamiento filosófico, ya sea ético, ya epistemológico; la belleza es el concepto estructurante que aglutina y ordena el programa civilizador de los jóvenes de la generación del Centenario.

En este planteamiento general la actitud del Ateneo habrá de ser vista como un movimiento cultural nutrido de la contradicción implicada en el vínculo conflictivo y no resuelto de los hechos de la realidad revolucionaria mexicana y la vida intelectual en la que ellos se desenvolvían. El contacto agónico del Ateneo con el medio sociocultural insinúa la manera

---

<sup>27</sup> Antonio Caso, *apud*, Abelardo Villegas, *op. cit.*, p. 49.

barroquizante en la que se inserta en la modernidad; pues, como apunta Bolívar Echeverría: “El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla, pretende convertir en “bueno” el “lado malo” por el que, según Hegel, avanza la historia”.<sup>28</sup> Así como el “espíritu de contradicción”, para usar los términos de Torri, caracteriza el barroquismo de los ateneístas, pueden encontrarse algunas otras características del *ethos* barroco como la particular relación con el clasicismo, el mestizaje cultural, el epistemismo y la voluntad formal.

Lugar preponderante ocupa el discurso grecolatino en el archivo en el que se apoya el Ateneo, que comenzó su recorrido filosófico por el principio occidental, como origen de una reflexividad teórica. Por el momento en que se reunían en el taller de Jesús T. Acevedo, los jóvenes de esta generación organizaron una lectura de *El banquete* con un reparto de personajes. El gesto resulta elocuente en tanto que rubrica el carácter estético y su conexión con el archivo clásico. Esta efectiva *mise-en-scène* del diálogo platónico dramatiza el origen del pensamiento. “La teatralidad esencial del barroco —dice Bolívar Echeverría— tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba y al mismo tiempo revitalizar la validez del canon clásico”.<sup>29</sup> Más allá del histrionismo, el poner a prueba admite, por un lado, transitar las posibilidades de una racionalidad y, por otro, ensayar el alcance teórico en un movimiento que establece y, a la vez, mueve los límites. La lectura que el Ateneo hace de los clásicos dice y vuelve decir los mismos planteamientos teóricos, hasta llegar a “hacer decir”; el mundo griego no es para este grupo de artistas y pensadores una referencia —como puede serlo para el modernismo— sino un intercambio intertextual. La intervención de los ateneístas en el archivo griego promueve un doble giro: el del texto original (el clásico) y el del propio. Las preguntas planteadas por los primeros filósofos de Occidente se actualizan; esto es, se revive la problematización teórica, y tras este diálogo, el discurso clásico da más de sí, dice más de lo que originalmente decía. Los conceptos, las ideas y las preguntas de aquellos textos entran cada vez en nuevos juegos de relaciones; así, queda resignificado el mundo clásico, el barroquismo ateneísta “lo desquicia sin anularlo”.<sup>30</sup> A la vez que los textos griegos han

---

<sup>28</sup> Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 40.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 93.

ensanchado su campo de significación, en esta intermediación surge un modo de ser del discurso del Ateneo que implica un reflejo, bien que con variaciones, de las fuentes. En los *ethos* barrocos, como en el renacimiento, volver al origen “es una estrategia práctica de construcción de una identidad artificial mediante el paso a través de una mimesis, con intención autoeducativa, de una identidad clásica”.<sup>31</sup> La insistencia en las preguntas por el ser de las cosas es una manera de revivir el origen: los hallazgos de los textos griegos no cancelan la reflexividad, sino que son la perpetua apertura hacia ella. El Ateneo revive el discurso clásico, y este revivir no implica sólo resucitar, sino dar vida nueva, renovar y, en la misma medida, renovarse.

Para el positivismo el recorrido de la filosofía culminaba en las propuestas de Augusto Comte; adoptar esta teoría garantizaba la síntesis de la evolución del pensamiento; el archivo clásico quedó sin ser transitado. Alfonso Reyes, en su lamento de que en las escuelas se haya dejado de estudiar latín, deja al descubierto el desapego de sus profesores hacia la cultura clásica; dice: “el Positivismo reinante en nuestras escuelas fue, a sabiendas o no, desgastando en ellas toda planta de Humanidades. Ya los estudiantes de mi tiempo no aprendimos latín”.<sup>32</sup> Para el modernismo, en cambio, el mundo griego fungía como cita; los objetos de belleza helenos fueron tomados y sometidos al alto vacío para figurar como ornato occidental de una poesía fuertemente arraigada al suelo hispanoamericano. El cosmopolitismo modernista no fue más que otra cara del localismo.

No fue el griego el único archivo revisado y reformulado por el Ateneo de la Juventud; la cultura europea moderna y contemporánea también nutrió sus prácticas reflexivas y su discurso. Los campos privilegiados fueron la literatura y la filosofía, con énfasis particular en el pensamiento romántico alemán. Pedro Henríquez Ureña hace el recuento de las influencias culturales del grupo:

Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leíamos a los griegos,

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>32</sup> Alfonso Reyes, “Discurso por Virgilio” en *Tentativas y orientaciones*, p. 158.

que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia. Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte *pompier*: nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en actitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico.<sup>33</sup>

El amplio registro que alcanza el archivo cultural al que acude el Ateneo de la Juventud se alarga hacia el pasado clásico y se ensancha en lo más actual. La mirada tendida hacia la antigüedad implicaba un camino ya muchas veces recorrido por otras generaciones; la consideración de la nueva agenda literaria y filosófica, en cambio, significaba la inauguración de nuevas ideas y formas artísticas novedosas; “se oían casi por primera vez en América nombres como los de Nietzsche, Ibsen, Bergson, Bernard Shaw, Wilgelband, William James, y muchos otros que comenzaban a revelarse en la misma Europa”,<sup>34</sup> dice Félix Lizaso. En México el archivo occidental llegaba sin retraso; el Ateneo se acercaba a obras de actualidad que en ese mismo momento estaban siendo leídas en los países europeos; esto es, México participa en “el banquete de la civilización”.<sup>35</sup>

Pedro Hernández Ureña, el Sócrates del grupo, promovió entre sus compañeros un trato particular a las teorías que les llegaban, trato que fue similar para los autores modernos como para los clásicos; los leían críticamente y activaban las propuestas teóricas; así que no hubo adopción de doctrinas, sino revisión y puesta a prueba. Alfonso Reyes caracteriza a los miembros de su generación como “ensayistas, filósofos y humanistas autodidactas”, que se caracterizaban por “la exacerbación crítica”.<sup>36</sup> En las obras del Ateneo aparecen, integradas, la filosofía clásica y la moderna; la difusión de las nuevas ideas está mediada por el discurso ateneísta; se trata, en este sentido, de un mestizaje cultural que es, para Bolívar Echeverría, una actitud barroca de evaluación de la cultura; no aceptar acríticamente las ideas ya antes desarrolladas, sino recibirlas bajo la sospecha de que pueden adquirir nuevos significados porque no está dicha la última palabra; así:

---

<sup>33</sup> *Apud*, Alfonso Reyes, *Pasado inmediato*, *op. cit.*, p. 206-207.

<sup>34</sup> Félix Lizaso “Salutación a Alfonso Reyes” en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, p.213

<sup>35</sup> Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana” en *Última Tule*, p. 82.

<sup>36</sup> Alfonso Reyes, *Pasado inmediato*, *op. cit.*, p. 206.

[...] la estrategia de mestizaje cultural es sin duda barroca, coincide perfectamente con el comportamiento característico del *ethos* barroco de la modernidad europea y con la actitud barroca del posrenacimiento frente a los cánones clásicos del arte occidental. La expresión del “no”, de la negación o contraposición a la voluntad del otro, debe seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por inversión. Debe hacerse mediante un juego sutil con una trama de “síes” tan complicada, que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirle el sentido, de convertirla en una negación. Para decir “no” en un mundo que excluye esta significación es necesario trabajar sobre el orden valorativo que lo sostiene: sacudirlo, cuestionarlo, despertarle la contingencia de sus fundamentos, exigirle que dé más de sí mismo y se transforme, que se traslade a un nivel superior, donde aquello que para él no debería ser otra cosa que un reino de contra-valores condenado a la aniquilación pueda “salvarse”, integrado y re-valorado por él.<sup>37</sup>

En esta línea de ideas, Ignacio Sánchez Prado reconoce que más que el rescate y la conservación de la riqueza cultural, en Alfonso Reyes —aunque puede aplicársele al grupo en general— importa “su actualización por la vía de un proyecto intelectual”.<sup>38</sup> Como el humanismo renacentista y el posterior, el Ateneo considera que todo saber habrá de ser considerado, evaluado e integrado a la civilización intelectual. Frecuentemente se manifestaron contra la imitación europea; antes bien promueven el “bovarismo”,<sup>39</sup> término empleado por Antonio Caso para hablar del la subjetivación del conocimiento, como una apropiación o interiorización de cada uno de los objetos de estudio.

La añorada unidad de espíritu que traería la ciencia, según los positivistas, fue un proyecto incumplido en sus filas. Anterior a esta generación, la revisión teórica promovida por las órdenes religiosas, especialmente por los jesuitas, había quedado suspendida con la cancelación de la Universidad Pontificia durante el juarismo. El positivismo, a quien tocaba retomar el planteamiento, no podía —dada las limitaciones de su afán cientista y de su pretensión de objetividad, que desconocía la intervención del hombre en los procesos culturales— ni quería ocuparse de ello, pues toda consideración teórica les inspiraba desconfianza; este desdén hacia la filosofía no les permitió siquiera evaluar sus propias líneas teóricas en la totalidad de las obras del pensamiento. La decadencia cultural distanció la teoría de la práctica: “la teoría —dice Reyes— era la mentira, la falsedad, y pertenecía a la era metafísica, si es que no a la

---

<sup>37</sup> Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 56.

<sup>38</sup> Ignacio M. Sánchez Prado, *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, p. 154.

<sup>39</sup> Antonio Caso, “El bovarismo nacional” en *Antología filosófica*, p. 205.

teología. La práctica era la realidad, la verdadera verdad. Expresión, todo ello, de una reacción contra la cultura, de un amor a la más baja ignorancia, aquella que se ignora a sí misma”.<sup>40</sup> Por el lado del modernismo, el archivo cultural del Occidente hizo presencia en la poesía desde la función simbólica de un mundo; la propuesta modernista, empero, se limitó a la citación de ese mundo como si se tratara de un museo de antigüedades y objetos valiosos, sin profundizar ni llegar a plantear un proyecto cultural.

Gracias a la formación filosófica el Ateneo logra transitar de la estética, con su ideal de belleza, captada intuitivamente —influencia bergsoniana—, a la noción de una cultura universal, obra del espíritu teórico unificador. La teoría representó la capacidad de renovación: desde el mestizaje cultural, los ateneístas establecen un diálogo cosmopolita con el Occidente antiguo y el moderno; del mundo clásico, y muy propio de su comportamiento barroquizante, extrae la lección de lo “universal concreto”,<sup>41</sup> esto es, el complejo reflexivo a partir del que se funda una racionalidad; de la filosofía europea, especialmente del romanticismo alemán, retoman el ejercicio crítico del pensamiento. La mediación discursiva de los ateneístas los lleva a la universalidad del conocimiento o, de otro modo, al conocimiento universal; si la experiencia de los clásicos les deja lo universal concreto, el diálogo con la modernidad occidental los impele a plantearse lo universal indeterminado; la estética se vuelve ontología, como quería Antonio Caso.

Si en un primer momento el tránsito teórico llevó al Ateneo de la Juventud de lo subjetivo de la experiencia de la belleza artística a lo universal; en un segundo momento regresan a lo particular, se sienten impelidos por la necesidad de fundar teóricamente la realidad o, hegelianamente, de que la existencia alcance realidad con la intervención de la racionalidad. No es casual que luego de llegar a las altas esferas de la universalidad se preguntaran, décadas después, por el ser del mexicano. Lo mexicano no es, en sí mismo, un tema filosófico, pero su tratamiento, en la pluma de estos pensadores, adquiere importancia teórica; no ceden a la tentación del color local ya explorada por la novela costumbrista, naturalista o realista, muy en boga en el discurso de la celebración del Centenario de la independencia. Más que dar por hecho que hay un “ser mexicano” se cuestionan sobre la pretendida unidad del concepto, sobre los vectores teóricos en los que puede plantarse su estudio, sobre la manera en que el tiempo

---

<sup>40</sup> Alfonso Reyes, *Pasado inmediato*, op. cit., p. 193.

<sup>41</sup> Bolívar Echeverría, op. cit., p. 83.



arrastra a ese “ser mexicano” y, finalmente, sobre cómo se inserta el conocimiento de lo mexicano en el conocimiento universal.

En principio es difícil establecer “lo mexicano” como una abstracción. México no es uno, es muchos, no se puede decir que de un mexicano a otro México se conserve igual a sí mismo. El trabajo de estos intelectuales, entonces, elaboró un repaso por las distintas mexicanidades, tratando de buscar la nota en común que les da el ser, indicando las líneas que lo conforman y los espacios en los que la multiplicidad se transfigura en comunidad. Para el Ateneo de la Juventud ser mexicano no fue una denominación de origen, sino, sobre todo y fundamentalmente, implicaba conocerse, identificarse, tomar distancia desde otras culturas, autocriticarse y hacer un proyecto en el que teoría y práctica, filosofía y existencia estuvieran plenamente identificadas; o como dice Antonio Caso:

Idealistas que os empeñáis en la salvación de la República, volved los ojos al suelo de México, a los recursos de México, a nuestras costumbres y nuestras tradiciones, a nuestras esperanzas y nuestros anhelos, a lo que somos en verdad. Sólo así nos conduciréis a un estado mejor y nos redimiréis de nuestro infortunio. Para salvarse precisa ante todo saber. El ensueño más puro es nomás quimérico, si no afianza en “la santa realidad” y con ella se integra. Quien quiera volar ha de tener “alas y plomo” como decía Bacon, ha de ser respetuoso y osado, “valiente y cortés”, como reza el proloquio castellano. Sin aspirar a algo mejor se retrocede sin remedio; pero sin saber con precisión a donde va, se fracasa, sin duda. “Alas y plomo”; tal ha de ser el lema de nuestra redención ambicionada. La gravedad de la materia pondera la intrepidez del pensamiento. México: Alas y Plomo...<sup>42</sup>

El tema de lo mexicano para los ateneístas se balancea de lo universal a lo regional. Las alas están conformadas por el conocimiento del archivo de Occidente, y el plomo, por el arraigo a la tierra. Al estudiar a México y lo mexicano, estos intelectuales no cayeron en el vicio del autoelogio ni en el nacionalismo. En el momento en el que se plantea el discurso sobre la mexicanidad, la actitud de los ateneístas desplaza el planteamiento hacia un mundo cultural más amplio; es, dice Sánchez Prado de Alfonso Reyes, una manera de discutir a profundidad “el eje nación-raza-soberanía”<sup>43</sup> del discurso nacionalista. En otro lugar Sánchez Prado, refiriéndose igualmente a Reyes aunque también adjudicable al Ateneo, escribe:

Para mí, el occidentalismo, entendido principalmente como discurso de modernidad o de deseo de modernidad, es el recurso de ciertos elementos del campo literario mexicano para constituir posiciones intelectuales de autonomía crítica a partir de la

---

<sup>42</sup> Antonio Caso, “Problemas nacionales” en *Antología filosófica*, pp. 210-211.

<sup>43</sup> Ignacio M. Sánchez Prado, *op. cit.*, p. 153.

utilización del “archivo” cultural de “Occidente” (que puede definirse casi literalmente como Europa) como estrategia de articulación de naciones intelectuales. Este occidentalismo es gestual y performativo en cuanto no demanda la preservación de una cultura sino su ejercicio, es decir, el occidentalismo como lo leo aquí no es un trabajo museográfico de muestra de los “monumentos” de la cultura occidental, sino la utilización estratégica de recursos y gastos del “archivo” occidentalista como forma de resistencia a una hegemonía estatal cuya ideología primaria es nacionalista-estatal.<sup>44</sup>

El archivo Occidental hace tierra en el discurso sobre México en un nuevo mestizaje cultural. El análisis que el Ateneo hizo sobre lo mexicano no se cierra en la circularidad del tema mismo, dice algo de cómo estos autores ven el quehacer filosófico, habla de la importancia de ligar filosofía y acción, de devolver al pueblo que inspira el estudio una mirada reflexiva y propositiva sobre los destinos nacionales. Los ateneístas fundaron un pensamiento, y más que eso, un pensar, una forma de verse desde dentro y en perspectiva. Sobre Alfonso Reyes, dice Víctor Díaz Arciniega, que seguía un principio que puede enunciarse de la siguiente manera: “miremos hacia el horizonte de todas las lenguas, historias y hombres para educar nuestro espíritu y fortalecer nuestra experiencia, mas no por ello dejemos de mirar nuestras propias raíces; los nutrientes vienen del aire y del suelo y los hacemos nuestros en la palabra”.<sup>45</sup> Este principio fue asumido por el Ateneo de la Juventud y, aún más, adquirió carácter moral. A propósito, dice Samuel Ramos: “Dentro de la variedad de objetos que a cada uno se dedicaba, había en la actividad de todos una intención común: *la moralización*. Esto equivale a decir que se trataba de levantar por todos lados la calidad espiritual del mexicano”.<sup>46</sup>

Antonio Caso recomienda las alas, la cultura universal, pero también el plomo, el reconocimiento y, sobre todo, la promoción del cambio, de la tierra. El Ateneo de la Juventud ancla sus inquietudes teóricas en la tarea educativa; la moralización de la que habla Ramos capaz de unificar diversas inquietudes es el epistemologismo, otro rasgo del *ethos* barroco, como puede verse en las siguientes palabras de Bolívar Echeverría:

Podría llamarse *epistemologismo* al modo en que el humanismo de la civilización moderna se hace presente en el terreno del discurso filosófico. Presupuesto en la vida moderna y en la construcción que ésta hace de su mundo como “sujeto primero y auténtico”, como “fundamento sobre el que todo se constituye”, el Hombre se afirma frente a lo convertido en Naturaleza, en algo que está ahí sólo en la medida en que responde al reto de su actividad apropiativa. Reto técnico que alcanza su mayor

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>45</sup> Víctor Díaz Arciniega, “Presentación” en *Voces para un retrato*, p. 7.

<sup>46</sup> Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 209.

pureza en la ciencia experimental, en el discurso que propone representaciones cuantificables de lo desconocido, es decir, imágenes cuya capacidad de hacerse de las cosas al representarlas —y de provocar por tanto la seguridad y certeza en el autor de su formulación— puede ser puesta a prueba y medida como lo es la productividad de un instrumento de trabajo.<sup>47</sup>

La universalidad exigía no sólo ser alcanzada por un grupo de jóvenes ilustrados; sino ser divulgada masivamente. Así surge el proyecto educativo del Ateneo en la Escuela de Altos Estudios, la Universidad Popular. En 1910 Justo Sierra, maestro de muchos de los ateneístas, inaugura la Universidad Nacional de México y, aunque figuró en las filas del positivismo, tiene una visión más avanzada que no se limita al cientismo; así, en las tareas de la universidad, aunque destaca la importancia de la formación científica, el propósito se matizaba de racionalismo. Josu Landa las resume en los siguientes tres aspectos:

1. El reconocimiento de un papel considerable de lo espiritual en la vida educativa.
2. La reivindicación explícita de un vínculo entre la ciencia y la formación moral del hombre.
3. El carácter nacional de la producción científica (sin menoscabo de su índole universal).<sup>48</sup>

Muchos de los ateneístas, profesores de la Escuela de Altos Estudios, participaron del proyecto universitario. Desde un principio el Ateneo de la Juventud entiende que su labor educativa, además de divulgar masivamente el conocimiento, debía ser esmerada en cuanto al archivo que se pondría a disposición del pueblo mexicano.

En el proyecto ateneísta destacaba su atención a las humanidades con énfasis en la cultura universal, que fortalecería una identidad mexicana de los jóvenes universitarios pareja a la de otras naciones. En 1930 Alfonso Reyes escribe: “La lectura de Virgilio es fermento para la noción de la patria, y a la vez que modela su ancho contorno, lo llena con el contenido de las ciudades y los campos, la guerra y la agricultura, las dulzuras de la vida privada y los generosos entusiasmos de la plaza pública, dando así una fuerte arquitectura interior al que se ha educado en esta poesía”.<sup>49</sup> La educación tendría que rendir su fruto en la transformación de los hombres y de la nación; así, el humanismo no sería simple acopio de todo tipo de conocimientos; iba a promover un cambio socioeconómico importante. Para Alfonso Reyes el

---

<sup>47</sup> Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 104.

<sup>48</sup> Josu Landa, *La idea de Universidad de Justo Sierra*, p. 49.

<sup>49</sup> Alfonso Reyes, “Discurso por Virgilio” *op. cit.*, p. 164.

cultivo del pensamiento universal habrá de derivar en el cosmopolitismo unificador de los pueblos americanos que, en la lectura de Evodio Escalante a la *Atenea política*, es equiparable al ideal socialista, “una liquidación del mundo capitalista, el cual sería sustituido simple y llanamente por el *mundo del trabajo*”.<sup>50</sup>

Es el proyecto educativo, con las humanidades a la cabeza, lo que indica el matiz fuertemente epistémico del Ateneo de la Juventud y su discontinuidad, más que ruptura, con la concepción intelectual positivista y con el estetismo de los modernistas. Más que artistas — aunque también lo fueron y muy buenos— los ateneístas se demarcan como una *episteme*, antes que como una generación literaria. Su principal aportación al campo de la literatura se encuentra en la producción ensayística; género o función poco cultivada con anterioridad en Hispanoamérica. En este sentido, también literariamente su actitud es barroca, bien que no se corresponde con lo que se entiende en la historia literaria (el movimiento artístico europeo de los siglos XVI y XVII). Más que arte barroco propiamente, el Ateneo de la Juventud cultivó una forma artística con actitudes barroquizantes frente a la modernidad.

Si no la cualidad más importante del barroco, sí, por lo menos, la más visible es la voluntad formal. El trabajo con la forma, sin embargo, no es un rasgo exclusivo del barroco, sino es la manera de constituirse que tiene el arte en general. Lo singular del barroco es la actualización del canon clásico, que es, más que los márgenes que limitan la producción artística, un principio de creación. El Ateneo de la Juventud dona una forma al discurso grecolatino; el producto intelectual de la revisión teórica del mundo clásico es el ensayo. Entre la crónica de la centuria anterior y el tratado filosófico, el ensayo se erige como una nueva manifestación expresiva. La cultura mexicana germinada a principios del siglo XX, advierte, por un lado, los síntomas de decadentismo finisecular; por otro, se manifiesta como anuncio del futuro: los procesos de cancelación apuran los indicios fundantes de una nueva era cultural. El Ateneo capta —y exhibe— esta contradicción; el proyecto es claro: ir a la antigüedad para fundar el futuro. Es preciso, entonces, establecer el puente que una estos extremos; la tarea civilizatoria de los ateneístas consiste en construir esa mediación. Bolívar Echeverría entiende el barroco como la plataforma que conecta el mundo clásico con la modernidad, como puede apreciarse a continuación:

---

<sup>50</sup> Evodio Escalante, “Homonoia. La utopía cosmopolita de Alfonso Reyes” en *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, p. 166.

Lo cierto es que una experiencia de “lo clásico”, de algo “universal concreto”, de un conjunto determinado de formas dotadas de una validez natural subyace necesariamente en la autoafirmación de la voluntad de la forma barroca. Hasta podría decirse que lo primero que “pone” esta voluntad de forma es justamente un trasfondo “clásico” —tomándolo de la vida espontánea de la cultura, y lo mismo de la “alta” que de la “baja”— en referencia al cual puede afirmar su barroquismo; que incluso allí donde tal *médium* de contraste aparentemente no existe, ella lo crea *ex profeso*.<sup>51</sup>

Los ateneístas reviven la filosofía platónico-aristotélica bajo formas inusitadas: el diálogo con Platón y la pregunta por el origen a la metafísica aristotélica implican someter la teoría clásica a “un proceso de reverberación”,<sup>52</sup> un poner a prueba, probarlo tanto en la acepción sensorial gustativa como en la validación de su alcance.

Para el positivismo la cultura clásica no representa un acervo del que haya que aprovisionarse directamente puesto que está incluido, como cualquier otro, en su noción de progreso aplicado a la historia del pensamiento; de modo que basta con frecuentar el último estadio de la racionalidad —el evolucionismo comtiano— para acceder a la cultura del pasado. El modernismo, por su lado, toma en cuenta el canon clásico —hay que entender como tal la producción literaria de los clásicos de la lengua— como polo o blanco de ataque; pues, “el modernismo rompió los cánones del retoricismo seudoclásico, que mantenía anquilosado el verso dentro de un reducido número de metros y combinaciones”.<sup>53</sup> Así, ni para el positivismo ni para el modernismo el discurso clásico significó un archivo a considerar.

En el discurso del Ateneo no se repite el registro grecolatino, se dialoga con él, se le hace entrar en un juego especulativo en el que decir lo ya dicho supone un “hacer decir”. En apariencia se trata de una duplicación; la insistencia, empero, repetición de la repetición, renueva lo cifrado en la filosofía clásica. La expresión ensayística es la reelaboración del texto filosófico, de tal manera que el ensayo no repite (solamente) una construcción reflexiva preformada; la re-crea. La relación que guardan los poemas gongorinos de largo aliento con el mito o la Catedral de Toledo con las construcciones clásicas es semejante a la del ensayo ateneísta con las obras los filósofos griegos. El rasgo diferencial del Ateneo con el arte barroco es el orden con que se presenta la forma y la razón de fondo: en la literatura barroca, por ejemplo, las elecciones poéticas (forma) anteceden a las teóricas y su lectura socio histórica

---

<sup>51</sup> Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 83.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>53</sup> Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 14.

(razón de fondo); la generación del Centenario, en cambio, comienza una lectura del momento plantado en la antigüedad clásica (razón de fondo) y encuentra en el ensayo la expresión de ese diálogo de mestizaje cultural (forma). Para que la sucesión de lo mismo con lo otro fuera legible había que donarle una forma que los ateneístas encontraron en el ensayo. Esta es la razón por la que se plantea el Ateneo de la Juventud como una *episteme* más que como una escuela artística.

Si vueltas y pliegues formalmente captables son el rasgo del arte barroco, en el ensayo lo que se ondula es el pensamiento. No desprovisto de voluntad formal, sino haciendo depender la forma de las necesidades expresivas de la reflexión es como actúa el ensayo ateneísta. La reelaboración del canon clásico da una forma gestada literariamente; el ensayo es la intervención del fenómeno ficticio en el discurso del pensamiento. Ensayar una idea es una tarea crítica que involucra procesos imaginativos; no es la dura lógica de los tratados filosóficos, pero tampoco es solamente recreación estética. Lo que muestra el ensayo es la posibilidad de que el pensamiento imagine o de que la imaginación piense: imaginación pensante. El ensayo, para Mariano Picón-Salas, “parece conciliar la Poesía y la Filosofía, tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos”.<sup>54</sup> La imagen —entendida ampliamente como captación total (sintética) que la literatura hace de experiencias complejas— es el recurso ensayístico que ocupa el lugar del concepto. “Donde hay concepto no hay poesía”,<sup>55</sup> dice Enrique Anderson Imbert, para aclarar, a renglón seguido, que en el ensayo el armazón conceptual se poetiza “por obra y gracia del espíritu unificador”.<sup>56</sup> Como producto del pensamiento, el ensayo podría ser visto como una forma residual de la filosofía, y como producto literario sería un género ancilar que sabe demasiado.

Si el ensayo es pensamiento promovido a poesía, su factura implica procedimientos literarios de construcción; lo propio de la expresión poética es el ritmo, la cadencia del lenguaje es también armonía del pensamiento. El ensayo había comenzado siendo el eco de la filosofía clásica; en el camino, sin embargo, se ha separado de ella y “ha desarrollado su propia ley formal”,<sup>57</sup> como dice Adorno. El uso de imágenes para ilustrar ideas y el cuidado y

---

<sup>54</sup> *Apud* James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes: imagen y estructura*, p. 22.

<sup>55</sup> *Apud Ibid.*, p. 23.

<sup>56</sup> *Apud Id.*

<sup>57</sup> *Apud* Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 45.

administración de la palabra son cualidades formales que los ateneístas fijaron en el ensayo. La prosa, si ha de considerarse tal, exige un trabajo técnico (artístico) con el lenguaje. El ensayo es producto refinado tanto de la literatura como de la filosofía —tal podría ser la definición de retórica—; los ateneístas no fueron conscientes de lo que habían creado. La valoración estética del ensayo tendría que esperar algunos años; se necesitaría la divulgación de las vanguardias para comprender una noción como “poesía conceptual” y la iluminación de los estudios de la nueva retórica. La valoración filosófica, por otro lado, también se demoró; la divulgación de la fenomenología en México habría ayudado a validar las formas ensayísticas como experiencias auténticamente fenomenológicas: toda labor reflexiva es ideación y ésta es un modo de imaginar; fenomenológicamente, tanto el tratado más logicista dentro de la filosofía como el ensayo más emotivo son productos de la vivencia psíquica en la que las cosas son para una conciencia; igual la *Ética demostrada según el orden geométrico* como los ensayos de Bacon están mediados por el yo autoral que da orden y concierto a las ideas, que las in-forma.

A partir de 1913 varios de los ateneístas salieron del país; ya por decisión personal, como Alfonso Reyes y, posteriormente, Pedro Henríquez Ureña, ya porque formaron parte de la reacción mexicana como Luis G. Urbina y el doctor Atl.<sup>58</sup> Los destinos de cada uno de los miembros del Ateneo corrieron por su propio camino durante el huertismo y el carrancismo. Una vez pasados los sobresaltos políticos, epígonos de la revolución, el ambiente cultural comenzó a normalizarse y a partir de 1920, años del maximato, y en los consecutivos, algunos de los ateneístas que se encontraban en el extranjero regresaron. El papel que jugarían algunos de los miembros del Ateneo se dejó sentir en la vida educativa y cultural de México, según puede verse en un somero recuento: a) Cuatro miembros fueron rectores de la Universidad Nacional: Antonio Caso, José Vasconcelos, Mariano Silva y Aceves y Genaro Fernández Mac Gregor; b) José Vasconcelos fue Secretario de Educación Pública; c) Alfonso Reyes fue presidente de la Casa de España en México, posteriormente El Colegio de México. El estudio de las humanidades con carácter profesional, el cosmopolitismo de los Contemporáneos y la visión crítica hacia el tema de lo mexicano en grupos como Hiperión o por narradores de la novela de la revolución son herencia del Ateneo de la Juventud, que sentó las bases de la *episteme* moderna en México.

---

<sup>58</sup> Mario Ramírez Rancaño, *La reacción mexicana y su exilio durante la revolución*, p. 118 *et passim*.

## 1.2. La obra de teoría y crítica literarias de Alfonso Reyes

### 1.2.1. Los años de formación

Marcar la entrada de un hombre a la cultura es tarea difícil; en el caso de Alfonso Reyes, acaso absurda. ¿Cuál fue el primer gesto literario?, ¿la primera obra de impacto considerable?, ¿el verso que ya nunca se fue de la memoria? A muy temprana edad aprendió a leer y se aficionó a los libros. De la abastecida biblioteca del padre, el general Bernardo Reyes, fueron sus primeras lecturas: cuentos clásicos de Perrault y de *Las mil y una noches*, las fábulas de Samaniego, Iriarte y La Fontaine, *La divina comedia*, *El Quijote*, los *Episodios nacionales* de Galdós. Conoció, por amigas de la familia, a Victor Hugo. Especial mención del acervo bibliotecario paterno merecen los románticos hispanoamericanos y europeos: Heine y Espronceda, por ejemplo. Fueron también esos años de infancia en los que comenzó su práctica de escritura, según apunta Javier Garciadiego: “El mismo Alfonso Reyes lo confesó en varias ocasiones y dejó huellas documentadas de su prematura vocación: siete cuadernos testimonian sus primeros ejercicios poéticos”.<sup>59</sup> La otra nota de su formación intelectual la propina el mecenazgo que su padre ejercía sobre artistas e intelectuales, entre los que se encontraban Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Rubén Darío, Ricardo Arenales, Max Henríquez Hureña, Celedonio Junco de la Vega, Carlos González Peña, Jesús Urueta, Juventino Rosas, Julián Carrillo, Guadalupe Montenegro, Manuel Cambre. Estos tres hechos —lectura, escritura y contacto con intelectuales— serían una constante en los diferentes momentos de la vida de Alfonso Reyes. Bernardo Reyes alentaba la inclinación literaria de su hijo; como parte de la formación reglamentaria de la clase ilustrada; no simpatizaba, sin embargo, con la idea de que Alfonso se dedicara a las letras profesionalmente. Un gesto que ilumina esta cara del perfil del general se encuentra en una anécdota contada por Alfonso Reyes: en 1905, aún en Monterrey, aparecieron el poema “Nuevo estribillo” en *Los Sucesos* y los tres sonetos que llamó “La duda” en *El Espectador*; un día, un amigo de la familia, haciendo alusión a estas primeras publicaciones, preguntó al general:

—¿Qué dice el poeta?— me saludó cierto amigo de la familia.  
—¡No! —le atajó mi padre—. Entre nosotros no se es poeta de profesión.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Javier Garciadiego, *Alfonso Reyes*, pp. 19-20.

<sup>60</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, 151.



Y, a renglón seguido, explica Alfonso Reyes: “Pues si, por una parte, aplaudía y estimulaba mis aficiones, por otra temía que ellas me desviasen de las “actividades prácticas” a que se está obligado en las sociedades poco evolucionadas”.<sup>61</sup> Con o sin la anuencia de su padre, Alfonso Reyes siguió su camino literario.

En 1905 Alfonso abandonó el Colegio Civil de Monterrey para continuar su bachillerato en la Escuela Nacional Preparatoria. Una de sus primeras, y determinantes, amistades que consiguió en la ciudad de México, fue la de Pedro Henríquez Ureña, “educador desde la infancia”.<sup>62</sup> En la Preparatoria Reyes escribió tres trabajos escolares —un homenaje Henri Moissan, un ensayo sobre el amor patrio y la descripción del bosque de Chapultepec— que fueron calificados y propuestos a publicación por Luis G. Urbina, Manuel Sánchez Mármol y Manuel G. Revilla.

En 1907 Alfonso Reyes comienza sus estudios de Derecho, donde desempeñó un papel de representación estudiantil como miembro de la Sociedad de Alumnos de la Escuela de Jurisprudencia. También por ese año estrecha su relación con algunos jóvenes con los que, posteriormente, conformaría el Ateneo. Un año antes Reyes había comenzado a colaborar con la revista *Savia Moderna* impulsada por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón; al año siguiente, en *Revista Moderna*, publica un ensayo en el que habla del pintor Julio Ruelas. A partir de este momento y hasta 1913 Alfonso Reyes tiene una participación continua en las actividades ateneístas. Estos años fueron de formación intensa; conocería y, sobre todo, discutiría a autores del mundo de las letras y de la filosofía. No sólo la cultura ya validada por la historia conformó el acervo de Reyes, en esta época se inicia también en la literatura más actual; por la recomendación de Ricardo Gómez Robelo, Reyes leyó a Baudelaire, y por la de Acevedo, “<<absorbí>> a Verlaine en veinticuatro horas”.<sup>63</sup> En el “Prólogo” a *Cuestiones estéticas* apunta García Calderón refiriéndose al Ateneo de la Juventud:

Comentan estos jóvenes libremente todas las ideas, un día las *Memorias* de Goethe, otro la arquitectura gótica, después la música de Strauss. Preside a sus escarceos, perdurable sugestión, el ideal griego. Conocen la Grecia artística y filosófica, y algo del espíritu platónico llega a la vieja ciudad colonial donde un grupo ardiente escucha la música de ideales esferas y desempeña un magisterio armonioso.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> *Id.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, 154.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>64</sup> Francisco García Calderón, “Prólogo” a *Cuestiones estéticas*, p. 12.

El ambiente de estos jóvenes ilustrados resultó un medio idóneo para la polémica y para el estudio propiciatorio de una cultura variada y cosmopolita. En Alfonso Reyes quedaría desde entonces la impronta de una manera particular de leer, de cercanía y distancia, comprensión y crítica. La agitada vida cultural del Ateneo lo obligó a estudiar permanentemente y a preparar breves ensayos para participaciones públicas; en 1908 se crea la Fundación de la Sociedad de Conferencias que organizó ciclos en el Casino de Santa María (1908), en el Conservatorio Nacional, en la Preparatoria (Antonio Caso dicta charlas sobre el Positivismo en 1909) y en la Escuela de Derecho a propósito del Centenario (1910).<sup>65</sup>

A diferencia del positivismo, la Generación del Centenario tuvo un enfoque más espiritual y, por tanto, más crítico. A su enorme cultura, se le sumaría una extraordinaria memoria y una manera de hacer suyo el archivo de Occidente. Años más tarde escribe en un ensayo de *El cazador*: “Citar de memoria sería prenda, al menos, de que sólo usamos de lo propio, de lo ya asimilado”.<sup>66</sup> En este sentido, Alfonso Reyes encarna el barroquismo ateneísta que se apropia de la cultura y le imprime trazos personales.

También por estos años Alfonso Reyes recibió algunos consejos que se cristalizarían en su formación de escritor. En 1907 Pedro Henríquez Ureña conoció los ensayos preparatorianos antes mencionados que le valdrían la publicación; le recomendó, entonces, que se dedicara más a la prosa, “como parte de mi aprendizaje y para habituarme a buscar la forma de mis expresiones no exclusivamente poéticas”,<sup>67</sup> dice Reyes. También movido por esos trabajos, originalmente escolares, Miguel Pereyra le predijo que su destino futuro era la prosa, “que es la música clásica”.<sup>68</sup>

Una vez terminada la carrera de Derecho, Alfonso Reyes se integró de pleno al Ateneo de la Juventud y a su proyecto educativo: fue secretario de la Escuela de Altos Estudios, donde impartía la cátedra de Lengua y literatura castellanias; aquí nació su gusto por los clásicos españoles: Góngora, Cervantes, Juan Ruiz de Alarcón y Gracián son sólo algunas de sus aficiones que se convertirían en referencias continuas en sus obras posteriores.

---

<sup>65</sup> Vid. Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 157.

<sup>66</sup> Alfonso Reyes, “De las citas” en *El cazador*, p. 164.

<sup>67</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 154.

<sup>68</sup> *Id.*

Estos años, además de ser fundamentales en la formación de Alfonso Reyes como intelectual y escritor, tienen la marca política de la revolución y, en su vida familiar, ambas están íntimamente ligadas. Es inútil preguntarse si su gusto por la literatura lo alejó de la política o si su desagrado hacia ésta lo acercó al mundo literario. Incluso, es probable que ambas esferas no guarden relación de causalidad y que simplemente se trate de hechos yuxtapuestos. Javier Garciadiego sostiene que por su naturaleza inclinada a lo poético se volvió apolítico; aunque, a renglón seguido, apunta: “El apoliticismo de Alfonso Reyes no debe exagerarse. Una de las características del porfiriato fue la despolitización creciente de la clase media urbana, en especial de sus sectores juveniles”.<sup>69</sup>

Desde 1908 se suscita un hecho que ya indica su perfil predominantemente intelectual: en el festejo que organizó la Escuela Nacional Preparatoria en honor a Gabino Barreda, uno de los positivistas que merecieron profundo respeto a la Generación del Centenario, se pidió a Alfonso Reyes que participara con algún poema; petición a la que se negó, aunque asistió entusiasmado. En *Pasado inmediato* se presenta el sumario del evento:

Hubo una sesión en la Preparatoria: se organizó un acto teatral, una serie de discursos, y los discursos resultaron —aun sin habérselo propuesto—, algo como la expresión de un nuevo sentimiento político. Fue la primera señal patente de una conciencia pública emancipada del régimen. Los maestros positivistas, que esperaban una fiesta en su honor, quedaron tan atónitos como la gallina que crió los patos, y decidimos devolverles el dinero con que habían contribuido al alquiler de la sala. El periódico del régimen no pudo ocultar su sorpresa ante aquellos nietos descarriados del positivismo que, sin embargo, confesaban su solidaridad con la obra liberal de Barreda. Los oradores de aquel verdadero mitin filosófico —entre los cuales se contaban hombres de generaciones anteriores como Diódoro Batalla y Rodolfo Reyes— se percataron de que habían contraído ante la opinión un serio compromiso. En el orden teórico, no es inexacto decir que allí amanecía la Revolución. Algún historiador político, Luis Manuel Rojas, lo reconoce así. De entonces parte lo que Vicente Lombardo Toledano ha llamado: “El sentimiento humanista de la Revolución Mexicana”.<sup>70</sup>

En este acto destaca la participación activa de Rodolfo, su hermano, mientras que Alfonso prefirió no sobresalir. Alfonso Reyes tuvo que borrar la sombra que la actividad política que su padre y su hermano le hacían; con justa pertinencia anota Garciadiego: “Para Alfonso fue muy difícil convencer a condiscípulos, profesores y autoridades de que podía haber un miembro de

---

<sup>69</sup> Javier Garciadiego Dantan, “Alfonso Reyes: la definición de su vocación y los avatares políticos familiares” en *Voces para un retrato*, p. 92.

<sup>70</sup> Alfonso Reyes, *Pasado inmediato*, *op. cit.*, pp. 213-214.

la familia que no fuera político. Acaso lo logró con el contraste de las actitudes de ambos en el homenaje a Barreda, de marzo de 1908”.<sup>71</sup> El hecho fue significativo para Reyes puesto que en él se asoma el perfil, no totalmente definido, del Ateneo de la Juventud porque lo que para Rodolfo significaba un ataque contra los científicos, enemigos políticos del general; para Alfonso fue una pugna contra los positivistas, adversarios intelectuales del Ateneo. En el año del homenaje a Barreda el general Bernardo Reyes se encontraba en el extranjero “cumpliendo una misión” de Porfirio Díaz.

A mediados de 1911 Madero está a punto de tomar posesión como Presidente de la República; en espera de la llegada de su padre, Alfonso le escribe una carta (6 de junio de 1911) a Pedro Henríquez Ureña en la que, de manera muy general, lo informa de las principales noticias, y agrega: “Nos espera una época agradabilísima y de civismo serio”.<sup>72</sup> Año y medio después la promesa de tranquilidad se desplomaría: el 9 de Febrero de 1913 murió el general Bernardo Reyes; los hechos, de mediados de 1911 a principios de 1913 son los siguientes: 12 de junio, Madero ofrece a Bernardo la Secretaría de Guerra; 28 de septiembre, el general Reyes viaja a E.U., 13 de diciembre, Bernardo regresa, viaja de San Antonio, Texas a México con el fin de iniciar una rebelión contra Madero; 25 de diciembre, desilusionado por el poco éxito de su empresa, se entrega en Linares, Nuevo León; inicio de 1912, lo trasladan a Tlaltelolco donde, junto con Félix Díaz, prepara un golpe a Madero, y 9 de Febrero, lo sacan de prisión y, frente al Palacio Nacional, lo mata la defensa del gobierno.

Lo que sentimentalmente significó para Alfonso Reyes la muerte de su padre quedó asentado en la *Oración del 9 de Febrero*. Su reacción política a los hechos que precedieron a la decena trágica fue sincera pero no propiamente política: renunció a la secretaría de la Escuela de Altos Estudios, aunque conservó su materia. A mediados de 1913 Victoriano Huerta le pidió que fuera su secretario particular; Alfonso Reyes, apático a los asuntos políticos, dolido por la muerte del general y desconfiado de aquel hombre “solemne, distante y autoritario”,<sup>73</sup> se negó diplomáticamente. Después de este encuentro, en agosto, Alfonso Reyes se embarcó rumbo a Francia, para ocupar un modesto puesto en la Legación Mexicana.

---

<sup>71</sup> Javier Garciadiego Dantan, “Alfonso Reyes: la definición de... *op. cit.*, p. 91.

<sup>72</sup> Alfonso Reyes, *Diario 1911-1930*, p. 32.

<sup>73</sup> *Id.*

De momento, la impresión que París causó a Reyes no fue muy buena; esperaba una ciudad con todas las cualidades de los países desarrollados y cultos, y se encontró un lugar que todavía tenía mucho de antigualla, un París cubista, según apunta años después en *El cazador*: “Cierro los ojos, y miro un París fragmentario, disperso en diminutos planos que no encajan unos en otros: como dividido y entrevisto por las cuatro patas de la torre Eiffel...”.<sup>74</sup> Por otro lado, el trabajo que desarrollaba en la legación no le resultaba estimulante. Pasados unos meses aprendió a descubrir el encanto parisino y, dice, “poco a poco, mis ojos y mi sensibilidad me educaron. Comencé a discernir y a entender. En México sólo había yo llegado hasta los poetas simbolistas y los llamados decadentes. En París descubrí el nuevo movimiento que parte, digamos, de André Gide, y me encontré con la literatura militante de la *Nouvelle Revue Française*”.<sup>75</sup> Otros autores a los que leyó en ese momento fueron Maurice Maeterlinck, Jules Lemaitre, Pierre Lasserre, Jean Henri Fabre, Charles Maurras y Paul Claudel.

Dos de las personas con las que se relacionó en Francia reanimaron su apego a la literatura española: Raymond Foulché-Delbosc, conocedor de las obras de Góngora, y Ernest Martinenche, a quien había conocido en 1910 cuando se inauguró la Universidad Nacional de México, erudito en Juan Ruíz de Alarcón. A menos de un año de haber llegado a París, dos sucesos animaron a Alfonso Reyes a emigrar a España: la caída de Huerta y las primeras manifestaciones de la guerra que anunciaban su inminencia.

A su salida de Francia, Alfonso Reyes se instaló provisionalmente en San Sebastián, en casa de su hermano Rodolfo, que se había exiliado luego de haber tenido diferencias con Huerta. Aquí conoció a Azorín, con quien cultivaría una larga amistad y uno de los tres escritores (los otros son Valle-Inclán y Gómez de la Serna), cuya influencia se notó en el estilo, pues, en adelante escribiría despojado “de cierta pesadez juvenil”.<sup>76</sup> Su estancia en San Sebastián fue muy corta; en poco tiempo Alfonso Reyes decidió ir a Madrid a probar suerte. En la capital española Reyes sobrevivió —sin sentido figurado— gracias a algunas colaboraciones esporádicas. No obstante las penurias económicas de esa época, se sentía emancipado del cargo diplomático que, aunque lejanamente, lo unía a Huerta; “vivía en la pobreza, pero con

---

<sup>74</sup> Alfonso Reyes, “París cubista” en *El cazador*, p. 103.

<sup>75</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 163.

<sup>76</sup> Héctor Perea, *España en la obra de Alfonso Reyes*, p. 11.

libertad”,<sup>77</sup> señala Alberto Enríquez Perea. Por recomendación de Ángel Zárraga, Reyes comenzó a frecuentar el Ateneo de Madrid, donde conoció “geniecillos indiscretos”: Enrique Diez-Canedo, Gómez Ocerin, Juan Ramón Jiménez, Acebal; conoció a los miembros de la generación del 27: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, José Moreno Villa, Emilio Prados y Pedro Salinas.<sup>78</sup> Del trato con algunos de estos intelectuales, Alfonso Reyes fue dándose a conocer.

Federico de Onís, con quien se carteaba desde México en la época de la Escuela de Altos Estudios, presentó a Alfonso Reyes en el Centro de Estudios Históricos, donde le pidieron que preparase un tomo sobre Juan Ruiz de Alarcón para “La Lectura”. A partir de ese encargo conoció a Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Antonio G. Solalinde. Ramón Menéndez Pidal, director del Centro incluyó a Reyes en la sección de Filología, donde se dedicó a estudiar literatura española moderna, “trabajando en una mesa doble (lidiando en plaza dividida) con el medievalista Solalinde”.<sup>79</sup> Estas labores, sobra decirlo, dieron a Alfonso Reyes una perspectiva diferente frente a la literatura; si en México su crítica literaria era fundamentalmente estética y hermenéutica, entre el método impresionista y el histórico, en Madrid se ejercitó en el uso de métodos filológicos y documentales; además de estar en contacto con intelectuales con una visión disciplinaria de la lengua. De esta fecha son los trabajos publicados en la *Revista de Filología Española*, en *Revue Hispanique* de París y en *Boletín de la Real Academia*. Otros artistas e intelectuales conocidos en el Centro de Estudios Históricos fueron Francisco Giner de los Ríos, Miguel de Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán y Pío Baroja.

A la par de sus trabajos en el Centro de Estudios Históricos, Alfonso Reyes escribía en *España* y en el *Imparcial*, en este diario junto con Martín Luis Guzmán publicaba crítica de cine bajo el seudónimo “Fósforo”. En el diario *El Sol*, fundado por Ortega y Gasset, Reyes tenía una vez a la semana una página dedicada a Historia y Geografía. Reyes hizo, por encargo de Calleja, traducciones y ediciones populares de los clásicos. La carga de trabajo hacía que

---

<sup>77</sup> Alberto Enríquez Perea, *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes-Luis Cernuda [1932-1959]*, p. 13.

<sup>78</sup> *Vid.* Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 170.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 192.

frecuentemente escribiera a vuelapluma, de ahí que dijera que estaba haciendo trabajo de “galeote literario”;<sup>80</sup> algunos artículos, incluso, no los firmaba con su nombre; no obstante, siempre se dio tiempo para su obra creativa. De ésta, que Reyes llama su primera etapa madrileña, son *Visión de Anáhuac*, 1915; *El suicida*, 7 de abril de 1917, y *Cartones de Madrid*, agosto de 1917.<sup>81</sup>

Este ritmo de agitado trabajo fue sustituido por un plan más desahogado. En 1919 deja el Centro de Estudios Históricos y su página de *El Sol* para integrarse a la Comisión Histórica Mexicana, refundada por Luis G. Urbina y dirigida en este entonces por Francisco de Icaza, amigo que ayudó a Alfonso Reyes a su llegada a España. Aunque las tareas que afectuaría eran también intelectuales, como las realizadas bajo la dirección de Menéndez Pidal, este nuevo trabajo, al lado de su amigo Artemio Valle Arizpe, permitiría a Reyes liberarse un poco de la erudita celda de la filología; ahora trabajaba con métodos históricos y psicológicos que le permitían un acercamiento hermenéutico a las obras literarias. Por otro lado, participar con la Comisión, restablecida durante el gobierno de Carranza, sería para Reyes dejar de ser malquisto para el gobierno mexicano, razón que le cambiaría su estatuto de exiliado.

A mediados de 1920 cae Carranza y sube a la presidencia Álvaro Obregón, con la promesa de estabilización económica del país. Reyes reingresó al cuerpo diplomático y su situación laboral, monetaria y política cambió de fortuna. Madrid influyó en su formación intelectual en tres aspectos: a) si el intenso trabajo periodístico lo ejercitó en la escritura, su lectura de autores españoles fue fundamental para fijar su estilo, mismo que lo caracterizó desde entonces y en sus obras posteriores; b) se fortaleció su formación disciplinaria en el Centro de Estudios Históricos tanto en el campo de la lingüística como en el del acercamiento filológico a la literatura, primero, y, después, su afianzamiento en la hermenéutica con los métodos histórico y psicológico gracias a su participación en la Comisión Histórica Mexicana, y c) el trato y amistad con otros intelectuales enriqueció su archivo cosmopolita ya fundado en los años del Ateneo de la Juventud. El Madrid de la primera y la segunda década del siglo XX estaba lleno de celebridades de la literatura y el arte; era, como decía Reyes, la “edad de plata”;<sup>82</sup> pues, si

---

<sup>80</sup> *Apud* Javier Garciadiego, *Alfonso Reyes*, p. 66.

<sup>81</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 173.

<sup>82</sup> *Apud* Javier Garciadiego, *Alfonso Reyes, op. cit.*, p. 49.

hubo un “siglo de oro” en el que lució el ingenio, la creatividad y la maestría, éste no le iba a la zaga, juntaba tres generaciones literarias de gran valía: la del 98, la del 900 y la del 27.

A la llegada de Álvaro Obregón a la presidencia el panorama mexicano cambia para Alfonso Reyes; Miguel Alessio Robles y José Vasconcelos influyeron para su reincorporación al cuerpo diplomático. Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional, le ofrece que colabore con él en su proyecto educativo, y aunque la oferta es maravillosa, Reyes, por precaución a los asuntos políticos, prefiere continuar con su carrera diplomática en Europa, donde permanece hasta 1924. A principios de ese año regresa a México y por encargo de Obregón va nuevamente a España. A finales del 24 Reyes es asignado para la legación mexicana en Francia. Su reencuentro con París cambió las impresiones de su primera estancia. Con los cargos que ocupó en ambos países, Reyes se encontraba muy ocupado; así que escribía poco, no obstante, en 1926 salió su libro de poemas *Pausa* y en 1927 *Cuestiones gongorinas* en el que se encuentran algunos textos preparados en el Centro de Estudios Históricos. Eso sí, continuó conociendo y entablando amistad con gente del mundo de las letras y del arte. En esta segunda estancia estableció relación con la chilena Gabriela Mistral y se reencontró con los peruanos Ventura y Francisco García Calderón. En Francia Reyes se encontró con que era conocido por su erudición y como escritor, alternó, con “Valery Larbaud, quien difundió su obra; Jules Superville, poeta francouruguayo; Jean Cassou, uno de sus primeros traductores al francés, así como con el matrimonio formado por Jean Prévost y Marcelle Auclair”.<sup>83</sup> Sus lecturas francesas de este momento fueron Paul Claudel, Paul Valéry y Jules Romains. En 1926 escribió el texto “Rima Rica” que versa sobre el ritmo poético, “como derivación del pulso de la sangre”.<sup>84</sup>

En 1927 Alfonso Reyes fue nombrado por el gobierno mexicano ministro embajador en Argentina; así que, a mediados de año, se estableció en Buenos Aires, donde, en medio de sus deberes diplomáticos, impartió cursos y conferencias sobre Mallarmé, la cultura mexicana y Góngora. A su capital de amistades y conocidos intelectuales se sumó Nieves y Dorita Alvear, Ricardo Molinari, Evar Méndez, Adelina del Carril, Xul Solar, Macedonio Fernández, María Olivier, Egmont Saint, los hermanos Bolrich y Leopoldo Lugones. Junto con Evar Méndez se

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>84</sup> Alfonso Rangel Guerra, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, p. 43.



compromete a una empresa editorial, *Cuadernos del Plata*<sup>85</sup> y, posteriormente, animó a este grupo de jóvenes intelectuales que planearon la revista *Libra*. En 1929 sale el primer y único número de la revista en la que Alfonso Reyes publica su artículo “Las Jitanjáforas”, fundación de un afecto que daría para muchos otros artículos. En 1931 apareció el primer número de *Sur* revista que contaría con la participación continua de Reyes.

Durante su estancia en Buenos Aires conoció a los jóvenes relacionados con las revistas *Martín Fierro* y *Nosotros*, Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, con quien comenzó una larga amistad. Borges cuenta que conoció a Reyes en casa de Henríquez Ureña y a partir de entonces sus encuentros eran frecuentes, comía los domingos con él en la embajada. Borges recuerda la simpatía que tenía Reyes hacia los jóvenes, dice en el Programa del Ciclo de Difusión Cultural Argentino, perteneciente a la serie “América, la versión argentina”: “Él estaba en el país y además de cumplir con sus funciones diplomáticas, quería conocer a los escritores y, en especial, a los jóvenes escritores desconocidos. Y yo, por aquellos años, era ciertamente joven y más ciertamente aún desconocido”.<sup>86</sup> La confianza y el aprecio que sentía por Borges y su obra lo llevaron a publicar *Cuaderno San Martín*. Si en Madrid Alfonso Reyes fue alumno de las mejores prosas del español (como la de Azorín), en Buenos Aires estaba en situación de desplegar su magisterio frente a los jóvenes; Borges siempre le agradecería a Reyes haberle ayudado a despojarse de la prosa estrafalaria del vanguardista, y quien le reveló, como dice Emir Rodríguez Monegal, “los secretos de esa sintaxis invisible a fuerza de precisa, esa ironía que es tan sutil que apenas reconoce, de esa elegancia que no tiene igual”.<sup>87</sup>

La relación de Alfonso Reyes con los colaboradores de *Libra* le acarreó disgusto y ruptura. Había notado que el mundillo de la revista, dado el nacionalismo indisimulado, alimentaba cierta inquina hacia México y la cultura mexicana, pues, “a nadie le importa la literatura sino la politiquilla literaria de los grupos o *patotas*”,<sup>88</sup> como anota en su diario el 8 de enero de 1930. Adolfo Castañón, quien da cuenta del origen, contenido y descontento de Reyes hacia *Libra*, comenta la carta que Reyes envió a Ortega y Gasset con motivo del disgusto hacia la revista:

---

<sup>85</sup> Fernando Curiel Defossé, *Mi óbolo a Caronte (Evocación del general Bernardo Reyes)*, 124.

<sup>86</sup> *Apud* Carlos García, *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*, p. 399.

<sup>87</sup> *Apud ibid.*, p. 419.

<sup>88</sup> Alfonso Reyes, *Diario. 1927-1930*, p. 163.

“Más que un desahogo, la carta a Ortega y Gasset anuncia la ruptura de Alfonso Reyes ya no con *Libra* y el pequeño grupo asociado, representa un *adiós* en toda forma a la literatura argentina”.<sup>89</sup> La distancia que, a partir de ese suceso, tomó Reyes de ese grupo no afectó su amistad con Borges, quien dice: “Yo nunca he sido nacionalista. Yo le expliqué a Reyes que aunque me sentía muy honrado pensando que él hubiera pensado en mí, yo no quería publicar con aquellos otros y él comprendió perfectamente mis escrúpulos y me escribió una carta. Nuestra amistad no sufrió desmedro por aquello que había ocurrido”.<sup>90</sup> En Buenos Aires Alfonso Reyes inicia una de las labores que desempeñará el resto de su vida: reunir sus escritos, clasificarlos y catalogarlos con esmero de miniaturista. De Argentina se llevará esta manía de archivo documental, el gusto por las jitanjáforas, alimentado con Mariano Brull, y algunas amistades que conservará epistolarmente.

En 1930 la carrera diplomática de Reyes se corona con la embajada en Brasil. En Río de Janeiro se encontró con Ventura García Calderón, con quien convivió en París. Garcíadiego refiere el acotado contacto de Reyes con intelectuales de otros lugares: “la comunicación que intentó mantener con los escritores de México, América y Europa no pasó de ser un encomiable proyecto. En cuanto a literatos locales, Reyes no tuvo en Brasil la retroalimentación que había tenido en España, Francia o Argentina”.<sup>91</sup> Algunos amigos fueron Filipe d’Oliveira, Graça Aranha, Leitão de Cunha Filho, Gilberto Amado, Rachel Queiroz, Jorge Amado y Gilberto Freyre; los poetas Manuel Bandeira, Oswald y Mario de Andrade, Cecilia Meireles, Ribeiro Couto, Álvaro Moreyra, Ronald Carvalho y Jorge de Lima; los pintores Cícero Dias y Cândido Portinari; el musicólogo y folklorista Renato Almeida; el crítico Prudente de Moraes Neto, y el líder católico y crítico reconocido Alceu Amoroso Lima. En su *Diario* Reyes menciona a Rodrigo Octávio, Mirolo Mendes, Afranio Peixoto, Raul Bopp y Anival Machado. Con algunos de ellos (Gilberto Freyre, Manuel Bandeira y Cecilia Meireles) mantuvo relación epistolar aún después de dejar Brasil. Además de numerosas conferencias y charlas, Alfonso Reyes junto con Ronald de Carvalho y Leitão de Cunha Filho planearon la sucursal del P.E.N. Club en Río; fue miembro activo de la fundación Graça

---

<sup>89</sup> Adolfo Castañón, “Alfonso Reyes en *Libra*”, p. 290.

<sup>90</sup> *Apud* Carlos García, *op. cit.*, p. 400.

<sup>91</sup> Javier Garcíadiego, *Alfonso Reyes, op. cit.*, p. 80.

Aranha; fue “Socio Honorario Único” de la sociedad de Filipe d’Oliveira (fundada póstumamente) y ayudó a Cecilia Meireles con su Biblioteca Infantil Iberoamericana.<sup>92</sup>

En otro sentido, también intelectual, durante los años brasileños se dedica a formarse disciplinariamente en lingüística y estilística; por correspondencia Alfonso Reyes recibe el libro *Introducción a la estilística romance* que le envía Amado Alonso, cuya traducción es suya y de Raimundo Lida, con escritos de Karl Vossler, Helmut Hatzfeld y Leo Spitzer. Ese mismo año Karl Vossler visita a Reyes. Durante estos años de su estancia en Brasil, Reyes comienza a alimentar la reflexión sobre la creación literaria, la crítica y el lenguaje.<sup>93</sup> En Río de Janeiro escribe el artículo “En el harem del idioma: de la sintaxis, de la jeroglífica y de la fonética”, que envía a Amado Alonso con el propósito de tener la opinión de un especialista. Por otro lado, Reyes, como parte de su cultivo permanente de sus lecturas teóricas, en 1935 revisa *Los problemas de la filosofía* de Bertrand Russell y de Cresson *Les systèmes philosophiques*.<sup>94</sup> Brasil significará en la producción alfonsina la inquietud por acercarse de manera más rigurosa a la lengua y la literatura, así como fomentar sus lecturas filosóficas.

En 1936 Alfonso Reyes regresó a México, para recibir un nuevo nombramiento en Argentina (de 1936 a 1938) y en Brasil (1938-1939). El 9 de febrero de 1939 regresó definitivamente a México. Durante su segunda estancia en Argentina, Reyes expresó su opinión sobre la recepción que debiera tener México con los españoles exiliados por la Guerra Civil. Así que, al llegar a México, una de sus primeras tareas fue organizar la Casa de España en México con la colaboración de Daniel Cosío Villegas, labor encomendada en abril de ese año por el presidente Lázaro Cárdenas. En mayo, Alfonso Reyes participó en la celebración del aniversario del nacimiento de Miguel Hidalgo en el Colegio de San Nicolás en Morelia Michoacán, donde el independentista fue rector. A raíz de esta visita invitaron a Reyes a dictar

---

<sup>92</sup> Los biógrafos y estudiosos de la vida y obra de Alfonso Reyes suelen marcar un vacío intelectual durante su etapa brasileña; no obstante, como puede verse, Reyes permaneció atento a la vida cultural de los países a los que iba. Los datos referentes a sus relaciones con el mundo cultural de Río de Janeiro fueron extraídos de Fred P. Ellison, “Los amigos brasileños de Alfonso Reyes” en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, Volumen III, pp. 776-786.

<sup>93</sup> Vid. Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 52.

<sup>94</sup> Vid. *Ibid.*, p. 53.

conferencias<sup>95</sup> en la Universidad Michoacana, a partir de la preparación de éstas Reyes pudo dar cuerpo a las reflexiones sobre cuestiones científicas, teóricas y críticas de la literatura.

Estos años de regreso representaron un intenso trabajo intelectual en el que Alfonso Reyes estuvo abocado a la reflexión sobre la ciencia y la teoría literarias. En octubre de 1940 adquirió *A Study of History*, de Arnold J. Toynbee, texto fundamental para su concepción metódica de la teoría literaria.<sup>96</sup> En estos años mantiene una correspondencia intensa con Amado Alonso, quien, en cierto sentido, funge como guía de las lecturas de Reyes sobre estilística; más tarde, también establece correspondencia con Raimundo Lida, mismo que desde Harvard —por esos años era becario Guggenheim— lo acerca al *new criticism*; el 24 de julio le escribe en una carta de respuesta a 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”.<sup>97</sup> Por el lado teórico, Reyes tenía la amistad y consejo de José Gaos, quien de 1940 a 1941 lo visitaba en su biblioteca (Benjamín Hill) los fines de semana por la tarde; en su diario Reyes manifiesta la importancia del filósofo español en sus avances sobre asuntos relativos a la teoría literaria; escribió el 6 de octubre de 1940, por ejemplo, “Me rehago del todo con la estimulante visita de Gaos” y “Pocas cosas mejores en este momento de mi vida que los diálogos con Gaos”.<sup>98</sup>

En cuanto a su labor pedagógica, el tiempo de Alfonso Reyes se repartía en cursos o seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional (1941), en el Colegio de México (1941) y en el Colegio Nacional (1943),<sup>99</sup> así como numerosas conferencias. La importancia de Reyes en la institucionalización de la cultura y la educación en el México posrevolucionario es fundamental, pues, su participación en diferentes frentes afinca proyectos formativos con propósitos diversificados. La colaboración con la Universidad Nacional continúa el plan ateneísta de llevar la cultura profesional al pueblo de México. Su

---

<sup>95</sup> *Vid. Ibid.*, p. 26-27.

<sup>96</sup> *Vid. Ibid.*, p. 57.

<sup>97</sup> *Apud Ibid.*, p. 62.

<sup>98</sup> *Apud Ibid.*, p. 65.

<sup>99</sup> *Vid. Ibid.*, p. 26 et passim.

participación en El Colegio Nacional indica la autonomía de la intelectualidad respecto de los quehaceres del Estado, a diferencia de lo que sucedía en las dos décadas anteriores; al respecto dice Sánchez Prado:

Contrariamente a las publicaciones de vida efímera, como *Antena* o *Examen*, que caracterizaron al medio cultural de los veinte y los treinta, las instituciones emergentes durante los últimos años del cardenismo y los primeros del ávilacamachismo proporcionaron a los intelectuales plataformas institucionales de una estabilidad sin precedentes en la historia del país, mientras que facilitaron su distanciamiento de prácticas no relacionadas con el campo intelectual mismo.<sup>100</sup>

Finalmente, al ser presidente del Colegio de México, en Alfonso Reyes se delinear las características de un proyecto educativo diferente; pues, si la génesis de la Casa de España fue brindar refugio al exilio español, “su práctica intelectual era de naturaleza distinta a la del medio cultural mexicano” y, por otro lado, “se trata de una institución de enseñanza de élite”,<sup>101</sup> señala Sánchez Prado. El perfil epistemologista de Reyes iniciado en sus años ateneístas, toma forma definitiva a su regreso a México: instruir al pueblo, difundir una cultura autónoma del Estado y promover una formación rigurosa fueron los márgenes de su labor educativa en sus últimos veinte años de vida.

Derivada de su labor en las aulas, el proyecto cultural de Reyes se fortalece con el contacto y la amistad con numerosos intelectuales: recuperó su relación con antiguos amigos del Ateneo; animó a las nuevas generaciones de escritores e intelectuales —destaca su relación con algunos miembros de la generación de los Contemporáneos y con Octavio Paz—; dado su cargo como presidente de la Casa de España, posteriormente (febrero de 1941) Colegio de México, conoció y trató a escritores y estudiosos de la literatura del exilio español. También mantuvo contacto con intelectuales de otros países conocidos durante su vida diplomática. Otro aspecto importante en la vida cultural del país fue la injerencia de Reyes en varias editoriales; en el Fondo de Cultura Económica —fundada por Daniel Cosío Villegas— influyó para ampliar el espectro de publicaciones, de textos de economía a obras de humanidades y artes;<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Ignacio Sánchez Prado, *op. cit.*, p. 147.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>102</sup> Ignacio Sánchez Prado menciona la influencia de Alfonso Reyes para que el Fondo de Cultura Económica publicara *Paideia* (1934) de Werner Jaeger, *The Classical Tradition [La tradición clásica]* (1949) de Gilbert Highert, *Mimesis* (1946) de Erich Auerbach, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948) de Ernst Robert Curtius. Esta es una muestra del aprecio que la editorial tenía por las recomendaciones de Reyes. *Vid ibid.*, p. 150.

asimismo, su presencia en la editorial Porrúa fue significativa, a él se debe el nombre de la colección “Sepan cuántos...”.<sup>103</sup> En 1945 su prestigio como escritor se coronó con el Premio Nacional de Literatura. El valor de Reyes en la cultura fue reconocido internacionalmente; en mayo de 1941 la universidad de Berkeley, California, le otorgó el doctorado *Honoris causa*<sup>104</sup> y en septiembre de ese año ingresó a la International Phenomenological Society.<sup>105</sup>

## 1.2.2 Las obras

### 1.2.2.1. Las obras completas

Frente a la totalidad de las obras de Alfonso Reyes el lector contemporáneo se siente perplejo; da la impresión de estar ante una esfinge dispuesta a lanzar un enigma a resolver. Las *Obras completas* alfonsinas, las ya publicadas y las que reposan en la sala de espera del Fondo de Cultura Económica, provocan el vértigo de la desmesura. No es sólo la extensión de la obra lo que desconcierta, tampoco el enciclopedismo —pertinentemente detectado por José Emilio Pacheco<sup>106</sup>— que se descubre en el interior de cada libro; es el carácter informe que, bajo criterios editoriales, se presenta como formación espontánea.

En 1987 dijo Jorge Luis Borges: “Quizás Alfonso Reyes no haya logrado la fama que merece porque a un escritor le conviene que se le vincule con un libro, aunque ese libro no sea el mejor de los suyos. El nombre de Goethe, por ejemplo, está unido al de Fausto, el de Cervantes al Quijote; Reyes está, como Quevedo, diseminado a través de toda su obra”.<sup>107</sup> Este comentario autorizó a muchos de los críticos a expresar su descontento. Arturo Dávila<sup>108</sup> expone, en lo que él llama la visión funeraria, algunas de las opiniones adversas: las de Gerardo Deniz, de Hugo Hiriart y de José Joaquín Blanco. Para Deniz las “faraónicas”, “oceánicas obras completas alfonsinas”<sup>109</sup> son inabarcables; José Joaquín Blanco arguye que la anchura y variedad textual lo vuelve ilegible; la autoría de la extenuante empresa de publicar en su totalidad las obras es más de la editorial que de Reyes, aunque, por supuesto, él contribuyó en buena medida: “La culpa de semejante barbaridad literaria y editorial, dice

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 147 *et passim*.

<sup>104</sup> *Vid.* Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 70.

<sup>105</sup> *Vid. Ibid.*, p. 74.

<sup>106</sup> *Apud* Arturo Dávila, *Reyes entre nosotros*, p. 34.

<sup>107</sup> Jorge Luis Borges, “Alfonso Reyes en la memoria”, *apud*, *Discreta efusión... op. cit.*, pp. 422-423.

<sup>108</sup> *Cfr.*, Arturo Dávila, *op. cit.*, pp. 2, 28 *et passim*.

<sup>109</sup> *Apud, Ibid.*, p. 34.

Blanco, es del propio Reyes, que diseñó en el único acto de su tan detestada *hybris* —aunque, en su caso, una *hybris* senil— el plan suicida de su monumento a la ilegibilidad. Planeó no unas *Obras completas* sino un faraónico expediente completo”.<sup>110</sup> Para Hiriart, más que la extensión, lo criticable es la falta de unidad a lo largo de sus obras; aunque le reconoce un “estilo prodigioso”, las finuras estilísticas estorban: “El estilo no basta, apunta Hiriart, se necesita también la representatividad histórica y personal, y ésta se había borrado”.<sup>111</sup>

Estas opiniones se articulan desde un punto de vista extremo; quizás la obra (completa) alfonsina aparezca, desde esta perspectiva, minimizada por un malestar en el que las generalizaciones borran las virtudes o en el que el énfasis del reproche diluye los matices. Las críticas son, por supuesto, válidas; promueven la sana actitud de desmonumentalizar la imagen de Alfonso Reyes, sobre todo, del Reyes convertido en mito cultural, al que se le venera sin leerlo con atención y, muchas veces, sin leerlo siquiera. Lo que tienen en común estos comentarios es la perplejidad de los lectores de esta época ante esta descomunal obra. En ellas reposa la necesaria pregunta del criterio de unificación; ésa es, quizás, la cuestión esencial; la necesidad de caracterización se convierte, así, en un planteamiento denso que revela el desfase entre la valoración literaria y las consideraciones editoriales.

Alfonso Reyes tuvo, desde luego, intereses fijos; a la trinidad detectada por Ramón Xirau (Grecia, Góngora y Goethe)<sup>112</sup>, habría que sumarle otros centros de gravedad: la literatura, Mallarmé, el folclor y la lengua. Estos temas, sin embargo, con frecuencia se pierden porque se encuentran insertos en la compleja malla de su obra completa. Borges, quien sentía gran admiración y afecto por Reyes y por su obra, ha inaugurado el espacio para la crítica (con el comentario antes citado). Uno de sus señalamientos, sin embargo, ha pasado desapercibido; la obra alfonsina es como la de Quevedo; el autor se encuentra repartido en numerosos tomos sin estar de lleno en uno solo. El ánimo literario de Reyes es semejante al de Quevedo: todo ha de ser dicho. Así como las artes plásticas del barroco se afanaban por desterrar los vacíos agotando la materia, la literatura siente el vértigo del silencio y lo exilia fatigando la pluma. El método en ambos, sin embargo, está regido por la luz del concepto; en Quevedo, revestido de

---

<sup>110</sup> José Joaquín Blanco, “Alfonso Reyes: el desquite de la vida” en *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, p. 142.

<sup>111</sup> *Apud*, Arturo Dávila, *op. cit.*, p. 34.

<sup>112</sup> *Vid.* Ramón Xirau, “Alfonso Reyes: intención clásica y crítica” en *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, p. 78.

ingenio retórico; en Reyes, mediante una ensayística que, en su conjunto, se torna caleidoscópica. No es casual que algunos lectores de la obra alfonsina la caractericen como pantagruélica (Gerardo Deniz) o polifémica (Arturo Dávila), se trata justamente de una empresa monstruosa y barroca; en palabras de Arturo Dávila: “Habría qué pensar que la aventura estética de Reyes siempre tuvo la semilla de lo barroco —acaso de manera latente e inconsciente— lo cual lo llevó a dejar una obra en cierta manera inacabada y amorfa, abierta y fragmentaria, a la vez que presenta “resonancias” con las definiciones más recientes de la teoría del Neobarroco”.<sup>113</sup> Tampoco es simple coincidencia el gusto de Reyes por Góngora; la contextura polimórfica de las obras completas —en contraste con la claridad de su estilo— hacen pensar que el lector está ante un *Polifemo sin lágrimas*.

Por la extensión y variedad puede pensarse en las obras de Alfonso Reyes en comparación con el barroquismo leibniziano descrito por Deleuze; pues los ensayos, como extraño conjunto, despliegan intereses múltiples que, en una obra, aparecen plegados ante un motivo y en otra, ante un impulso diferente. El pliegue, desde la propuesta deleuzeana, es una “curvatura variable”; la ensayística alfonsina sigue ese movimiento de variación en torno de una inflexión o “punto elástico” en el que se pierden las cuadraturas y que permite diferentes puntos de vista. La inflexión es, en el caso de Leibniz, en el de Quevedo, en el de Reyes y en toda manifestación eminentemente barroca “puro acontecimiento”, “la idealidad por excelencia”.<sup>114</sup> La palabra como acontecimiento deja la impresión de ser evanescente; quizás es esta sensación la que dibuja Hiriart en su crítica, como una falta de sustancialidad firme, de un suelo concreto e inmóvil sobre el que se levanten los ensayos de Reyes. Esta volatilidad de los trabajos alfonsinos aunada a la desmesura (*hybris*), indicada por José Joaquín Blanco, es el rasgo que promueve el sentimiento oceánico en el lector, como apunta Gerardo Deniz.

En la compleja trama de las obras completas de Alfonso Reyes se nota un incesante juego de lo mismo y lo otro a distintos niveles: en relación con la iteración discursiva, la asimilación de la cultura universal y la dialéctica unidad-conjunto. En diferentes textos suelen encontrarse repeticiones frásticas, conceptuales o, incluso, párrafos completos idénticos o con alguna variación; por ejemplo, la recurrencia de ciertas imágenes como el cazador, el viajero o el conquistador, entre otras muchas de las que analiza detalladamente James Willis Robb en *El*

---

<sup>113</sup> Arturo Dávila, *op. cit.*, p. 97.

<sup>114</sup> Gilles Deleuze, *El pliegue*, p. 25.



*estilo de Alfonso Reyes: imagen y estructura*. La idea de que la prosa tiene una factura tan artística como la del verso se encuentra en *La antigua retórica*, “Apolo o de la literatura” (*La experiencia literaria*) y *El deslinde*. La presencia de lo mismo se inserta en lo otro, como un eco que sigue escuchándose en obras posteriores a la primera mención. El rasgo iterativo del discurso da a las obras un carácter especulativo y dinámico en el que la palabra o la idea no se agotan al concluir un texto, sino que conservan su resonancia como el insistente tema de las piezas musicales del barroco. Lo otro, aunque en menor medida, se encuentra en las obras de Reyes como cambio de perspectiva; por ejemplo, la idea original del arte puro o de la fenomenología cambia con el tiempo. El campo conceptual de Reyes se presenta como una dinámica, no es el ensayista que una vez que ha vivido se retira a escribir sus impresiones del mundo, como Montaigne; su ejercicio de escritor inició a muy temprana edad; es natural, entonces, que sus ideas cambien, ya como una formación que se robustece con el tiempo, ya como corrección o incluso cambio radical de perspectiva.

Este movimiento discursivo hace un recorrido inverso para integrar la información del archivo de Occidente. Alfonso Reyes expresa el mestizaje cultural a la manera barroca, como lo hace el resto de los miembros del Ateneo de la Juventud. Los textos en que sustenta sus ensayos forman parte de su obra de manera peculiar: frecuentemente parafrasea o refiere ideas o conceptos de otros autores, esporádicamente incluye alguna cita textual y, cuando lo hace, usa la memoria, en este caso puede o no mencionar el título de la obra y el año de su publicación. Lo otro toma carta de naturalidad en el discurso alfonsino: el dato o la frase se incluyen en el ensayo en cuestión con actitud camaleónica, sigue el ritmo de la prosa de Reyes y constituye una pieza con el mismo valor que las previas y posteriores a su aparición. El “hacer decir” a los autores citados es mucho más complejo que simplemente repetir la información, tampoco consiste en un decir propio del autor, sino, de modo más rebuscado, hacer que los autores digan más de lo que originalmente decían: se redimensiona el alcance semiótico del texto original. La cultura universal se encuentra en sus obras con la marca de la intencionalidad del autor; la admirable memoria de Reyes que tanto sorprendía a Borges y la pertinencia de las citas son virtudes que refinan los procedimientos de intervención discursiva.

Finalmente, en el juego de lo otro y lo mismo se exige la caracterización de las obras en su conjunto pese a las disimilitudes. Es difícil encontrar un solo interés en las preferencias temáticas de Reyes: limitarlas a las seis antes anunciadas y aún a las tres observadas por Xirau

resulta reductivo. Los intereses alfonsinos son múltiples y así se manifiesta en sus obras. Con frecuencia, un solo libro se conforma por ensayos de temas diferentes. Tampoco la intención es una constante: los propósitos textuales van de la divulgación al comentario, la crónica, la exposición detallada, la recreación estética de un tema. Reyes reconoce dos tipos de obras; a propósito de cómo estructuró *El suicida* dice:

En efecto, al lado de mis libros orgánicos, escritos de una vez y conforme a un plan determinado, hay otros que se me han ido formando por acumulación y yuxtaposición de páginas independientes. No sólo los libros de “artículos desarticulados”, en que ello es obvio, sino asimismo libros que adquieren *a posteriori* una organización de conjunto, como las *Memorias de cocina y bodega*. Por eso acostumbro fechar los fragmentos, siempre que me es dable, y poner como subtítulo de algunos volúmenes los años que cubre la colección.<sup>115</sup>

*Grata compañía*, a diferencia de los de esta estructura, es un libro misceláneo,<sup>116</sup> según el mismo Reyes. Margo Glanz conserva el término alfonsino “miscelánea”; esto es, “texto escrito en que se tratan muchas materias inconexas y mezcladas”.<sup>117</sup> En estas obras compuestas, como *Ancorajes*, la unidad se encuentra en cada uno de los ensayos, el criterio de conjunto puede ser muy variable: los años o el lugar en el que se escribieron, la intención, un tema muy general, etcétera. Por otro lado hay textos a los que denomina “mixtura”; esto es, obras unitarias cuyo interior presenta la combinación y mezcla sin perder el arreglo general. Los tratados suelen ser mixturas, aunque conserven la intención orgánica manifiesta en Reyes, como es el caso de *La antigua retórica*, por citar un ejemplo. Si la estructura de algunas obras dificulta su caracterización, el conjunto rebasa toda posibilidad de caracterización completa, salvo desde una vista panorámica.

José Luis Martínez acaso se enfrentó con el enigma de las obras de Alfonso Reyes y, antes de emprender la difícil tarea de caracterizarlas, crea una guía en la que se incluye una clasificación de los ensayos; para Martínez hay once tipos: 1. Ensayos como género de creación literaria. 2. Ensayo breve, poemático. 3. Ensayo de fantasía, ingenio o divagación. 4. Ensayo-discurso u oración (doctrinario). 5. Ensayo interpretativo. 6. Ensayo de crítica literaria. 8. Ensayo expositivo. 9. Ensayo crónica o memorias. 10. Ensayo breve, periodístico y de

---

<sup>115</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 223.

<sup>116</sup> *Id.*

<sup>117</sup> Margo Glanz, “Dos textos en torno a Alfonso Reyes” en *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, p. 252.

circunstancias. 11. Tratados.<sup>118</sup> Esta manera de clasificar sigue diferentes criterios: extensión, propósito textual, características ensayísticas y cualidades estilísticas. Algunos de los tipos mencionados se salen del terreno literario y colindan con el periodismo. El tratado, aunque por su modo discursivo puede emparejarse con el ensayo, constituye un elemento ajeno al grupo por su pretensión objetiva, que conlleva un ocultamiento del yo enunciativo, y por la intención predominantemente expositiva; el ensayo, por el contrario, recrea un tema y encuentra en el ensayista el criterio de asociación de ideas. En esta clasificación no entran ciertos estudios ni obras de otro género o función también cultivados por Reyes (dramático y lírico).

En toda clasificación hay criterios prefijados que se aceptan como válidos; ciertos corpus, como el caso alfonsino, son, sin embargo, un acertijo para los estudiosos: pareciera que se resisten a ser ordenadas con una regla uniforme. La variedad y complicación hacen pensar que una clasificación que considere la totalidad de textos alfonsinos tendría que ser como la que provocó a Foucault risa y malestar de un cuento de Borges pues, “[...] entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*”.<sup>119</sup> La falta de congruencia en la totalidad de la obra inquieta los órdenes de vigilancia objetiva y debilita el ánimo academicista que supone que cualquier conjunto de datos, hechos, discursos, pueden ser asignados a una tipología epistémicamente detectable.

Acaso más que una clasificación a lo que invita la ensayística alfonsina es a establecer una fenomenología del ensayo en la que se dé cuenta de los grados de comunicación y de expresión que alcanzan. La unidad no puede establecerse más que a partir de cada ensayo particular, se trata, en cada caso, de una obra completa con intención específica y unidad temática y estilística. Podría aplicarse a sí mismo lo que Reyes escribe en un prólogo sobre la obra menor:

Distínguese la obra menor no por ser menor en calidad propia, pues que puede, en su género, ser tan perfecta como las principales, sino porque supone la elección de fáciles asuntos, de temas sin trascendencia, y el estilo llano y despejado, por oposición a las obras en que los autores claramente dejan registrados sus más altos ambiciosos esfuerzos. Y así, no puede decirse que los que tratan mal sus asuntos y escriben mal hagan solamente obras menores, porque éstas tienen también su excelencia propia, y lo que las caracteriza de modo más inequívoco es la maestría y la holgura con que las

---

<sup>118</sup> José Luis Martínez, *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, p. 21 *et passim*.

<sup>119</sup> Michael Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 3.

trabajan los autores; donde se deja sentir que tienen potencialidad para asuntos de más grande valor y están adiestrados en ellos, sino que han querido descansar en cosas más breves y fáciles, seguros de que, al cabo, los lectores reconocerán la buena cepa de su ingenio, aunque no por las mismas cualidades de otros escritos, sí seguramente por la franqueza de la pluma, por la originalidad que apunta, inesperada, en medio del tema más trivial, por lo airoso de la narración y el desembarazo, en fin, de quien trae ya consigo cierta dosis de perfección latente y la va regando por todas partes. Así no es paradoja decir que ha habido, en los mejores instantes de las literaturas, autores que sólo escribieron obras menores, o por natural tendencia a lo ligero, o por la pereza de la pluma, o por la estrechez de los menesteres diarios que, no dejándoles vagar para dedicarse a otra cosa, apenas les proporcionaron espacio para decir humoradas y apuntar muy breves narraciones.<sup>120</sup>

El ensayo es un texto autónomo; como en la lírica, la unidad asible es el poema, no el poemario; de Octavio Paz se recuerda mejor “Piedra de sol” que *La estación violenta*; de Alfonso Reyes se menciona mayormente “Palinodia del polvo” que *Ancorajes*. Más allá de esta mónada escritural que es el ensayo, lo que se encuentra es una diversidad unificada; Reyes lo justifica de la siguiente manera: “nuevas corrientes cruzan la lente alterable del espíritu, y los artistas combinan diversamente, en el tiempo, los elementos de la herencia común. En fin, se juzga que la manifestación literaria es, como la materia misma, cosa dinámica. La conciencia estática de la antigua psicología se pone a correr como una montaña de hielo que se funde en un río, y la literatura, que es su expresión, trata de imitarla”.<sup>121</sup> Las aguas del deshielo, el movimiento espiritual, nutren el río como el ensayo nutre la obra; la uniformidad efectiva, el libro de textos pensados desde la unidad, corresponde a una percepción estática de la creación literaria.

Carlos García presenta la correspondencia de algunas obras alfonsinas con ciertos temas narrativos de Borges;<sup>122</sup> por este camino puede establecerse otra relación, la de la obra como laberinto. Frente a la desmedida empresa literaria es natural que el lector, sin clasificación efectiva, se sienta enlaberinado. No obstante, las obras completas de Reyes están editadas y publicadas, ¿cómo se establece esta posibilidad? Habría que responderse con Foucault :

[...] en el orden del discurso literario, y a partir de esa misma fecha, la función del autor no ha hecho sino reforzarse: a todos aquellos relatos, a todos aquellos poemas, a todos aquellos dramas o comedias que se dejaban circular durante la Edad Media en un anonimato al menos relativo, he aquí que ahora se les pide (y se les exige que

<sup>120</sup> Alfonso Reyes, “Horas áticas de la ciudad (Prólogo de un libro)” en *Cuestiones estéticas*, pp. 159-160.

<sup>121</sup> Alfonso Reyes, “Monólogo del autor” en *El suicida*, p. 295

<sup>122</sup> Cfr. Carlos García, *op. cit.*, p. 297.

digán) de dónde proceden, quién los ha escrito; se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que antepone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule, con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer. El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real.<sup>123</sup>

Desde el Renacimiento el autor sustenta el criterio de unificación; en el caso de las obras completas de Alfonso Reyes, él mismo sostiene la referencia de todas desde su enfática intención de recoger todo lo escrito. En “Carta a dos amigos”, Reyes dice que procede como historiador con sus textos, así que todo ha de salvarse. Este criterio más de archivista que de historiador —pide que se rescate no sólo su tesis de Derecho, sino incluso su obra en verso y prosa desde los ocho años<sup>124</sup>— no concuerda mucho con el Reyes escritor. A éste se le atribuye la pulcritud de la forma, el cuidado de las ediciones para desterrar, en lo posible, toda errata. Aquél pide que se publiquen incluso los papeles prehistóricos que habían sido relegados por el escritor ya por “consideraciones de conveniencia social”, ya por “consideraciones de valor literario”.<sup>125</sup> La falta de escrúpulo del editor ha desconcertado a más de un crítico; el Reyes que en “Carta a dos amigos” pide a Genaro Estrada y a Enrique Díez-Canedo, sus albaceas, que todo se publique parece estar jugándole una broma a sus lectores futuros; si estaba consciente de que algunas obras no alcanzaban cierta calidad literaria y por eso habían sido relegadas en un momento, se siembra la duda de su cambio de parecer. La petición no parece sólo producto de la vanidad, mucho menos inocente; su somera justificación para tan monstruosa empresa editorial es que “hay que dejarle a la vida algunos flecos sueltos: a la obra, algunas intenciones menores”.<sup>126</sup> El ánimo del Reyes editor es documental; literariamente es acrítico, a la miscelánea de textos de creación, teoría y crítica literaria y cinematográfica o de divulgación histórica habría que añadirle cartas y diarios.

Entre el autor y el editor hay un hueco que los lectores han llenado, frecuentemente, con malestar; la causa material es diferente en cada caso, pero la razón de fondo en casi todos estriba en la magnitud y diversidad (de temas, intenciones y hasta calidad) de las obras completas de Reyes. Acaso ese problemático corpus textual se deja leer, más que desde su

---

<sup>123</sup> Michael Foucault, *El orden del discurso*, p. 31.

<sup>124</sup> Alfonso Reyes, “Carta a dos amigos” en *Simpatías y diferencias*, p. 481.

<sup>125</sup> *Id.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 475.

aprehensión como la totalidad, como posibilidad de distintos cortes; una obra tan vasta y barroca admite lecturas desde diferentes puntos de interés. José Joaquín Blanco menciona veinte títulos de “indiscutible valor y vigencia”.<sup>127</sup> Arturo Dávila cree que “se podría pensar en una especie de Alfonso Reyes de bolsillo, *The Portable Alfonso Reyes*, a la manera de los sajones y americanos”.<sup>128</sup>

Acaso desde la propuesta de Deleuze pueda aclararse ese ánimo de compendio; para el filósofo francés el alma barroca está plegada; si en la filosofía leibniziana la mónada es un “punto metafísico”, que se despliega de manera múltiple pero conserva la unicidad —el Uno de Plotino—, cuya potencia desarrolla envolturas o movimientos circulares de ascensión mística;<sup>129</sup> en Alfonso Reyes, la inflexión se encuentra en el estilo, la manera de unificar una tal diversidad puede ser la voz. Las ideas alfonsinas del ritmo en prosa y del lenguaje como expresión del espíritu<sup>130</sup> están orientadas a considerar el estilo ensayístico como un ritmo mental. De *Cuestiones estéticas* al resto de sus obras el estilo de Reyes cambió precisamente en el fraseo rítmico; dice sobre la tendencia estilística de sus primeros ensayos:

Pero es mucha la tentación (y no sé si obedecerla es legítimo) de simplificar aquel estilo a veces rebuscado, arcaizante, superabundante y oratorio —esto lo señalaba ya el generoso dominicano Federico García Godoy—, estilo, en suma, propio de una vena que todavía se desborda y desdeña el cauce. Pues hay quien comienza por la timidez, y hay quien comienza por eso que se llama facundia, y a éste le conviene, como por ahí lo dejo dicho, aprender a escribir por el otro cabo del lápiz, es decir, con el borrador.<sup>131</sup>

El paso del verso a la prosa por recomendación de Pedro Henríquez Ureña le había dejado cierta tendencia lírica que, traspuesta a los ensayos, se había complicado. La influencia de sus lecturas españolas (Azorín, Valle-Inclán y Gómez de la Serna) fue depurando el estilo, y la premura con la que tenía que escribir para varias publicaciones le dejó “un estilo incisivo y corto” al que llama “estética de la <instantánea>”.<sup>132</sup> Será éste el estilo consumado que identificará el resto de sus obras; a la erudición de Alfonso Reyes le acompañará una prosa fluida, dúctil, precisa y clara. Jorge Luis Borges fue gran admirador de su trabajo con la

---

<sup>127</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 142.

<sup>128</sup> Arturo Dávila, *op. cit.*, p. 29.

<sup>129</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 37.

<sup>130</sup> *Infra* apartado 5.1. “Teoría del lenguaje y teoría literaria” de este trabajo.

<sup>131</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 159.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 173.

palabra y llega a decir: “Si tuviera que decir quién ha manejado mejor la prosa española en cualquier época, sin excluir a los clásicos, yo diría inmediatamente: Alfonso Reyes. La obra de Reyes es importante, no sólo para México sino para América, y debería serlo para España también. Su prosa es elegante, económica, y al mismo tiempo llena de matices, de ironías y de sentimiento”.<sup>133</sup> La economía y elegancia que menciona Borges se logra gracias a un dominio del orden lógico de la oración que permite elaborar frases naturales en las que no se notan las costuras sintácticas, sino que son dictadas por un ritmo interno.

En la obra ensayística alfonsina la unidad se encuentra en el estilo: precisión, ritmo e ironía logran textos luminosos. Los ensayos tomados cada uno por separado son clásicos; aunque la combinación en obras y éstas en totalidad sea barroca. La perplejidad del lector moderno ante esta inmensa empresa de escritura se diluye cuando el lector elabora su propia colección; José Joaquín Blanco<sup>134</sup> menciona las obras de Reyes que debieran leerse de rigor; Arturo Dávila propone “establecer antologías por tema, revisar y volver a publicar las existentes”.<sup>135</sup>

#### **1.2.2.2 “La musa crítica”: antecedentes y epígonos**

Uno de los temas que siempre interesó a Alfonso Reyes fue la literatura; sólo así logró elaborar la primera teoría literaria mexicana. Suele pensarse que la teoría literaria alfonsina se encuentra compilada en *El deslinde*, obra que sin duda recoge ideas centrales; la visión teórica completa, empero, se encuentra diseminada en ocho libros y en dos textos publicados a partir de notas y esbozos. En *Apuntes para la teoría literaria*, Alfonso Reyes —a propósito de las funciones formales (drama, novela y poesía), su origen y sus rasgos constitutivos— manifiesta cómo entiende el estudio de la literatura:

Es posible que no se sienta [el lector] inclinado a aceptar nuestras denominaciones, singularmente en lo que a la Poesía se refiere. Aceptamos que tales denominaciones son objetables, y que nos hemos dejado llevar por inclinaciones personales, aunque en manera alguna nos sean privativas, pues muchos son hoy los que las comparten, sobre todo entre los poetas. No las proponemos como absolutas. Nuestro único propósito ha sido emprender una exploración a través de la complicada selva del fenómeno, partiendo de algunos puntos precisos de referencia como de otras tantas premisas y, una vez aceptadas éstas, avanzar hacia las conclusiones con toda la lealtad lógica posible. Otros podrán plantear las premisas en otros términos. Contarán ya, por lo

---

<sup>133</sup> Jorge Luis Borges, “Borges habla de Borges” en *Discreta efusión... op. cit.*, p. 394.

<sup>134</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 142.

<sup>135</sup> Arturo Dávila, *op. cit.*, p. 29.

menos, con un ejemplo de la exploración descriptiva. [...] ¿Hemos agotado siquiera la descripción, aunque sea en sus grandes trazos? En manera alguna. Nuestras tres funciones —con ser esenciales— se dejan fuera todo aquel orden promiscuado en que la literatura de creación se combina con la llamada literatura ideológica: lo didáctico, lo moral, lo crítico, etcétera, y en general todas las direcciones que el moderno ensayo puede abarcar dentro de sus anchos contornos. Pero el fenómeno literario 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.<sup>136</sup>

En primer término queda señalado el objeto de estudio: el fenómeno literario. Cabe aclarar que sus trabajos no se centran sólo en las obras literarias como un producto independiente del autor y de lector, sino que los incluye en sus consideraciones. En segundo término, delimita la tarea de dicho estudio: describir, no prescribir. La labor del estudioso de la literatura consiste en dar cuenta de cómo es la obra, su origen en el psiquismo del autor y el impacto de sentido en el lector; esto es, más que consideraciones derivadas de la valoración de las instituciones literarias para designar las grandes obras, el campo de exploración se instaura a partir de la vivencia psíquica. Finalmente, si al interior del estudio literario lo que se demarca es *la descripción en su zona más específicamente literaria*, hacia el exterior no se ignora el mundo textual en el que se mueve la obra poética.

Es posible rehacer partes sustanciales de su visión sobre literatura, detectando los temas vinculantes que consiguen sintetizar los planteamientos centrales. En *El deslinde* se menciona la ficción como uno de los rasgos específicos de la literatura; la trascendencia que adjudica a este concepto abre las vías para su revisión y análisis en las distintas etapas y formas de ser del fenómeno literario. La función ficticia no sólo se aboca a la reelaboración artística de los datos de la realidad; hay que buscarla desde momentos anteriores a la creación y seguir su avance hasta la crítica (de la impresión primera al juicio estético, pasando por la exégesis de la obra literaria). Así, el tema de la ficción es un vaso comunicante en las escalas marcadas por las siguientes obras: *Cuestiones estéticas*, *El suicida*, *La crítica en la edad ateniense*, *La antigua retórica*, *La experiencia literaria*, *Tres puntos de exegética literaria*, *Apuntes para la ciencia de la literatura*, *El deslinde*, *Apuntes para la teoría literaria* y *Al yunque*. El crecimiento y la depuración del tema pueden apreciarse en un seguimiento por estas obras, mismas que indican la persistencia del interés del estudio literario.

---

<sup>136</sup> Alfonso Reyes, “Las <<funciones formales>> en particular” en *Apuntes para la teoría literaria*, p. 480.



*Cuestiones estéticas* es una obra de juventud en más de un sentido: Alfonso Reyes tenía escasos 20 años cuando se publicó en 1911—aunque los ensayos fueron escritos desde 1908 y 1910— y tanto la orientación de los ensayos como la del autor, el más joven de los ateneístas, responden a la urgencia de renovación intelectual. El programa del Ateneo de la Juventud representa un movimiento tan importante como las luchas sociales y políticas de la época; de ahí que José Luis Martínez lo caracterice como una “revolución intelectual”.<sup>137</sup> Por otro lado, se trata de una obra de madurez respaldada por la erudición en los grandes asuntos humanistas y de factura que denota un intenso trabajo con la palabra. *Cuestiones estéticas* muestra un acercamiento riguroso y de profundidad en el juicio hacia los textos literarios. Ya en estas páginas quedan indicados los temas que serán preocupación constante; a propósito, apunta Reyes:

En cuanto al contenido del libro, varias veces he declarado que yo mismo suscribiría todas las opiniones allí expuestas, o “prácticamente todas”, como suele decirse. Hay conceptos, temas, de *Cuestiones estéticas* derramados por todas mis obras posteriores: ya las consideraciones sobre la tragedia griega y su coro, que reaparecen en el Comentario de la *Ifigenia cruel*; ya algunas observaciones sobre Góngora, Goethe o bien Mallarmé, a las que he debido volver más tarde, y sólo en un caso para rectificarme apenas. Mis aficiones, mis puntos de vista, son los mismos.<sup>138</sup>

En efecto, las inclinaciones mostradas en su *opera prima* serán afectos que lo acompañarán toda su vida. El inicio del primer ensayo, “Las tres *Eletras* del teatro ateniense” funciona como afirmación oracular: “La grave culpa de Tántalo, prolongando a través del tiempo su influjo pernicioso”,<sup>139</sup> pues, el conjunto de ensayos serán fundacionales de líneas de investigación, estudio y creación.

Uno de los intereses no explícito en la cita es el relativo a la literatura, bien como crítica o bien como teoría. El lector podría pensar por qué la obra no se llamó más bien *Cuestiones literarias*, pues la que elige de entre todas las artes posibles es precisamente la de la palabra; abordar el estudio y comentario de la literatura a través de obras específicas indicaba una obra más acotada de lo que el título del libro supone. En la siguiente afirmación de Reyes se encuentra la respuesta: “Cabe preguntarse si el título de *Cuestiones estéticas* era adecuado.

---

<sup>137</sup>Vid. José Luis Martínez, “La obra de Alfonso Reyes. La empresa de su generación literaria” en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*, p. 580.

<sup>138</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, pp. 158-159.

<sup>139</sup> Alfonso Reyes, “Las tres *Eletras* del teatro ateniense” en *Cuestiones estéticas*, p. 15.

Desde luego, el libro se limita a la crítica literaria. Pero quise dar a entender que todos estos ensayos eran como otros tantos asedios a una misma plaza fuerte, la cual no acababa de rendirse; otras tantas aventuras mentales en torno a una doctrina estética que no se define directamente”.<sup>140</sup> Una explicación sobre el título hace pensar que la estética fue una inquietud generalizada en esa época, las numerosas publicaciones sobre esa disciplina parecen indicar esto: *Estudios estéticos* (1896) de Manuel Salas Céspedes (Mérida); tres artículos de “Apuntes sobre estética” de Porfirio Parra, profesor de lógica en la Escuela Nacional Preparatoria que se publicaron en la *Revista de México* (1890); *La música razonada. Estética teórica aplicada* (1897) de Juan M. Cordero y *La belleza y el arte. Nociones de Estética* (1905) de Diego Baz. José Vasconcelos preparó *Pitágoras, una teoría del ritmo* publicada en La Habana en 1916, *El monismo estético* (1918) y, posteriormente (1935), *Estética*. En 1913 Antonio Caso inició una exposición sobre Estética en su cátedra de la Escuela Nacional de Altos Estudios; en 1920 escribió su *Dramma per música* (Beethoven, Wagner, Verdi, Debussy), publicado en *Principios de estética* (1925).

Para Alfonso Reyes la inserción de la crítica literaria en el terreno de la estética señala, por un lado, la aspiración teórica de los comentarios textuales; cada ensayo se levanta sobre ciertos supuestos estéticos que indican el lugar de la literatura en el terreno de la belleza; esto es, se da por hecho que la literatura es una forma de lo bello, belleza articulada en palabras, y éste es el otro gran tema relativamente implícito en las *Cuestiones estéticas*, la capacidad estética del lenguaje literario. Por otro lado, la estética implícita en estos ensayos indica un abordaje más amplio y abarcador que el de la crítica puntual; habrá que recordar que la estética era para los ateneístas la rectora del conocimiento general, reminiscencia de sus lecturas de los griegos; dice, sin decirlo abiertamente, que los ensayos fueron generados en discusiones intelectuales del Ateneo de la Juventud (*polis* ilustrada) en las que circulaban las referencias clásicas. El ensayo que abre *Cuestiones estéticas*, “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, puede leerse en clave ateneísta como un manifiesto de la generación. Las *Electras*, como lo llamaba Reyes, fue escrito en 1908<sup>141</sup> y recoge las múltiples inquietudes de su generación, algunas de las cifras que pueden señalarse son las siguientes: a) reconstrucción del mito, b) tragedia griega, c) filosofía aristotélica, d) reelaboración de la tragedia (Hernán Pérez de Oliva *La venganza*

---

<sup>140</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 158.

<sup>141</sup> *Vid. Ibid.*, p. 154.

de *Agamenón*) y derivación textual (la tragedia realista de Menandro), e) comparación de personajes (*Electra* frente a la *Ofelia* shakesperiana), f) teoría del arte y la literatura del romanticismo y posromanticismo (Lessing, Goethe, Schlegel, Hegel, Coleridge, Schiller, Nietzsche y Oscar Wilde) y g) estudios literarios europeos (Henri Weil, Otfried Müller, Walter Pater, Jules de Gaultier, Gilbert Murray, Maurice Croiset, Marcelino Menéndez y Pelayo, Saintsbury y Émile Egger). Este texto encarna el archivo cultural que constituiría al Ateneo, y de manera más radical su actitud intelectual: se aplican algunos términos aristotélicos, se participa de una discusión estética generada en la Europa posromántica y se establece el disenso frente a Nietzsche: a la dionisiaca “*Electra*” de Esquilo, Reyes opone la apolínea “*Electra*” de Eurípides; ambas, y aún la de Sófocles, son, sin embargo, producto de una misma regla estética trascendental: lo humano subsumido a lo universal. En las “*Electras*” se encuentra la actualización del discurso clásico, el cosmopolitismo y la práctica ensayística como voluntad formal. Así, el enfoque de *Cuestiones estéticas* retoma la inquietud filosófica según la cual la experiencia que produce la belleza articula una ontología y una ética epistémica, como quería Antonio Caso. El alcance teórico de la primera obra de Reyes se volvió discreto y quedó, para muchos estudiosos de la literatura, como una promesa que no se cumpliría sino hasta *El deslinde*, sin detectar que las líneas centrales de su teoría literaria ya aparecen delineadas en su primera obra.

*Cuestiones estéticas* fue publicado en 1911 por la casa Ollendorff, y le valió invitaciones expresadas epistolarmente en el mismo año: la de Arturo Farinelli (9 de agosto) para estudiar en Turín, y la de Émile Boutroux (31 de octubre) para dialogar sobre los temas del libro, según puede verse en las siguientes líneas de la carta mencionada: “Tal vez se le ocurra a usted venir por acá cualquier día y charlar con nosotros sobre esos grandes asuntos que usted trata con tanta competencia como gracia y generosidad...”.<sup>142</sup> En 1912 Jean Perès publicó en el *Bulletin de la Bibliothèque Américaine* de París una detallada crónica de *Cuestiones estéticas* en la que “acertó a seguir su nervio central”,<sup>143</sup> dice Reyes. El libro fue generosamente leído en Colombia, según le comenta Gibbes a Reyes<sup>144</sup> en 1913.

---

<sup>142</sup> *Apud, Ibid.*, p. 159.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>144</sup> *Vid. Id.*

*El suicida* apareció en Madrid en 1917 durante la etapa de intensa producción en la que además de contribuir con artículos a varias publicaciones que luego conformarían *Cartones de Madrid* Alfonso Reyes escribía *Visión de Anáhuac* y más tarde la mayor parte de los ensayos de *El suicida*. Otros ensayos que se incluyen en esta obra son reciclados de publicaciones anteriores: “La evocación de la lluvia” (en julio de 1909 en la revista *Nosotros* en México), “Los dioses enemigos” (variación de “*De vera creatione et essentia mundi*” escrito en 1910 y publicado en la revista *Argos*), “Los desaparecidos” (publicado en *Revista de Revistas* el 15 de diciembre de 1912) y “La conquista de la libertad” (escrita en París en 1913).<sup>145</sup> Una vez reunidos los ensayos y ya en imprenta, Reyes escribió el “Monólogo del autor” y “Dedicatoria” con la intención de “darle más cuerpo al libro”.<sup>146</sup>

En *El suicida* el hilo temático que une los ensayos, algunos prendidos débilmente, es la labor crítica, idea que, en palabras de Evodio Escalante, resulta “una idea fáustica, de un inconformismo radical, que se asume a sí misma como subvertidora de lo establecido, y que se confunde con el nacimiento mismo del espíritu. Y decir espíritu es decir negación del presente. Es decir recusación de la realidad para instaurar el dominio de lo que todavía no es”.<sup>147</sup> La referencia hegeliana detectada por Escalante permite establecer que la crítica es la actividad agonística del espíritu. El enfoque teórico planta los ensayos en el terreno de la filosofía, aunque quizás no es la imagen de los sistemas filosóficos unitarios, sino una mirada más ecléctica, como explica Reyes en “El criticón”: “En efecto, del virtuoso de la inteligencia nacen el filósofo y el escéptico. El filósofo, que reduce el mundo a una sola idea, a un sistema; el escéptico, que destruye unas ideas con otras. El filósofo, que es unidad; el escéptico, que es totalidad de unidades. El filósofo, que es una faceta del escéptico; el escéptico, que es un compendio de filosofías”.<sup>148</sup> La crítica es hija del escepticismo, de la dinámica de la idea que, como el espíritu, hace su recorrido por la historia.

Este modo de enfocar la crítica no queda únicamente en el tema, pasa a la forma que, en “Monólogo de un autor”, se presenta como explicación *a posteriori*. Sobre el carácter fragmentario de *El suicida* un crítico de la segunda edición creyó que se trataba de una

---

<sup>145</sup> Vid. *Ibid.*, p. 222.

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 223-224.

<sup>147</sup> Evodio Escalante, “La crítica en Alfonso Reyes” en *Voces para un retrato*, p. 71.

<sup>148</sup> Alfonso Reyes, “El criticón” en *El suicida*, p. 281.

antología y “acertaba por instinto respecto a la génesis de la obra, que es un verdadero mosaico”.<sup>149</sup> Este carácter misceláneo, según se ha llamado anteriormente, es para Reyes la manera de superar el formalismo de los antiguos que hacían libros “con pies y cabeza” y de los que el hombre moderno tomó “del aprendizaje literario, algo como una serie de cuadros sinópticos con divisiones en clases y subclases”.<sup>150</sup> La literatura tendría que reelaborar el canon clásico; siguiendo las ideas alfonsinas:

La manifestación literaria (sin que afirmemos nada respecto a su origen natural ni respecto a su valor moral, sin que sepamos siquiera si es una flor o si es un fruto) nada tiene de común con las formas, con los sólidos. La retórica, pues, la preceptiva, pierden toda su autoridad; la poesía se olvida de la estrofa y de las leyes métricas, y nadie respeta las ya tradicionales *partes del discurso*. Los libros dejan de tener principio y fin: son una perspectiva indefinida donde el espíritu cansa su versatilidad esencial. Si se quiere un ejemplo aproximado del contraste entre el libro clásico o artístico y el moderno o psicológico, compárese el desarrollo del *primer Fausto* con el desarrollo del *segundo Fausto*.<sup>151</sup>

*El suicida*, como ha dicho Reyes, es una obra que rompe con las estructuras fijas y adopta una dinámica que sigue los movimientos del espíritu; así, la actitud alfonsina rezuma barroquismo en la medida en que no ignora los modelos canónicos, sino que a partir de ellos abre otras posibilidades textuales; esto es, dona una forma, pues, “el artista, como el creador del mundo, debe ante todo crear *formas*: así se engendra la retórica”.<sup>152</sup> En la “Dedicatoria” (en realidad se trata de un envío) decide no dedicar su libro amorfo y lo sentencia a seguir “la vida ruda de los libros: a aburrirse en los escaparates, a empolvase en los rincones oscuros, a que lo estrujen las manos de las gentes, a que lo maldigan los muchos”.<sup>153</sup> No obstante, las “golondrinas de los recuerdos” le traen a la memoria a sus compañeros de generación, las reuniones presididas por el busto de Goethe y por

[...] un reloj, en el fondo, va dando las horas que quiere; y cuando importuna demasiado, se le hace callar: que en la casa de los filósofos, como en la del *Pato salvaje*, no corre el tiempo. Caso lo oye y lo comenta todo con intenso fervor mental; y cuando —a las tres de la mañana— Vasconcelos acaba de leernos las meditaciones del Buda, Pedro Henríquez Ureña se opone a que la tertulia se disuelva, porque —alega entre el general escándalo— “apenas comienza a ponerse interesante”.<sup>154</sup>

<sup>149</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 222.

<sup>150</sup> Alfonso Reyes “Monólogo del autor” en *El suicida*, p. 295.

<sup>151</sup> *Ibid.*, pp. 295-296.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>153</sup> Alfonso Reyes, “Dedicatoria” en *El suicida*, p. 303.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 302.

Aunque escrito en su mayor parte en Madrid, el ánimo que inspira *El suicida* proviene de las discusiones del Ateneo de la Juventud: el estudio de diferentes corrientes filosóficas, el gesto crítico de las lecturas y el diálogo como mayéutica básica. El primer ensayo, que da nombre a la obra, fue escrito a propósito del suicidio de Felipe Trigo, autor al que Reyes apenas si había leído; sin embargo, Rafael Cansinos Assens en su comentario relaciona la obra con Trigo; igual sucede a Miguel de Unamuno que escribe:

*El suicida* lo he leído con provecho. Lo tomé con interés desde que empecé su lectura, pues cuando se mató el pobre Felipe Trigo —el culto a la Vida, así con letra mayúscula, lleva a la muerte—, pensé escribir sobre ello. He anotado algunos pasajes de sus ensayos con ánimo de comentarlos alguna vez... Me gusta el género y me gusta como usted lo trata. Acaso haya demasiada literatura. Algo más de “misticismo activo”, como usted le llama, estaría mejor. (Salamanca, 2 de junio de 1917).<sup>155</sup>

Curiosamente, el señalamiento de Unamuno concuerda con el de Vasconcelos al referirse a que *acaso haya demasiada literatura*. Llama la atención porque ambos son personajes conocidos fundamentalmente en el mundo de la literatura. Vasconcelos le hace llegar epistolariamente la impresión que le causó *El suicida*, Reyes sólo cita el final de la carta; pero por una frase de la respuesta — “¿Qué el jugueteo echa a perder las ideas serias? Yo no lo creo, aunque como tú pensó Unamuno...”<sup>156</sup>— se deduce que a Vasconcelos le hubiera gustado, como al noventaiochista, que el libro fuera más hijo de la filosofía que de la literatura. En oposición a estos dos comentarios, Enrique González Martínez en una carta del 5 de septiembre de 1917 elogia el libro justo por el aspecto que a Vasconcelos y a Unamuno molestaba: “El ensayo es género que se hizo para usted”.<sup>157</sup>

Martín Luis Guzmán escribió una crítica elogiosa, que publicó en *El Gráfico* (Nueva York, octubre de 1917) y luego formó parte de *A orillas de Hudson* en 1920. En algún momento Martín Luis Guzmán habla sobre la influencia de Henríquez Ureña en Alfonso Reyes. Derivado de este comentario aparece otra crítica en *El Demócrata* (México, 2 de enero de 1921), no se menciona el autor, pero sí el nombre del artículo: “Revista sintética”; ahí el autor dice: “La creación de literatos profesionales no es una ventaja indiscutible, y tal vez haya que

---

<sup>155</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental... op. cit.*, p. 224.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>157</sup> *Id.*

revisar muy pronto lo que se llama la influencia de Pedro Henríquez Ureña... Lo que escriben Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán vale mucho menos de lo que pueden escribir”.<sup>158</sup>

Si a la mirada filosófica de Unamuno y Vasconcelos les pareció criticable el remanente literario, la percepción literaria de otros críticos elogió el encuentro de pensamiento y poesía, pues logró un estilo sobrio, en el que “habla de la tragedia humana, pero la observa a la manera inglesa, sin ampulosidad y sin tono solemne ni pedantería”,<sup>159</sup> dice Xavier Icaza en su crítica publicada en *El Pueblo* (en México el 17 de febrero de 1919). En este tenor escribe Pedro Henríquez Ureña un artículo que publicó en *The Minnesta Daily* en Minneapolis, el 1° de mayo de 1918:

His recent work —*The Suicide*— is pronounced by Federico de Onís, the distinguished Professor of Spanish Literature at Columbia University, to be the best book of essays of the English type written in Spanish. It carries us, through interesting trains of reasoning and illustration, to delightfully unexpected vistas. Thus, the fact that several hundred persons disappear from greatest cities every month, without leaving any trace, leads him to discourse on the desire for change as one of the essential motives of human action, since not all who disappear or killed or flee from justice.<sup>160</sup>

A la distancia, *El suicida* no es de las obras de Alfonso Reyes más leídas, sin embargo, los comentaristas concuerdan en que es una pieza fundamental en su pensamiento.

En 1931, cuando Reyes estaba en Río de Janeiro escribe en su *Diario* que en adelante evitará “escribir tan de prisa y andar tan disperso en articulitos secundarios”<sup>161</sup> en atención al consejo que Pedro Henríquez Ureña le expresó en la carta de marzo de 1931.<sup>162</sup> La inquietud de hacer una obra unificada por la reflexión literaria parece ser el antecedente del comentario de Jorge Luis Borges en 1987. Si bien el interés por el estudio de la literatura en su vertiente crítica e histórica aparece desde su primera obra, a su regreso a México Reyes comenzó la empresa de sistematizar y profundizar el examen literario desde diferentes perspectivas. Rangel Guerra reconstruye los hilos principales de su labor como crítico y teórico de los estudios

---

<sup>158</sup> *Id.*

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.226.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.227.

<sup>161</sup> *Apud* Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 50.

<sup>162</sup> En la anotación del *Diario* correspondiente al 30 de marzo de 1931 escribe Alfonso Reyes: “P[edro]. H[enríquez]. U[reña]. me escribe excitándome a no dispersarme tanto ni tan de prisa en mi trabajo literario. Me señala con razón muchos errores, me dice muchas cosas injustas y de mal humor. Por verdadera piedad a la situación de su vida, no insisto en defenderme de lo que tan bien pudiera rechazar. Al fin y al cabo me hace provecho esta llamada al orden”. En *Diario 1930-1936*, p. 30.

literarios a partir de 1939. En *Las ideas literarias de Alfonso Reyes* se hace la historia de una obra enfocada por una fuerte intención de racionalidad en el campo de las letras; a propósito de sus textos destinados a este fin y a los procedimientos constructivos afirma:

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, 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 respuesta 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.<sup>163</sup>

Después de 1945 Alfonso Reyes había pensado agrupar bajo el título de “La musa crítica” los libros *La crítica en la edad ateniense*, *La antigua retórica*, *La experiencia literaria*, *Tres puntos de exegética literaria* y *El deslinde*.<sup>164</sup> Aunque el proceso de maduración de las ideas, escritura y corrección, así como las circunstancias y motivos externos de estas obras se dieron de manera paralela, como suelen presentarse los hechos que tejen una experiencia, se presenta la historia de cada texto de manera independiente, a fin de reunir la descripción de las condiciones de producción y de recepción de cada uno.

En 1940 Alfonso Reyes comienza *La crítica en la edad ateniense*; el motivo primario fue la conferencia “Parrasio o de la pintura moral” dictada el 5 de septiembre de 1940 en la Librería de Cristal. El domingo consecutivo recibió la visita de José Gaos, con quien comentó las aportaciones de Isócrates a la prosa, tema sobre el que versaba la conferencia. El destino de ésta fue convertirse en un ensayo que concluye cinco días después para luego integrarse al libro como capítulo “VIII. Isócrates o de la Prosa”.<sup>165</sup> En tiempo de escritura, el siguiente apartado que redactó se refería a Aristóteles y, aunque en un inicio formaría parte de un libro que Reyes planeaba sobre la ciencia de la literatura, queda finalmente como parte del libro.

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>164</sup> Vid. Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *La crítica en la Edad Ateniense. La antigua retórica*, p. 7

<sup>165</sup> Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 65.



Esta obra sirvió de preparación y apoyo al curso que Alfonso Reyes impartió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del 7 de enero al 6 de febrero de 1941. *La crítica en la Edad Ateniense* es el primer tratado de largo aliento; revisa el desarrollo de la crítica en la Grecia antigua desde los primeros destellos con los filósofos presocráticos hasta Teofrasto y Menandro. Los comentarios que recibió se emiten desde el año de su publicación: el 3 de octubre de 1941 Jaime García Terrés leyó la conferencia *Panorama de la crítica literaria en México* en el [segundo] Ateneo de la Juventud en la que, además de esta obra adelanta los trabajos que aparecerán en *Coordenadas* [lo que luego sería *La experiencia literaria*] y anuncia *El deslinde*; también por esa fecha José Carner escribió el artículo “*La crítica en la edad ateniense*” para el *Boletín Bibliográfico Mexicano* en octubre. Al año siguiente aparecieron en revistas y periódicos “*La crítica en la edad ateniense y la filosofía de la literatura de Alfonso Reyes*” de José Gaos, “Para la historia de la crítica” de Pedro Gringoire y “*La crítica en la edad ateniense*, de Alfonso Reyes” de Agustín Millares Carlo. Werner Jaeger escribió dos cartas sobre la obra; una dirigida al mismo Reyes con fecha del 28 de Marzo de 1942 y otra al Fondo de Cultura Económica del 10 de abril de 1942. La crítica extranjera también dedicó algunos artículos, como “Crónica literaria. *La crítica en la edad ateniense y Pasado inmediato*, por Alfonso Reyes” de Alone [Hernán Díaz Arrieta] publicada en Santiago de Chile y “*La crítica en la edad ateniense*” de Santiago Montserrat en Córdoba, Argentina. En 1945 apareció en Guadalajara “*La crítica en la edad ateniense*” de Felipe Pardinas Illanes.<sup>166</sup>

Tres son los tópicos que más han motivado comentarios de los críticos sobre este tratado de Alfonso Reyes: su capacidad teórica, la agudeza de su lectura de los clásicos y su limitado conocimiento de la lengua griega. La revisión sobre las ideas críticas de la antigüedad obligó a Reyes a la lectura de textos históricos, filosóficos y literarios, principalmente; aunque comenzó esta tarea en su juventud, el espectro textual requería, por lo menos, estar familiarizado con estas disciplinas. El diálogo teórico requería, entonces, una práctica avezada en temas filosóficos, especialmente en estética, por un lado, y en planteamientos rigurosos de un conocedor de la disciplina literaria. Para José Gaos, Alfonso Reyes logra esa unificación (la del hombre de letras y el de ideas) con un alcance importante en la teoría; así, apunta:

---

<sup>166</sup> Vid. Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*, pp. 9-10.

La jornada lo será, al cabo y en suma, de filosofía de la literatura, este “sector de la cultura” tan principal en el mundo entero de lo humano. El hombre de letras es un prefilósofo y un prefilósofo ha sido siempre en Alfonso Reyes: desde *Cuestiones estéticas*, muchos de sus ensayos apenas se distinguen, o no se distinguen nada, de muchos de los escritos de los filósofos que han alternado a lo largo de la historia de la filosofía con los filósofos “científicos” y “sistemáticos”, en ritmo señalado por Dilthey, por razones radicadas a una en la esencia de la filosofía y en la naturaleza humana.<sup>167</sup>

Este logro teórico de la obra se enlaza con la observación sobre la perspicacia lectora aplicada a los griegos. La crítica literaria tal como se conoce en la modernidad no fue un ejercicio completamente delineado en esta época, Reyes indica que en la antigüedad los comentarios sobre literatura se limitaban al carácter oral no sistematizado y confundido con valoraciones extraliterarias. Revisar un tema no documentado implicaba no sólo dar cuenta de la inexistencia del asunto en los textos atenienses, sino más bien “llevarlos a ese ejercicio intelectual que para Alfonso Reyes era el escribir”,<sup>168</sup> dice Rangel Guerra. Leer es para Reyes, como puede aducirse de *La crítica en la edad ateniense*, actualizar, rastrear un tema actual en las fuentes de la cultura. Era necesario llevar las obras a un punto en que confesaran su aportación como germen a los problemas presentados miles de años después, porque “en todo caso, la renovación de esas lecturas lo conduce a la solución apuntada ante el problema de la historia de la crítica”,<sup>169</sup> continúa Rangel Guerra.

La tercera opinión se refiere a que el conocimiento de Alfonso Reyes de la lengua griega se limitaba a algunos conceptos. Antonio Gómez Robledo opina que el humanismo mexicano —y no se refiere a Reyes en particular— es “de tercera o cuarta mano”;<sup>170</sup> Carlos Montemayor parte de este reclamo para cuestionar la obra alfonsina dedicada al helenismo, en especial ésta, en los siguientes términos: “Si en algunos ensayos y artículos se echa de menos un conocimiento directo de la lengua porque hubieran sido mejores de ese modo, en otros casos afectan vertebralmente sus propósitos de análisis crítico”.<sup>171</sup> Cuando habla de las traducciones de los clásicos que usaba Reyes, Montemayor reconoce que el regiomontano tenía una idea de

---

<sup>167</sup> José Gaos, “Alfonso Reyes. La crítica en la edad ateniense”, en *Itinerarios filosóficos... op. cit.*, pp. 201-202.

<sup>168</sup> Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>170</sup> *Apud*, Carlos Montemayor, “El helenismo de Alfonso Reyes” en *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, p. 335.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 338.

la traducción diferente a la que se tiene en la actualidad: la literalidad;<sup>172</sup> de este rasgo deriva su crítica sobre algunas inexactitudes en las que la obra alfonsina incurre; cuando habla sobre el capítulo dedicado a Aristófanes, Montemayor se pregunta por la razón por la que dejó de lado aspectos que a él le parecían importantes, para contestarse a renglón seguido: “Quizás porque pesaba más en él la lectura crítica de los helenistas de su tiempo que la lectura directa, natural, del texto griego mismo”.<sup>173</sup> En efecto, Reyes distaba mucho de ser un filólogo clásico; su crítica, desde un inicio, fue de corte histórico y estético; luego, en sus años de Madrid, consideró un descanso dejar el Centro de Estudios Históricos, cuya labor lo obligaba a un rigor lingüístico filológico, por la Comisión Histórica Mexicana en la que podía desempeñarse más como hermeneuta apoyado en la historia y la psicología. La crítica al diletantismo de Reyes respecto de la lengua griega no resta valor a su obra de dimensiones teóricas que no podría haberse logrado sin su amplia cultura filosófica. Acaso no quede sino aceptar lo que Gaos dijo en el momento en que comenzó a circular *La crítica en la edad ateniense*: “El que se creía especialista se escuece de encontrarse con que Alfonso Reyes sabe lo que él creía saber en cuanto especialista y encima mucho más que no sabía ni en cuanto especialista, ni en cuanto a ninguna otra cosa”.<sup>174</sup>

Como epígono de *La crítica en la edad ateniense*, en 1942 se publica *La antigua retórica* que retoma la obra anterior “para establecer la conexión entre aquel curso y el presente, hay que examinar las diversas fases posibles de esta postura receptiva o pasiva frente a la postura activa de la creación”;<sup>175</sup> aunque el fin no sería dar continuidad a lo ya abordado; sería una “derivación o desprendimiento sobre una trayectoria especial”.<sup>176</sup> Entre enero y febrero de 1943 Alfonso Reyes impartió el curso dedicado a “La crítica en la edad alejandrina”, del cual *La antigua retórica*, publicada en junio de 1942, sería la aportación documental. Esta obra también es un tratado en el que se aborda el estudio de la retórica desde el deslinde con la poética y su cercanía con la dialéctica y las teorías suasoria, del orador y de la educación liberal. Los retóricos que protagonizan este libro son Aristóteles, Cicerón y Quintiliano.

---

<sup>172</sup> *Vid. Ibid.*, p. 335.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>174</sup> José Gaos, “Alfonso Reyes. La crítica en la edad ateniense”, en *Itinerarios filosóficos... op. cit.*, p. 199.

<sup>175</sup> Alfonso Reyes, *La antigua retórica*, p. 349.

<sup>176</sup> *Id.*, en nota al pie.

Pese a las divergencias, la concepción de *La crítica en la edad ateniense* y *La antigua retórica* tenía un mismo espíritu, buscar en la antigüedad clásica el origen de una actividad y una actitud (la crítica literaria) actuales en sus fuentes primeras. Por su cercanía con el primer tratado, parte de la crítica del momento —salvo “*La antigua retórica*” de Julio Torri (1942) y “*La antigua retórica*” de Manuel Olguín, publicado en *Books Abroad* de Norman Oklahoma (1944)—, el resto las comentó juntas, como en “De Eurípides a Jorge Simmel” de Mateo Solana y Gutiérrez (1942) y “*La crítica en la edad ateniense y La antigua retórica*” de Ángel del Río, que apareció en *Revista Hispánica Moderna* (New York, enero-abril 1943).<sup>177</sup>

También en 1943 José Luis Martínez comentó ambas obras en “La literatura mexicana de 1942”, en la que dice que estos libros muestran que “inicia una época en su obra que podría llamarse de la cosecha y en la que está ofreciendo los más ricos frutos de su sabiduría”.<sup>178</sup> En ese artículo se pregunta por la razón de ir hasta los clásicos a revisar las ideas estéticas, y contesta: “Sencillamente porque Reyes encuentra en la cultura antigua la más rica provisión de enseñanzas con el vivo interés de cada uno de sus libros dedicados a esta disciplina que él sólo es capaz de tratar con esa envidiable mezcla de rigor y de encanto”.<sup>179</sup>

Un par de características del ánimo barroquizante se encuentran en estas obras: la actualización de clásicos al relacionarlos con temas del mundo moderno y el mestizaje cultural en el que la antigüedad convive con la cultura local, eso que Reyes llamaba “americanería andante”,<sup>180</sup> pues, como nota Ernesto Mejía Sánchez en su introducción: “Reyes acude con frecuencia a recuerdos, ejemplos y citas de autores y obras de su tierra y de nuestra América”;<sup>181</sup> además de los clásicos universales de todos los tiempos. El servicio de estas obras al plan alfosino de los estudios de la literatura se orientó a la historia de la crítica.

*La antigua retórica* es de los libros poco comentados en la actualidad, pese a encarnar el interés que en los últimos años las nuevas tendencias críticas han manifestado desde el surgimiento de la Nueva Retórica. El ánimo que inspiró esta obra es semejante en alguna medida al del Foucault de *Hermenéutica del sujeto*, pues, en ambos textos se exhibe una clara

---

<sup>177</sup> Vid. Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*, pp. 9-10.

<sup>178</sup> *Apud Ibid.*, p. 10.

<sup>179</sup> *Id.*

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>181</sup> *Id.*

conciencia del peso ético que tienen las prácticas discursivas dentro del juego de intercambios sociales, de ahí que en ambos autores la parresía esté atendida ampliamente.

A finales de mayo y principios de junio de 1940 Alfonso Reyes dicta cuatro conferencias en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. La invitación para participar en los Cursos de Primavera fue hecha un año antes, así que desde 1939 comenzó a preparar sus ensayos. Las aportaciones de las conferencias de Morelia a su teoría y crítica literarias pueden rastrearse en *La experiencia literaria*, *Tres puntos de exegética literaria*, *El deslinde* y en los diversos apuntes publicados póstumamente. En 1942 la editorial Losada de Buenos Aires publicó *La experiencia literaria*, que consta de dieciocho ensayos, “escritos separadamente, en diversas épocas y a veces refundidos varios años después de su primera redacción”, dice Reyes; algunos fueron escritos en Argentina y Brasil, y otros en 1940 y 1941.<sup>182</sup>

En la reconstrucción de la escritura de los ensayos de *La experiencia literaria*, Ernesto Mejía Sánchez indica como fecha de “Hermes o de la comunicación humana” el año de 1939; Alfonso Rangel Guerra, sin embargo, cree que el antecedente de éste es “En el harem del idioma: de la sintaxis, de la jeroglífica y de la fonética”, cuya primera versión fuera escrita en Tandil en 1924, y que luego presentó con motivo de su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua.<sup>183</sup> Respecto de “Marsyas o del tema popular”, Rangel Guerra menciona una fecha anterior a la publicación en *La Prensa*, el 6 de diciembre de 1940; este ensayo fue leído en el Teatro Ángela Peralta en San Miguel Allende con el título anterior, “Marsyas o del folklore literario”.<sup>184</sup> En la “Nota preliminar” Mejía Sánchez no da cuenta del penúltimo ensayo “Las jitanjáforas”; uno con el mismo nombre publicado en Buenos Aires en la revista *Libra* en el invierno de 1929, fue el antecedente del ensayo que aparece en *La experiencia literaria*, previamente fusionado con “Alcance a las jitanjáforas” (publicado en *Revista Avance* en La Habana el 15 de mayo de 1930).<sup>185</sup>

Independientemente de los detalles de escritura de cada parte, el libro fue preparado —refundidos y anotados los ensayos, actualizadas las referencias y establecidos los nexos de interrelación entre las partes— durante el primer semestre de 1941; otro cambio importante fue

---

<sup>182</sup> El anexo I de este trabajo presentan los ensayos, el año y las fuentes en que fueron publicados.

<sup>183</sup> Vid. Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 49.

<sup>184</sup> Vid. *Ibid.*, p. 58.

<sup>185</sup> Vid. *Ibid.*, p. 46.

el título, pues, en el plan inicial se llamaría *Coordinadas* con el subtítulo *La experiencia literaria*; finalmente se prefirió dejar sólo último.<sup>186</sup> El libro es una miscelánea emparejada por un tema general: la literatura; los tópicos incluidos pueden agruparse en cuatro grandes intereses. a) Cuestiones referidas al lenguaje: la comunicabilidad del lenguaje (medios y sistemas de traducción, la mímica, la traducción, la evolución lingüística, etc.) en “Hermes o de la comunicación humana”; los dos tipos de traducción: mimetismo de la lengua a la que se traduce y traducción científica o interlineal en “De la traducción”, y la pretendida superioridad de unas lenguas frente a otras, en “Aduana lingüística”. b) El folklore: la intervención del pueblo en la literatura, ya como lenguaje, ya como tema (en frases hechas, proverbios, refranes, juegos de muchachos, juegos infantiles, coplas, canciones, romances, fábulas o apólogos y su mezcla con las funciones formales de la literatura: lírica, narrativa y drama), en “Marsyas o del tema popular”, y las composiciones literarias regidas por la función acústica de la lengua, en las que destacan la rítmica oral del pueblo retomada por algunos poetas de vanguardia, en “Las jitanjáforas”. c) Creación literaria: la autodeterminación formal de la literatura como expresión de la intención estética en “Jacob o idea de la poesía”, y diferencia entre poesía como creación y como obra a propósito del énfasis logicista del parnasianismo, en “Perennidad de la poesía”. d) Crítica: la evolución de la crítica desde su fase inicial (como desdoblamiento de la creación) hasta la final intención de pasar de la postura pasiva (descripción o explicación) a la postura activa (intervención en la producción literaria), en “Aristarco o anatomía de la crítica”; el carácter acotado a la obra que debía tener la biografía, en “De la biografía”; el ritual de presencia y ocultamiento del autor en su obra, en “La biografía oculta”; el contexto de producción y específicamente las circunstancias intelectuales y emocionales del autor, en “Detrás de los libros”; los distintos niveles de estudio implicados en un solo párrafo, como arqueología textual de deconstrucción analítica, en “El revés de un párrafo”; los hechos que fundamentan una metáfora en “El revés de una metáfora”; la corrección de diferentes tipos de errores, en “Sobre la crítica de los textos”; las erratas, en “Escritores e impresores”, y el acceso a la historia de la literatura a través de una meta-bibliografía tomada como género literario, en “Teoría de la antología”.

---

<sup>186</sup> Vid. Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *La experiencia literaria*, p. 9.

Por su importancia, merece mención aparte “Apolo o de la literatura”, cuyas páginas han de formar parte de las más hermosas y profundas que se han escrito sobre teoría literaria (y no sólo en el espectro alfonsino). Este ensayo constituye un precipitado (en el sentido químico) de poética o bien una pequeña ontología de la literatura: en él que se reflexiona sobre el ser del fenómeno literario y se mencionan las ramificaciones temáticas que conlleva. El primer atisbo de fenomenología literaria de Alfonso Reyes se encuentra aquí con claridad: se habla de intención literaria y se distingue el arrebatado poético, de la obra (noesis creativa y noema, aunque el uso de la terminología husserliana se deja para *El deslinde*). El concepto “ficción” se usa aquí por primera vez, aunque el proceso de acuñación fue muy largo (32 años desde que fue presentado intuitivamente en *Cuestiones estéticas*). En este ensayo también se aclaran e introducen nociones técnicas del campo literario: los tres valores del lenguaje (gramático, fonético y estilístico), las funciones formales (lírica, dramática y narrativa) y su desprendimiento de la tragedia ateniense, las funciones materiales (verso y prosa), el lenguaje literario contrapuesto a otros lenguajes como el coloquial o el científico. Por último, este texto establece aclaraciones sobre el estudio de la literatura como los estratos de la historia literaria (literatura universal, literatura comparada y literatura por épocas, lugares e intereses) y los momentos del estudio crítico (significación del texto, aprehensión sensorial, búsqueda de estímulos, detección de inhibición de la sentimentalidad o manifestación de ésta, etc.). Muchos de los temas indicados en “Apolo o de la literatura” encontrarán su desarrollo en obras ulteriores.

Quizás justamente la estructura fraccionada de *La experiencia literaria* facilite la focalización del lector sobre los diferentes intereses literarios de Alfonso Reyes; lo que se pierde en unidad, se gana en demarcación de asuntos. La recepción de esta obra en su época de aparición duró once años; las primeras críticas en las publicaciones periódicas son de 1943, las de México son “Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*” de Wilberto L. Cantón, “Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*” de Octavio G. Barreda, “Guía del lector” de Pedro Gringoire y “*La experiencia literaria*” Victoria Piat de Fernández; las de otros países en ese mismo año, “Crónica literaria: *La experiencia literaria*” de Ricardo A. Latcham publicada en Santiago de Chile y “Alfonso Reyes y la experiencia literaria” de Luis Emilio Soto en Buenos Aires. El 7 de septiembre de 1943, Reyes recibió una carta de Raúl Roimella desde Buenos Aires en la que le comentaba su obra. Del año siguiente son “*La experiencia literaria*” de Enrique Díez-

Canedo y “Letras de América: Los últimos libros de Alfonso Reyes” [*Los siete sobre Deva y La experiencia literaria*] de José Luis Sánchez-Trincado; así como “Alfonso Reyes: *La experiencia literaria*” de Andrés Iduarte, publicado en *Revista Hispánica Moderna* en New York, julio-octubre de 1944. Diez y once años después de la primera edición siguieron apareciendo comentarios como “*La experiencia literaria*”, en *La Prensa* de Buenos Aires y “*La experiencia literaria, de Alfonso Reyes*” de José Mancisidor, ambas de 1952, y de 1953 son “Dos libros... una doble experiencia” [sobre *Vocación de escritor* de Hugo Wast, y *La experiencia literaria*] de Alberto Valenzuela y “Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*” de Albert Guérard, publicado en *Books Abroad*, Oklahoma.<sup>187</sup>

*Tres puntos de exegética literaria* apareció en 1945 publicado por El Colegio de México. La elaboración de los tres trabajos que integran la exegética alfonsina fue contemporánea a la preparación de *La experiencia literaria*. Los *Tres puntos...* fueron pensados como un avance de otro libro que no llegó a preparar sobre la ciencia de la literatura.<sup>188</sup> Esta obra encarna la inquietud de Alfonso Reyes de expresar una crítica literaria más rigurosa, menos impresionista, fundada más en razones metodológicas que en juicios eruditos pero apresurados; en una carta para Amado Alonso fechada el 13 de agosto de 1940 dice: “Ya me cansé de las cosas meramente impresionistas que hice durante mi adolescencia”.<sup>189</sup> Tras ésta se continúa la correspondencia en la que el filólogo español, ante la imposibilidad de enviarle bibliografía que ayude a Reyes a separar los métodos críticos (histórico, psicológico y estilístico), escribe su “Carta a Alfonso Reyes” que constituye una definición y delimitación de tareas de la estilística.<sup>190</sup>

Anterior a la fecha de estas cartas cruzadas con Amado Alonso, Alfonso Reyes se acercó al tema de la crítica literaria. Habrá que recordar que durante su estancia en Madrid adquirió algunas herramientas metodológicas usadas en el Centro de Estudios Históricos y en el Comisión Histórica Mexicana. Con estos y otros apoyos teóricos adquiridos posteriormente (como las lecturas hechas en Argentina y en Brasil), en 1939 Reyes comienza a trabajar en las conferencias que leerá en Michoacán un año después. La tercera de ellas, llamada “La postura

---

<sup>187</sup> *Vid. Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>188</sup> *Vid. Alfonso Rangel Guerra, op. cit.*, p. 71.

<sup>189</sup> *Apud Ibid.*, p. 64.

<sup>190</sup> *Vid. Id.*



pasiva” se dedica, según da cuenta Rangel Guerra, “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 [...], el formalismo ruso, la dirección del espíritu, y por último, el porvenir de la literatura”.<sup>191</sup> No todo el material producido en las conferencias fue utilizado para los *Tres puntos de exegética*, pues, este breve tratado consta, como su nombre lo indica, de tres capítulos. El primero “El método histórico en la crítica literaria” publicado primeramente en el *Boletín de la Orquesta Sinfónica de México* en diciembre de 1941 que habla de la crítica histórica, su tarea, sus alcances y las seis advertencias para no incurrir en errores interpretativos. “La vida y la obra”, el segundo capítulo, fue publicado en 1940 por *Revista de Literatura Mexicana* (julio-septiembre) y habla de las tres posibles presencias de la vida en la obra: propósito autobiográfico, recuperación de datos de la experiencia pero sin propósito histórico y el signo con el que aparecen elementos de la vida del autor. Finalmente, el capítulo “Los estímulos literarios”, publicado en *Filosofía y Letras* en el número correspondiente a octubre-diciembre de 1942, plantea la crítica como una búsqueda de los doce posibles motivos que estimularon la creación. No está registrada la recepción crítica de la obra en periódicos y revistas, pero se menciona un libro de 1956 de Manuel Olgún —*Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento*— que trata, sobre todo de *La experiencia literaria y Tres puntos de exegética*.<sup>192</sup> El libro, como puede verse, estaba dedicado a los tres métodos críticos: histórico, psicológico y estilístico, sin embargo, este último no se incluyó y en su lugar aparece el de “Los estímulos literarios”.

Alfonso Reyes planeaba escribir un libro sobre la ciencia literaria, sin embargo, éste no fue escrito; diferentes interrupciones lo malograron; en la página de su *Diario* correspondiente al 6 de septiembre de 1940 escribió: “Mi libro *La ciencia de la literatura* se me atascó en la historia de la crítica literaria”.<sup>193</sup> Se refiere, seguramente, a *La crítica en la edad ateniense*. Los *Tres puntos de exegética literaria* son un avance y, gracias a que tempranamente se publicaron, pudieron quedar como obra concluida y retocada por el autor. En la correspondencia de Reyes-Alonso las cartas que van de mayo a septiembre de 1940, al igual que varias de las anotaciones

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>192</sup> *Vid.* Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética. Páginas adicionales*, p. 15. La bibliografía completa de la obra mencionada es la siguiente: OLGÚN, Manuel, *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento*, México, Andrea, 1958 (“Colección Studium”, 11).

<sup>193</sup> *Apud* Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 65.

de su *Diario* de esas fechas hacen continua referencia a ese libro que no alcanzó a preparar.<sup>194</sup> De los apuntes para la tercera conferencia de Morelia se prepararon los *Apuntes sobre la Ciencia de la Literatura* cuyo contenido es inédito, a excepción de la “Breve reseña histórica de la crítica” publicada póstumamente en 1962 en *Cuadernos Americanos*.<sup>195</sup> La presentación que aparece en el Fondo de Cultura Económica respeta la intención de Reyes de publicar sólo “lo salvable” de los apuntes.<sup>196</sup> Éstos abordan el crecimiento de la crítica —como dirección del espíritu— de la impresión primera, al impresionismo y a los métodos críticos para alcanzar finalmente el juicio. En estos apuntes se encuentra el apartado “Estilística y estilología”, que fue escrito de manera posterior a la carta a Amado Alonso (agosto de 1940) y en él aparece citada la “Carta a Alfonso Reyes” que Alonso preparó como respuesta. La ciencia de la literatura en las ideas teórico críticas alfonsinas no es un capítulo aparte; puede perfectamente verse su inserción en la fenomenología de la ficción, como último grado del proceso poético, el correspondiente al lector, mencionado en *El deslinde*.

Pedro Henríquez Ureña y Gabriel Méndez Plancarte, por las fechas en que se inician los trabajos de la “musa crítica”, incitaron a Alfonso Reyes a recoger sus ideas sobre el ser de la literatura y su estudio en una obra sistemática, que vendría a ser *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. Quizás su germen se encuentre también en las conferencias de Michoacán; por lo menos, algunos de los temas abordados en la segunda, titulada “La postura activa”, contribuyen a la reflexión sobre tópicos que se desarrollan en los *Prolegómenos*, como el origen de la obra literaria en la emotividad del autor y la forma literaria como trabajo con el lenguaje para ser expresión de la intención poética.<sup>197</sup>

En octubre 1939 había adquirido el libro de Toynbee y estuvo revisándolo como herramienta teórico metodológica y estructural para su libro de teoría; había notado, por lo pronto, que los análisis cuantitativos y cualitativos de los datos, fácilmente aislables en la historia y las ciencias exactas, no era del todo aplicable a la literatura, o por lo menos no los cuantitativos. De 1939 a 1942 Alfonso Reyes se entregó a la elaboración de *El deslinde* e iba sometiendo los avances de la obra a la opinión de José Gaos. No son en absoluto desdeñables

---

<sup>194</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 59 *et passim*.

<sup>195</sup> Vid. Ernesto Mejía Sánchez, “Noticia” a *Páginas adicionales*, p. 310.

<sup>196</sup> Vid. *Id.*

<sup>197</sup> Cfr. Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, pp. 60-61.

las aportaciones que Raimundo Lida le hace llegar sobre lo último en teoría literaria norteamericana. De 1939 a 1940 Reyes trabaja sin descanso en sus *Prolegómenos*; para el 10 de mayo de 1940, según el testimonio de su *Diario*, ya tiene una primera versión de *El deslinde*, que consta, según Rangel Guerra, de desarrollos sobre la función ancilar, la primera tríada (literatura, ciencia e historia) y la ficción literaria; además de sus observaciones a Toynbee.<sup>198</sup> Dos días después, según queda registrado en su *Diario*, muestra un nuevo capítulo de su libro a Gaos, y concluye apuntando: “hay que corregir el ángulo de visión”.<sup>199</sup> Tras esta mención de la obra hay una pausa de tres meses; tiempo en que estuvo recopilando y corrigiendo los ensayos que al año siguiente aparecerían en *La experiencia literaria* y preparando su libro de la ciencia de la literatura. A finales de 1940 en una de las visitas que hizo Gaos a Reyes hablan sobre Descartes y Gracián, plática en la que comienza a perfilarse el enfoque fenomenológico de la obra.<sup>200</sup> Para el 5 de abril de 1941, Alfonso Reyes tiene una versión más hecha que la anterior en la que se corrige el “ángulo de visión” ya delatado unos meses antes. La estructura de *El deslinde* en este momento, según Rangel Guerra, consiste en lo siguiente:

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 sobre la 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.<sup>201</sup>

Pese a que el plan alfonsino para los *Prolegómenos* es muy cercano a la versión definitiva, la redacción del último capítulo y la preparación de la obra como totalidad se suspendieron nuevamente para continuarse a fines de 1942. Durante los meses de reposo de *El deslinde*, Reyes preparaba su curso sobre “La crítica en la edad alejandrina” para la Facultad de Filosofía

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>199</sup> *Apud Ibid.*, p. 69.

<sup>200</sup> *Vid. Ibid.*, p. 74.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 70.

y Letras; hizo tres viajes: dos como conferencista —a La Habana el 9 de noviembre y a Guanajuato el 6 de diciembre de 1941— y otro a Massachusetts a recibir el doctorado *Honoris causa* de la Universidad de Cambridge.<sup>202</sup>

En agosto de 1942 Alfonso Reyes concluyó la redacción y preparación de *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* y tras año y medio en reposo lo entregó a la imprenta de El Colegio de México en febrero de 1944. Mientras la obra aguardaba el tiempo de prueba, Reyes redactó el “Prólogo” que daría a conocer en ese año (1942) en una revista. El 6 junio de 1943 inauguró un curso de 13 conferencias en el Colegio Nacional que abordarían los temas de su teoría desarrollada en *El deslinde*.<sup>203</sup>

Como resultado de tres años de preparación, los inicialmente *Prolegómenos a la teoría literaria* se desbordaron; la versión final aparece como un acto olímpico de determinaciones conceptuales múltiples. La obra es un extenso tratado sobre textos literarios, científicos, históricos y teológicos; su grado de especialización exige un lector versado en cada una de las disciplinas expuestas. A diferencia de sus obras misceláneas de marcado estilo ensayístico con propósito de divulgación y recreación, *El deslinde* constituye una mixtura en la que a una construcción básica se le agregan ramificaciones que a su vez vuelven a presentar desarrollos derivados. La obra en cuestión ostenta dispendio conceptual pero reserva discursiva; de esta paradoja, que no lo es más que en apariencia, nace la exigencia radical de precisión y de claridad en las ideas. Sebastián Pineda Buitrago<sup>204</sup> encuentra en Jorge Luis Borges y en Alfonso Reyes la presencia americana de Platón y Aristóteles, respectivamente; Borges asciende al último piso de la biblioteca (torre de Babel) donde se encuentran las ideas puras, Reyes trabaja en los andamios de la construcción literaria (fenomenología del ente fluido).

El resultado alfonsino es un laberinto que resguarda en su seno la literatura; la estructura así parece indicarlo: en el centro los capítulos VI “La ficción literaria” y VII “Deslinde poético” se rodean por los preliminares siguientes: capítulo I “Vocabulario y programa” de carácter aclarativo y conceptual, el capítulo II “La función ancilar”, que revisa los grados de participación literaria del mundo textual no literario (primera parte) y el capítulo III “Primera tríada teórica (segunda parte): historia, ciencia de lo real y literatura”, cuyo desarrollo se

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 77 *et passim*.

<sup>203</sup> *Vid.* Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*, pp. 7-8.

<sup>204</sup> *Vid.* Sebastián Pineda Buitrago, *La musa crítica. Teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes*, p. 47.

ramifica en los capítulos IV “Cuantificación de datos” de carácter discursivo extraño porque se llega a la conclusión de que el criterio cuantitativo es deficiente para aplicarlo a la literatura y V “Cualificación de datos”, ampliamente redituable desde el punto de vista literario porque se llega a lo “universal humano”, uno de los rasgos que indican el alcance de la literatura. Los desarrollos subsecuentes (tercera parte) se ocupan de la tercera tríada teórica (capítulo VII) que, en este caso se divide en dos apartados: “A. La matemática” y “B. La teología”.<sup>205</sup>

En el momento de su aparición, la crítica a *El deslinde* no tuvo una orientación homogénea, según el análisis en contrapunto que presenta Alfonso Rangel Guerra.<sup>206</sup> Raúl Rangel Frías, Arturo Rivas Sainz, Gabriel Méndez Plancarte<sup>207</sup> (en México) y José Antonio Portuondo (en Cuba), aplauden la hazaña de haber inaugurado la teoría literaria en español. En cuanto al estilo y la estructura, las opiniones se dividieron: Ermilo Abreu Gómez, sin dejar de reconocer el mérito analítico, reclama que la obra tenga una estructura escolástica y Alfonso Méndez Plancarte dice sentirse abrumado por el atomismo de múltiples temas y subtemas (“distingos y subdistingos”). En cambio, Concha Meléndez y Émile Noulet encuentran ameno el texto, observan la presencia de tecnicismos, pero la encuentran justificada, pues, en todos los casos su uso resulta necesario y son irremplazables. Luis Emilio Soto (de Buenos Aires) destaca la virtud de Reyes de proceder de lo sencillo a lo complejo siguiendo la recomendación cartesiana y Albert Gérard (de la Universidad de Stanford) alaba el difícil equilibrio logrado entre el espíritu de fineza y el espíritu geométrico. La obra suscitó opiniones desfavorables respecto del tratamiento de algunas disciplinas consideradas como linderos de la literatura: Alfonso Méndez Plancarte manifiesta su desacuerdo en lo que se refiere a los paraloquios religiosos; Edmundo O’Gorman<sup>208</sup> reclama para la historia lo que Reyes otorga exclusivamente a la literatura: la posibilidad de expresar una visión de mundo completa. La reacción más violenta vino de los filósofos, a quienes disgustó que el texto adoptara léxico y procedimientos de la fenomenología: García Bacca, Joaquín Xirau y Patrick Romanell (éste de la Universidad de Columbia) critican la aplicación errática de la filosofía husserliana, tanto por emplear algunos

---

<sup>205</sup> Gráficamente puede representarse la estructura de *El deslinde* con el esquema que aparece en el anexo II.

<sup>206</sup> Vid. Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 84 *et passim*.

<sup>207</sup> Gabriel Méndez Plancarte, “En torno a <<El deslinde>>” en *Symposion sobre “El deslinde” de Alfonso Reyes II*, p. 11 *et passim*.

<sup>208</sup> Edmundo O’Gorman, “Teoría del Deslinde y Deslinde de la Teoría”, *Ibid.*, p. 21 *et passim*.

términos en sentido lato (v. gr. “intención”), como por usar un lenguaje metafórico que no se ajusta al rigor del método fenomenológico.

Para preparar *El deslinde* Reyes se entregó al estudio y elucidación de la *Poética* de Aristóteles, cuya lectura minuciosa reditúa en la audacia con la que interpreta conceptos que tradicionalmente se acartonan en un burdo realismo (como “*mimesis*” y “verosímil”). Hubo, sin embargo, quien no reconociera este mérito, como Ingemar Düring, para quien el libro de Reyes era de un aristotelismo demasiado profesoral. El comentario del crítico sueco no representa la opinión de todos los conocedores del estagirita; Werner Jaeger, por ejemplo, ve cómo la impronta aristotélica ha generado una reflexión profunda e innovadora: “¡Cuánto me hubiese gustado —escribe al final de su comentario— asistir al asombro que habría producido en Aristóteles la lectura de *El deslinde!*”<sup>209</sup> El espíritu barroco de Alfonso Reyes retoma la *Poética* aristotélica y reelabora la noción de *mimesis*, concepto universal concreto con fuerte asidero a la realidad práctica que, en su planteamiento teórico, despega para transformarse en ficción, concepto universal abstracto con énfasis especial en la literatura como movimiento del espíritu;<sup>210</sup> es decir, como experiencia fenomenológica.

García Bacca<sup>211</sup> descalificó en bloque la obra porque pensaba que, en principio, la literatura era inabordable desde una perspectiva fenomenológica. Acaso el planteamiento sobre la naturaleza bifronte de *El deslinde* no resulte sano para quien pretende abordar su estudio. Alfonso Reyes<sup>212</sup> hace saber a sus lectores que la teoría de la literatura no hace filosofía —no, por lo menos, en el sentido en que se entiende la metafísica, la ética y la lógica, por mencionar algunas de las áreas en las que se desempeña— aunque la presupone en su quehacer. En opinión de José Gaos, que en su comentario a *La crítica en la edad ateniense* califica a Reyes como prefilósofo, para esta obra dice: “Filosofía de la literatura, y aun filosofía a secas, culminante en *El deslinde*”.<sup>213</sup> Y, en efecto, la obra de Reyes está firmemente plantada en terreno teórico, bien que su reelaboración del discurso filosófico implique inaugurar un nuevo enfoque.

---

<sup>209</sup> *Apud*, José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 30.

<sup>210</sup> *Vid.* Alfonso Reyes, *El deslinde*, p. 32.

<sup>211</sup> Juan David García Bacca, “El problema filosófico de la Fenomenología Literaria” en *Symposion... op. cit.*, p. 121 *et passim*.

<sup>212</sup> *Cfr.* Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>213</sup> José Gaos, “Alfonso Reyes o el escritor” en *Itinerarios filosóficos... op. cit.*, p. 217.

Si la intención original de *El deslinde* era presentar la especificidad de la literatura tras cribarla de los textos colindantes (historia, ciencia experimental o “de lo real”, matemáticas y teología), al encarnarse en la letra se presenta como la mezcla de cinco campos abordados rigurosamente. En otros términos, esta obra podía haber sido una ontología fenomenológica; es decir, una caracterización de la literatura a partir de un amplio corpus de fenómenos literarios; terminó siendo, sin embargo, una fenomenología de la textualidad, en el sentido más contemporáneo del término; esto es, un análisis de textos de diferentes áreas (historia, ciencia, literatura, matemáticas y teología) con un criterio de unificación: los grados de ancilaridad literaria. Las exigencias de los *Prolegómenos* hacia el lector radican en una amplísima cultura en cada una de las áreas que desarrolla, rudimentos de fenomenología y capacidad reflexiva para relacionar los campos del saber. Era evidente que ante una obra de este tipo, la crítica se desquiciara; cada especialista echaba de menos las positivities de su materia que garantizan la inserción de su disciplina en el universo del conocimiento. *El deslinde* fue una obra incomprendida por su planteamiento fronterizo que apuntaba al futuro. No con el grado de profundidad requerida, pero sí con un ánimo más ecléctico, el lector contemporáneo puede acercarse a ella para estudiar el entramado textual de la posmodernidad y para, en medio de la rigurosa urdimbre conceptual (conceptista), encontrarse con algunas magníficas páginas, muestra del estilo alfonsino.

En “Carta a mi doble” se presenta el balance de las apreciaciones que mereció su obra y puede percibirse el desánimo de Reyes: “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”.<sup>214</sup> Su producción, tal como lo promete en este ensayo, no cesó. Aunque la crítica a *El deslinde* afectó a Alfonso Reyes, no por esto dejó de atender el estudio teórico y crítico de la literatura; de 1944 a 1948 escribió varios de los artículos que conformarían *Al yunque* publicado por Tezontle en 1960. En 1948 Raimundo Lida lo invita a que ofrezca un curso sobre teoría literaria en El Colegio de México, lecciones que se imparten en cinco fechas entre marzo y abril de ese año. Gracias al contacto con los estudiantes Reyes volvió sobre *El deslinde* y los temas literarios. El 8 de julio de 1951 apunta en su *Diario*: “Mando a José Luis

---

<sup>214</sup> Alfonso Reyes, “Carta a mi doble” en *Al yunque*, p. 249.

Martínez, para *ARS* de El Salvador, un articulito, <<Lo oral y lo escrito>>, destacado de mi teoría literaria en marcha...”<sup>215</sup> y, como bien advierte Rangel Guerra, el plan de continuar trabajando en cuestiones teóricas de la literatura sigue en pie y aprovecha “todos los textos antes mencionados como materiales enfocados de una y otra manera a ese proyecto”.<sup>216</sup>

*Al yunque* es una miscelánea unificada por la literatura como tema general; los tópicos de estos ensayos transitan por la crítica, la teoría, la lingüística, la comparación con otras artes y la historia de la literatura. “Del conocimiento poético”, el más antiguo, fue escrito por las fechas en que estaba por aparecer *El deslinde*. “Del drama de la epopeya” y “Nuestra lengua” son apéndices; cuando entregó el libro a la imprenta de El Colegio de México, donde originalmente iba a publicarse, el 20 de febrero de 1959, se encontraba la indicación de que se agregaría al final “Nuestra lengua”, que se integró posteriormente, pues, Alfonso Reyes no alcanzó a corregirlo, la muerte lo sorprendió antes, el 26 de diciembre de 1959.<sup>217</sup>

A la par que redactaba “Los antiguos manuscritos” y “Los copistas medievales”, Reyes preparaba los que serían capítulos de la teoría literaria que le seguiría a *El deslinde*. Del 14 al 16 de abril registra<sup>218</sup> los ajustes que va haciendo a “Las ‘funciones formales’ de la literatura en general” y “Los caracteres de la obra literaria”. Éstos, junto con otros dos: “Las <<funciones formales>> en particular” y “Orígenes de la obra literaria”, conformaron los *Apuntes para la teoría literaria*, inéditos hasta 1963 y que el Fondo de Cultura Económica los publicó al lado de *El deslinde*. En estos cuatro capítulos Reyes desarrolla su propia clasificación a partir del concepto más moderno de “función”, ya tratado en “Apolo o de la literatura”, para aludir a la lírica, la narrativa y la dramática (funciones formales), así como al verso y la prosa (funciones materiales) y deja el concepto de “género”, extraído de la historia de la literatura, para ciertas manifestaciones literarias que combinan caracteres (temas y elementos) con las funciones. Si el libro de teoría literaria no fue posible, las diferentes obras planeadas por él y los apuntes que no alcanzó a conformar textualmente sí constituyen una visión teórica amplia y novedosa.

---

<sup>215</sup> *Apud* Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 119.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 119. El anexo III de este trabajo presentan los ensayos, el año y las fuentes en que fueron publicados.

<sup>217</sup> *Vid.* Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 130.

<sup>218</sup> *Vid. Ibid.*, p. 121.



## **2. El concepto de ficción**



Para establecer los principios de la literatura es necesario plantearse junto con el orden de lo que es, el orden de su conocimiento; pues, si el enfoque teórico aparece iluminado por un prestigio demasiado visible, los planteamientos sobre la crítica literaria corren el riesgo de perderse en la opacidad. De manera inversa, la crítica puede disimular los planteamientos teóricos. Sólo la revisión de la totalidad de las obras de Alfonso Reyes —las correspondientes al estudio literario— puede restituir la importancia de las distintas prácticas del acercamiento a la literatura. José Emilio Pacheco opina que “la obra de Reyes sólo puede apreciarse en justicia como un todo, un cuerpo verbal lleno de secretas correspondencias entre opuestos. Reyes sabía que sólo en la continuidad, en el sentido unitario que homologa hasta lo más heterogéneo, puede no tanto ser juzgado como (lo que acaso es más importante) ser entendido”.<sup>1</sup> Aunque el desarrollo de las ideas teóricas y críticas no presenta una formación homogénea —se encuentran expuestas y, en ocasiones, matizadas en los diferentes libros— pueden considerarse como una serie de centros entrelazados. Sólo transitando de una obra a otra, se capta la totalidad del pensamiento alfonsino.

En *El deslinde* se propone la ficción como la cualidad específicamente originaria de la creación poética; apunta Alfonso Reyes: “El estudio de la ficción nos transporta ya al ser

---

<sup>1</sup> José Emilio Pacheco, “Hipótesis hacia Reyes” en *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)*, pp. 102-103.

mismo de la literatura”.<sup>2</sup> La trascendencia que se adjudica a este concepto abre las vías para su reflexión en las distintas etapas y formas del fenómeno literario. Para establecer una visión orgánica de la literatura era ineluctable una presencia como la de Reyes, con una vasta cultura filosófica y literaria, apoyada por una comprensión penetrante y la sutileza exegética que le son características. En su discurso teórico y crítico, la ficción vertebra y organiza la heterología que va de los aspectos analizables de la obra hasta las consideraciones fenomenológicas de su origen y captación.

Antes de entrar de lleno en el tema, Reyes se ve en la necesidad de sanear el término de los significados que, atrapados en la literalidad de la palabra, suelen adjudicársele. Por las noticias que proporciona Joan Corominas<sup>3</sup> se sabe que la palabra “ficción” comenzó a circular en el español desde 1438 y que su antecedente se encuentra en *fictio -onis*, pasado participio del verbo latino  *fingere* , cuyos significados originarios remiten, por un lado, a actividades manuales como ‘heñir’, ‘amasar’, ‘modelar’, y, por otro, a las operaciones intelectuales que pueden o no parar en arte como ‘representar’ e ‘inventar’. *Fingere* alcanza las dos dimensiones del trabajo creativo: la parte técnica y la estética. La evolución del verbo en español, sin embargo, se decantó hacia un sentido que denota engaño; así, fingir es “simular, aparentar”<sup>4</sup>.

La palabra ficción está emparentada con “finta”, ‘amago de un golpe’, y con “efigie” (h. 1570, lat. *Effigies*), ‘representación, imagen’, según Corominas. Si para el mundo clásico el fingir podía orientarse a la creación, en la actualidad las líneas de significado indican una definición frente a la verdad, que en este caso, se refiere a la verdad factual, la de los hechos cotidianos. Este rasgo semántico sirve de lastre para su uso conceptualmente determinado en la teoría de la literatura, ya que se le asocia a la “mentira práctica”.<sup>5</sup>

Para su depuración, Alfonso Reyes presenta las líneas generales de la teoría de la sanción desde un enfoque ético-jurídico.<sup>6</sup> Como conclusión anota:

La declaración literaria o ficción escapa al cuadro de sanciones y corresponde a la mera estimación crítica o sanción *sui generis*, por lo mismo que sólo se refiere a la fantasía y a nadie engaña sobre sus propósitos. Carece, pues, de la “agresividad oculta” que justifica el “asco contra la mentira”. Y al instante, y por sólo eso, la “mentira descepada” que en el arte se vuelve, al contrario, placentera. Sobreviene entonces aquella “suspensión

<sup>2</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, p. 191.

<sup>3</sup> Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, s.v. fingir.

<sup>4</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s.v. fingir.

<sup>5</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 193.

<sup>6</sup> Éste fue el tema de su tesis de licenciatura en Derecho, *Teoría de la sanción*.

voluntaria del descreimiento”, fórmula de Coleridge para esta falacia lógica que es la poesía. Tal ficción, en la sociedad real, a nadie hace daño, antes enriquece el ánimo de los hombres.<sup>7</sup>

Al rehabilitar la ficción, Reyes retoma el carácter original del verbo fingir. La ficción es una representación, esto es, hace presente lo que ya está en el mundo pero que no es directamente percibido; la imagen de las cosas captadas por la literatura supone alejamiento de la dimensión cotidiana en la que se encuentran y admite, incluso, invención. La literatura, en tanto que ficción, es mentira, pero “mentira descepada”, sin engaño ni agresión, sino, por el contrario, representación viva e idealización. Lejos de insertarse en la vida como una provocación a las costumbres socialmente ordenadas, la mentira ficticia es inofensiva y, acaso, hasta terapéutica para la emotividad humana. Alfonso Reyes ha preferido el concepto “ficción” a “fantasía” o “imaginación” por las extensiones psicológicas que éstas tienen. Fantasear o imaginar son acciones que no necesariamente inventan mundos posibles porque están muy atadas a los anhelos incumplidos; la ficción, en cambio, prepara —aunque no indefectiblemente ejecuta— una obra. “Ente aquéllas y ésta —dice Reyes— va una diferencia de causa a efecto. La psicología, desde luego, visita las surgentes anímicas. No es lo nuestro: a nuestro plan importa mantenernos en las presencias fenomenales, en los productos”.<sup>8</sup> Así, más que rastrear el origen —psicológico o histórico— de la literatura, lo que importa en la propuesta alfonsina es la intencionalidad ficticia impresa en la obra, que no se encuentra determinada por razón extraña al mundo poético mismo.

Por otro lado, se reconoce el parentesco de la ficción con la mimesis, de mayor tradición filosófica, pero con una dependencia ostensible hacia la realidad práctica. En una lectura intrépida de los clásicos griegos, el término puede recobrar la fuerza capaz de devolver a la literatura el papel creativo que de hecho le corresponde. Por supuesto, Reyes realiza esta interpretación; sin embargo, para evitar la rémora realista de la mimesis, prefiere la palabra ficción.

Para mejor palparlo —escribe en *El deslinde*— hemos intentado redimir el sentido de la antigua “mimesis”, y relegamos el funesto término “imitación”, de estorbosa tradición en la estética. Tal término desvirtúa de antemano el propósito del arte, congelándolo en las formas prácticamente actuales. Mas cuando se ha dicho “ficción”, se ha dado un paso más: corre por la idea una circulación que es como la sangre del arte. Se indica, desde

---

<sup>7</sup> Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 194.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 193.

luego, un procedimiento mental auténtico. Además se declara en apuesta previa contra el mundo, el compromiso de añadirle algún bien, de enriquecerlo. El poeta dijo al crepúsculo: “Voy a darte lo que tú no tienes”. El poeta dispone del último rayo del *Fiat*.<sup>9</sup>

Reyes advierte que la tradición estética ha interpretado, con mala fortuna, el término mimesis como simple remedo del mundo. Para escapar al abrazo asfixiante de esa lectura limitada, se vuelve una exigencia liberar la mimesis de su servidumbre respecto de la realidad práctica. De aquí que se acuñe conceptualmente el término ficción, aunque se reconozca su paralelismo con la mimesis aristotélica, dado que renuncia precisamente a esa tradición que le parece estorbosa.

Por otro lado, la ficción se declara *contra el mundo* en tanto que lejos de reproducirlo trazo a trazo, lo vivifica —de ahí que sea la *sangre del arte*— y lo aumenta. En la versión cristiana la creación se inicia con las palabras de dios: “*Fiat lux. Et facta est lux. Et vidit Deus lucem quod esset bona: et divisit lucem a tenebris. Appelavitque lucem Diem, et tenebras Noctem: factumque est vespere et mane, dies unus*”.<sup>10</sup> El *fiat lux* es el inicio de la creación, el primer rayo, el arranque del tiempo cristiano. La frase indica el “acto de una voluntad poderosa que es al instante obedecida”.<sup>11</sup> La fuerza de la palabra de Dios es tal que con sólo ser bautizada una cosa, aparece; esto es, la palabra divina es motivo de existencia. Como puede apreciarse, Reyes está imbuido de un aliento cristiano; mas no por ánimo doctrinario, sino por el paralelismo establecido entre creación (del universo) y creación poética o re-creación. La *redención* del concepto de mimesis pertenece a esta correspondencia. En la poesía la nominación es también motivo de existencia, pero de la existencia ficcional propia de la literatura. El acto poético completa la creación primera, inmovilizada por la cotidianidad; ahí donde termina la creación comienza la re-creación: un mundo sin poesía está incompleto, adolece de las posibilidades que le abre la ficción. Cuando se apaga el último rayo de lo creado, se enciende el de lo re-creado; la poesía es el nuevo día, la apuesta por el perfeccionamiento. La ficción es un fingir el mundo; fingirlo, sin embargo, como composición, como efigie fundamental, imagen y símbolo más real que el mundo mismo.

---

<sup>9</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...* *op. cit.*, p. 206.

<sup>10</sup> Colunga-Turrado, *Gn. 1, 3-5* en *Biblia vulgata*. La traducción de los versículos citados es la siguiente: “Sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana un día” en la versión Reina-Valera, *Santa Biblia*.

<sup>11</sup> *Enciclopedia Vniversal Ilustrada. Europeo-Americana, s.v. fiat*.

Si la literatura tiene en la función ficticia su principio, no toda ficción alcanza su signo último; la nota agregada se encuentra en el lenguaje estéticamente usado. En el texto literario, sobre el fondo ficticio se proyectan las formas lingüísticas de calidad artística. Desde la perspectiva alfonsina, sin embargo, ficción y expresión no pertenecen a órdenes diferentes, el acto ficticio conforma un campo de reciprocidad tanto en el asunto como en su manifestación a través de la palabra. Por otro lado, la estructura ficcional no sólo es inicio y precepto de la obra literaria, su dinámica comienza antes y termina después.

Con este alcance semántico y filosófico del concepto “ficción” Alfonso Reyes cimenta la arquitectura teórica de la literatura. Los aspectos más destacables en la construcción conceptual de la ficción son la antecendencia de la mimesis, la verdad literaria —que implica la diferenciación de las nociones de verdad, realidad, verosimilitud y creación— y la función ficticia como elemento que asiste el proceso completo del fenómeno literario (como noesis y como noema).

## 2.1. Ficción y mimesis

### 2.1.1. Mimesis clásica

Cuando Alfonso Reyes investiga el rasgo distintivo de la literatura, busca en los textos de Platón y de Aristóteles el fundamento específico de la poesía y, en una lectura audaz, encuentra el germen de la ficción en la mimesis, cuya larga historia, que va de la filosofía griega hasta las poéticas posmodernas, le ha acarreado una gran fecundidad de sentidos. Ciertamente Reyes no poseía una formación filosófica académica; mas, sus incursiones al mundo griego habían sido suficientemente persistentes como para hacerse una visión sólida, apoyada en lo que Sánchez Prado llama “las apropiaciones estratégicas que Reyes articula en relación al archivo filosófico de Occidente”<sup>12</sup> y que se aprecia fehacientemente en *La crítica en la edad ateniense* y *La antigua retórica*, cuya “valentía por entender”,<sup>13</sup> según la expresión de Xirau, se manifiesta en una glosa sugestivamente original.

---

<sup>12</sup> Ignacio M. Sánchez Prado, “Alfonso Reyes y el ‘duelo de la historia’” en *The Colorado review of Hispanic Studies*, p. 104.

<sup>13</sup> Ramón Xirau, “Alfonso Reyes: intención clásica y crítica” en *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, p. 78.

En la tradición filológica, las lecturas de los clásicos han sido poco favorables al lugar que se le otorga a la literatura dentro de las actividades humanas: en el mudable corpus platónico de ideas respecto de la poesía, suele privilegiarse el enfoque en el que la imitación poética sólo es un remedo infiel de la realidad esencial; mientras que la elucidación de la verosimilitud aristotélica se detiene en la concordancia nominal con la realidad práctica. Consciente de que estas versiones de cartón de los clásicos inmovilizan el estudio del fenómeno literario, Reyes repara el concepto de mimesis a partir de la idea de que la creación poética es participación del mundo de los dioses, según la teoría de las ideas, y lee a Aristóteles al hilo de tres sentidos o acepciones de la mimesis poética.

En la teoría platónica conviven dos perspectivas sobre la poesía: la referida a la *tecne*, expuesta en la *República* y la que asume propiamente la *poesis*, presente en *Fedón*, *Ion* y *Fedro*. Desde el primer enfoque Platón sostiene que los poetas trágicos son imitadores en tercer grado; están a “triple distancia del ser”:<sup>14</sup> Dios es el único creador y produce las cosas en esencia; los artífices hacen sólo copias de las ideas, es decir, apariencias, y los poetas imitan las reproducciones de los artesanos con la desventaja de que no tiene el conocimiento que sí posee quien practica un oficio; de ahí que su obra “no alcanza sino muy poco de cada cosa y en esto poco es un mero fantasma”.<sup>15</sup> Así, el artista de la palabra no es sino un operario cuya actividad no produce nada; antes bien, presenta las cosas tras una triple degradación que va de la realidad eidética a la apariencia del mundo empírico hasta llegar a la obra como reflejo residual, apariencia de la apariencia.

Alfonso Reyes<sup>16</sup> —también Paul Ricoeur<sup>17</sup>— advierte que las ideas platónicas respecto de la creación literaria no siguen el mismo cauce, emanan de dos fuentes distintas y hasta distantes: la mimesis desde una perspectiva óptica y espacial, por un lado, y, por otro, como participación del mundo de las ideas. Acerca de la imitación planteada en términos platónicos, Reyes se duele de que la cifra estética quedara fuera, del sometimiento de la belleza formal de la poesía a la fidelidad imitativa; pues Platón no para mientes en que el ritmo, expresivamente irreductible, pudiera alcanzar “el sentido profundo y misterioso del ser”<sup>18</sup> y degrada el poema a

---

<sup>14</sup> Platón, *La república*, 599a.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 598c.

<sup>16</sup> Cfr. Alfonso Reyes, *La antigua retórica*, p. 363 *et passim*.

<sup>17</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. I*, p. 85 *et passim*.

<sup>18</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, p. 171.



imitación tercera, “ceniza de las cosas empíricas”, lejos de “la patria eterna del alma”.<sup>19</sup> Reyes reconoce el magisterio de Platón, pero en cuanto se refiere a la mimesis poética decide separarse de su planteamiento y asumirse más platónico que el filósofo porque “su argumento nos subleva y nos parece contrario al platonismo”.<sup>20</sup>

Platón explica la génesis de la poesía como intervención divina;<sup>21</sup> se le ubica al lado de otros tres arrebatos o manías: la inspiración profética apolínea, la mística dionisiaca y la erótica. El éxtasis de la poesía se presenta sólo en los verdaderos artistas por inspiración de las musas. De manera liminar esta idea se encuentra en *Ion*:<sup>22</sup> la poesía más bella no es hija del arte sino del favor divino. El poeta, arrastrado por el entusiasmo, entra en furor y bajo la tutela de alguna deidad escribe versos iluminados. No es posible crear bellos versos prescindiendo de la inspiración, y aquí hay que entenderla como la presencia del dios o de la musa en la voz del poeta; así, la poesía tiene doble naturaleza, es palabra divina expresada en términos humanos: “todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine”.<sup>23</sup>

De la idea de la poesía como resultado de la posesión divina a la de la imitación en tercer nivel hay cambios notables. Originariamente el término *mimesis* se refería a la imitación aplicada en los cultos dionisiacos; cuando se estableció como concepto filosófico, Demócrito y Platón le dieron el significado de imitación de la naturaleza y se aplicó específicamente a la pintura y a la escultura.<sup>24</sup> Ulteriormente, la orientación visual de la poesía fragmentó el significado en dos sentidos: la creación verbal como arte es resultado del conocimiento adquirido en este mundo —siempre parcial y rudimentario respecto del saber verdadero—, producto del esfuerzo del poeta como operario con habilidades fomentadas en el estudio de una ciencia (igual que los médicos o los estrategas militares), y, por otro lado, la poesía es la palabra del dios que, con la mediación humana, habla de la esencia de las cosas.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>21</sup> *Vid.* Platón, *Fedón Ibid.*, 244b *et passim*.

<sup>22</sup> Platón, *Ion*, 534a *et passim*.

<sup>23</sup> Platón, *Ion*, *Ibid.*, 334e.

<sup>24</sup> *Vid.* Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, pp. 302-303.

Alfonso Reyes sigue la ruta de la mimesis y revoca el estudio de la poesía planteado en la *República* a favor de la teoría de la participación:

Pero, a la luz de su filosofía, no es aventurado suponer que, aunque cuenta siempre con estos datos de los sentidos —únicos de que el artista dispone—, cuando habla de la imitación no piensa tanto en la reproducción de la naturaleza como en la representación jeroglífica, por medio del arte, de aquellas verdades esenciales, de aquellas ideas o formas sólo perceptibles para el alma, y de que los fenómenos son apenas sombras desmedradas. El arte vendría, pues, a ser un “ente intermediario” entre los dos mundos. En este sentido, podemos repetir con Walter Pater que Platón es un testimonio vívido del mundo invisible; sin negarle por eso el don de ver, de oír, de palpar, tan evidente en las cualidades mismas de su estilo. Él piensa del arte lo que él mismo hace con su arte de escritor: los colores del mundo sirven para evocar —imitar— las cosas del otro mundo.<sup>25</sup>

Un Platón reinterpretado por Reyes indica que en toda mimesis hay mimología, mímica y *deixis*, en el sentido de que se señala no tanto cosas como signos. Es en esta cualidad visionaria en la que la re-presentación de la realidad se vuelve revelación. Para la posteridad, empero, la última palabra de Platón respecto de la poesía será la que la define como imitación espuria de las cosas de este mundo, apreciación acentuada con el gesto doloroso de la expulsión de los poetas de la república platónica. Alfonso Reyes, sin embargo, vindica el enfoque de la creación poética como participación del discurso divino derivado de la teoría de las ideas y disuelve el problema de la mimesis platónica: “Creemos que Platón —apunta Reyes— se enlazó en sus propios argumentos y que él mismo nos proporciona elementos para deshacer el enredijo, pues sin duda es más real en el sentido platónico la imagen poética que el objeto empírico”.<sup>26</sup>

En el sistema alfonsino, el concepto de mimesis es el fundamento de la ficción; el planteamiento aristotélico es la piedra de toque que da consistencia a las ideas de Reyes. El tratamiento de la mimesis que se hace en la *Poética* retoma el camino trazado por Platón, pues, el punto de contacto de la poesía con la pintura y la escultura alude a la mimesis en su sentido visual primitivo; Aristóteles, sin embargo, para quien “la clasificación es condición indispensable de explicación”,<sup>27</sup> parte un primer deslinde de la literatura con la pintura, pero esta fuerza metonímica se extiende a la música y a la danza:

---

<sup>25</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en...*, *op. cit.*, p. 166.

<sup>26</sup> Alfonso Reyes, *La antigua ...*, *op. cit.*, p. 364.

<sup>27</sup> Ángel J. Cappelletti, Nota 2 a la *Poética* de Aristóteles, p. 35. Dado que se consultaron las versiones de Valentín García Yebra, la de Salvador Mas y la citada en este momento siempre que se aluda a la *Poética* el traductor aparecerá entre paréntesis.

Así como algunos, ya por arte, ya por experiencia, imitan muchas cosas, representándolas con colores y figuras, y otros lo hacen con la voz, así también todas las artes antes nombradas llevan a cabo su imitación con el ritmo, la palabra y la armonía [utilizándolos] ya separadamente, ya en conjunto. Utilizan, de tal modo, sólo la armonía y el ritmo de las artes de la flauta y de la cítara y cuantas resultan semejantes a ellas con respecto a la capacidad, como la de las siringas. Por medio del mismo ritmo, pero sin armonía, imitan las artes de los bailarines, pues a través de figuraciones rítmicas representan tanto los caracteres como las pasiones y las acciones. Tanto el (arte) que sólo emplea la prosa como el que utiliza el verso, ya sea combinando diversos metros, ya usando uno solo, carece hasta hoy de nombre propio. No poseemos, en efecto, un término común para nombrar los mimos de Sofrón y Jenarco, los diálogos socráticos, o la imitación que alguien pudiera hacer en versos trímetros, elegíacos, o de alguna especie semejante, a no ser porque los hombres, vinculando la ejecución con el metro, llaman “elegíacos” a los poetas, no como quien los denomina según la imitación, sino de modo corriente, según el metro.<sup>28</sup>

Esta clasificación considera como artes imitativas la pintura, la escultura, la música y la literatura. Aristóteles usa el término “arte” restrictivamente para referirse no a las actividades útiles sino a las que tienen una razón de ser; esto es, a las bellas artes. Cuando más adelante habla de los tipos de poesía, el interés mimético se desplaza del rasgo visual al acústico; apunta: “Algunas artes hay que usan todos los mencionados, a saber, el ritmo, la melodía y el metro, como la poesía ditirámica y la nómica, la tragedia y la comedia. Se diferencian, sin embargo, porque algunas los usan todos a un tiempo y otras en momentos diversos. Estas son, pues, las diferencias que establezco entre las artes, en cuanto a los medios con que logran la imitación”.<sup>29</sup> Acaso sea éste el inicio de un disenso entre la teoría mimética aristotélica respecto de la de su maestro, que se irá marcando a lo largo de la *Poética*, como lo hace notar Alfonso Reyes: “En vez de acercar la poesía a la pintura, la acerca a la música, orden acústico o temporal, lo que representa un progreso sobre la doctrina platónica correspondiente”.<sup>30</sup> La apreciación de la poesía como creación verbal en verso acarrió lo que Reyes llama la “dolencia aristotélica”,<sup>31</sup> pues, el carácter rítmico no funciona propiamente como diferencia específica literaria, ya que si no todo lo que está en verso es poesía (como la obra de Empédocles), tampoco toda la poesía está en verso (como en Jenarco y Sofrón).

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, 1447.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 1447. *Id.*

<sup>30</sup> Alfonso Reyes, *La antigua ...*, *op. cit.*, p. 365.

<sup>31</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...* *op. cit.*, pp. 34-35.

Además de los medios imitativos, Aristóteles marca la diferencia de las composiciones poéticas por los objetos imitados y los modos de imitar,<sup>32</sup> de manera que, una vez en el terreno de la poesía, la mimesis se dirige a objetos (acciones) elevados o bajos, motivo que da lugar a la diferencia entre tragedia y comedia. Por las acciones mimadas la tragedia y la epopeya guardan semejanza, aunque el modo las desiguale; en cambio, la comedia y la tragedia observan el mismo modo pero enfocan diferentes acciones. En el primer caso la desigualdad genérica se establece por el “cómo”, en el segundo se trata de composiciones coordinadas cuyo “qué” difiere. En consonancia con los criterios clasificatorios, se dice en un párrafo posterior de la *Poética*: “Es evidente, pues, por todo esto, que el poeta lo es más por los argumentos que por los metros, en cuanto es poeta por la imitación e imita las acciones. Y no por representar hechos reales es menos poeta, pues nada impide que algunos de tales hechos sean de aquellos que probable o necesariamente suceden, y, según esto, él es poeta de los mismos”.<sup>33</sup> De acuerdo con lo anterior la poesía se conforma en los siguientes dos planos: la imitación de los objetos mimados en el sentido de ideación de la trama (retóricamente captada en el concepto de *inventio*), y el cómo de la imitación (modos) (la correspondiente de la *elocutio*).

Para Pinciano, en su lectura a la *Poética*, la mimesis es anterior a la obra misma. En su *Philosophia antigua poética* reconoce que toda obra literaria consta de fábula —cualidad esencial (ánima)— y lenguaje —materia subjetiva.<sup>34</sup> Esta identificación básica de los rasgos eminentemente literarios coincide con los dos niveles aristotélicos de la retórica: *inventio* y *elocutio*. Al “qué” de la imitación (plano a) se le identifica con el *mythos* —argumento, fábula o trama, según Cappelletti, García Yebra y Ricoeur respectivamente. El enfoque de la literatura como imitación de objetos (acciones) señala el proceso mental de la mimesis, la forma de ser de la poesía. García Yebra, apoyado en Pittau, pone énfasis en la idea de la fábula o *mythos* como composición unitaria y completa, pues hay una determinación conceptual previa presentada en la *Metafísica* acerca del uno o unidad. La integración supuesta en el *mythos* responde a un principio de unidad que cumple la función de “dar una identidad, casi una personalidad a la obra”.<sup>35</sup> Emparentada con la noción de *mythos*, el estructuralismo acuñó el

---

<sup>32</sup> Aristóteles, *op. cit.* (Cappelletti), 1448.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 1451b.

<sup>34</sup> Vid. Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética II*, pp. 6-7.

<sup>35</sup> Cecilia Sabido Sánchez Juárez, “Mito y estructuración de la *Poética* de Aristóteles” *Revista de ciencias sociales y humanidades*, p. 75.

término historia (como pareja de discurso), para señalar la totalidad de los hechos imitados, independientemente del orden o selección que se haga de las acciones a la hora de aparecer en la obra.<sup>36</sup>

Para Pinciano, el proceso mimético se realiza sólo al nivel de la fábula: “Ha de ser, digo, imitación de la obra y no ha de ser la obra misma”.<sup>37</sup> Puede inferirse que la mimesis comienza con la elaboración mental del argumento y guarda cierta independencia de su expresión en la obra. La afirmación de Aristóteles de que la imitación es propia de los hombres y se presenta en la más tierna edad<sup>38</sup> abona a la idea de que, aunque la mimesis es condición de la poesía, al presentarse con anterioridad a su gestación, no necesariamente la supone. Alfonso Reyes considera como primer momento de la literatura la ideación de los hechos (en caso de tratarse de obras narrativas) o de los estados subjetivos (en la lírica); bien que esta figuración tiene, desde la intención misma, las marcas de la ficción. El corazón del rumbo mental (noesis) propio de la poesía es la necesidad de crear mundos nuevos (aun cuando éstos acarreen datos del mundo práctico); de ahí que la ficción sea constitutiva de lo literario, le otorgue identidad, personalidad específica que la distingue de otros tipos textuales.

En Aristóteles la tragedia parte de personajes y hechos ya conocidos; no se excluye, sin embargo, la posibilidad de que se incluyan los propios de la inventiva del autor.<sup>39</sup> Los mejores trágicos, dice Aristóteles, se centran en pocas familias.<sup>40</sup> Tanto el autor como el público han de conocer los mitos, los relatos de hechos memorables protagonizado por dioses y héroes, con carácter explicativo de un cosmos. La mitología es una cultura compartida por los pueblos a los que pertenecen y, en la tragedia, es preferible aludir a ella. Aunque la recomendación se constriñe a la literatura clásica, Alfonso Reyes la actualiza rescatando uno de los rasgos fundamentales del mito: lo universal, que, en la literatura ulterior se refiere a no aquello que sucedió a los dioses o a los héroes, sino lo que pudo haberle pasado a cualquiera. Tanto en el

---

<sup>36</sup> A partir del ensayo “Las categorías del relato literario” de Tzvetan Todorov se establece la diferencia entre discurso e historia, deslinde que se da por supuesto en los estudios críticos de la literatura.

<sup>37</sup> Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 8. Igual que en el original. En adelante, las citas de López Pinciano se presentarán en el texto con ortografía y usos gramaticales modernizados, pero al pie de la página se transcribirán tal como aparecen.

<sup>38</sup> *Vid.* Aristóteles, *op. cit.*, (Cappelletti) 1448b.

<sup>39</sup> Aristóteles, *op. cit.* (García Yebra) 1452b.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 1453a.

mito, como en la literatura de todos los tiempos los hechos tienen carácter ejemplar, no en el sentido moral sino en el filosófico.

Los modos imitativos son encomiendas referidas al cómo se deberían contar los hechos ya conocidos para que resulten deleitables. A la manera o modo de presentar el *mythos* se denomina *sistasis*, dice Aristóteles "... digamos a continuación cuál debe ser la disposición de los hechos, ya que esto es lo primero y principal en la tragedia".<sup>41</sup> Esta parte corresponde a la manera en que se expresan; la pareja de la "historia" (en el sentido que le da el estructuralismo al término) sería "discurso". La "historia" sólo es perceptible gracias al "discurso". A propósito dice Cecilia Sabido: "Como se verá, la mayoría de las <<recomendaciones>> que Aristóteles da a los poetas a lo largo de la *Poética* se refieren al *modo* de construir, pero las razones que ofrece de fondo para estas recomendaciones siempre tienen que ver con el *mythos*".<sup>42</sup> Aristóteles suele llamar también *sistasis* a la distribución de unidades (episodios simples y complejos) que expresa al *mythos*.

Un concepto que refuerza la idea de elaboración de las acciones en la tragedia es el de *tecne* o arte, que, en Aristóteles, no se reduce a hacer; pues, al ocupar un lugar intermedio entre la experiencia y el razonamiento, es evidente que no se trata de una habilidad o acción hecha con pericia. Por otro lado, toca la reflexión sin arribarla de lleno; de ahí que considere que el arte se encuentra más cercano a la filosofía que la historia. El arte, la ciencia, la acción y la elección tienden de manera natural al bien; pero lo que diferencia a la *tecne* o arte de los oficios es el fin. La *tecne* regula la manera de contar, se plantea en términos de eficacia comunicativa, un buen trágico trabaja su obra para contar de manera pertinente un *mythos*; el éxito reeditaré en dos sentidos: la belleza de la obra y la capacidad para producir anagnórisis en el público.

Aristóteles indica que los modos imitativos en la tragedia responden a la invención de nuevas peripecias de personajes conocidos o a la disposición de hechos que incluyen agniciones.<sup>43</sup> La segunda causa de la mimesis —la primera es el reconocimiento de que es connatural a los hombres y se presenta desde la infancia— es el placer que provoca la imitación, y argumenta:

Prueba de ellos es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de fieras horribles y de cadáveres, no causan

---

<sup>41</sup> Aristóteles, *Poética*, (Cappelletti), 1450b.

<sup>42</sup> Cecilia Sabido Sánchez Juárez, *op. cit.*, p. 81.

<sup>43</sup> Aristóteles, *Poética*, (García Yebra), 1452a.

placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud. La causa es asimismo que el aprender no sólo resulta sumamente placentero para los filósofos sino también para los demás, aunque participen menos en ello. Por eso se regocijan al mirar las imágenes, porque resulta que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello. Pues cuando no ha habido una visión previa, la imitación no produce placer por sí misma, sino por su perfección, por el color o por alguna otra causa semejante.<sup>44</sup>

Lo propiamente placentero no es el objeto imitado sino el tipo de mimesis; si no toda imitación es agradable, la bien lograda es fuente de admiración. Si, siguiendo a Aristóteles, no es recomendable cambiar el contenido de las acciones (el “qué”), el deleite deriva necesariamente de la estructura dada por la disposición de los hechos (el “cómo” o construcción de la trama).

Para un punto de vista inmanentista, el placer se encuentra en la mimesis vaciada de su contenido. “Es por esto —escribe Pozuelo Yvancos— por lo que la *Poética* deriva inmediatamente al tipo de placer específico de la fábula como estructuración de las acciones, como ordenación de los hechos. El pensamiento de Aristóteles abandona el naturalismo mimético muy pronto para que el énfasis sea más formal (y su correlato pragmático) que sustancial”.<sup>45</sup> Los hechos presentados poéticamente se someten a una elaboración, trabajo literario que supera el simple dar cuenta. La diferencia fundamental de la poesía con la historia se encuentra precisamente en la fabulación de las acciones. Aristóteles opina que “resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad”.<sup>46</sup> La nota que aclara la diferencia entre una disciplina y otra no radica en la relación que el discurso guarda con su referente, sino en la elaboración de los datos o finalidad que caracteriza a la *tecne*. Incluso, Aristóteles, después de haber diferenciado el hacer del poeta y el del historiador, vuelve a reunirlos en la siguiente observación: “Y no por representar hechos reales es menos poeta, pues nada impide que algunos tales hechos sean de aquellos que probable o necesariamente suceden y, según esto, él es poeta de los mismos”.<sup>47</sup> Esta manera de recusar la disparidad marcada ironiza los límites entre poesía e historia y es posible una identificación

---

<sup>44</sup> Aristóteles, *Poética*, (Cappelletti), 1448b.

<sup>45</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 56.

<sup>46</sup> Aristóteles, *Poética*, (Cappelletti), 1451b.

<sup>47</sup> *Id.*

gracias a la fabulación de las acciones, sin remitirse a la validación de los hechos por la realidad o por la posibilidad. En palabras de Ricoeur:

Él [el texto, la *Poética*] nos exige pensar juntos y definir recíprocamente la imitación o la representación de la acción y la disposición de los hechos. En principio, esta equivalencia excluye cualquier interpretación de la *mimesis* de Aristóteles en términos de copia, de réplica de lo idéntico. La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama.<sup>48</sup>

En la glosa de Ricoeur a la *Poética* destaca la asimilación de la *dispositio* a la *inventio*; esto es, toda presentación de acciones —sea en literatura, sea en historia— entraña un trabajo de organización y presentación que se separa del supuesto de que los hechos pueden mostrarse objetivamente, tal como sucedieron. La mimesis, más que reproductiva del suceder real, es productiva; construye la acción en la medida en que refigura la realidad.

La mimesis no se encuentra, desde esta perspectiva, en la historia sino en su reelaboración, esto es, en el discurso, que en la expresión de Ricoeur es la construcción de la trama y en la de Pinciano la fabulación de los hechos. Llama la atención, sin embargo, que la recreación se aprecie sólo en el nivel de la *dispositio* y se deje fuera la *elocutio*, la expresión lingüística que sostiene el nivel estético del discurso.

Desde el desconocimiento del referente real del signo poético resulta natural transitar de la construcción del argumento a la emoción receptiva. En la interpretación que Reyes hace de la mimesis hay una extensión conceptual en la que se atiende tanto la ficcionalización de los hechos, como su arquitectura textual y lingüística. No deja de ser violento el hiato entre proceso mental (*mythos*) y poesía implicado en la intención del imitador (fin de la *tecne*) porque, aunque, como ya se apuntó, la imitación de acciones no necesariamente desemboca en literatura, la obra literaria sí exige una mimesis mental previa. En su teoría de la ficción Alfonso Reyes integrará las dos interpretaciones posibles de la mimesis aristotélica en un planteamiento tripartito.

---

<sup>48</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 85.



### 2.1.2. Mímesis alfonsina

Alfonso Reyes sin exportar completamente la mimesis aristotélica a la ética, encuentra que la poesía surte un efecto en la vida de los hombres. La inteligencia tiene tres funciones: la contemplativa, que con la ciencia conduce al conocimiento; la práctica, orientada moralmente, y la poética, cuyo “objeto es producir cosas que no tienen su fin en sí mismas como la acción práctica; cosas que podrían ser o no ser, según la voluntad del creador”.<sup>49</sup>

En resumen, la mimesis en Aristóteles puede interpretarse desde tres aspectos diferentes: como reproducción del objeto imitado (sentido vulgar), como imitación del principio divino de creación (sentido filosófico) y con referencia al contenido subjetivo luego elaborado en la obra (sentido técnico). La diferencia entre la apreciación mimética platónica y la aristotélica ataca diversos aspectos, como lo hace notar Reyes:

La imitación platónica prescinde del valor artístico en sí mismo, y busca el valor del arte fuera del arte, en el objeto imitado. Aristóteles se mantiene dentro del arte, y sólo confronta el producto artístico y el objeto por elemental prudencia del argumento. De modo que imitación quiere decir técnica, relación entre el impulso artístico y la realización artística. Según Platón, el criterio de belleza no es el goce estético, sino la mejor imitación del bien. En cambio, el intelectualista Aristóteles reconoce, en la *Ética*, que la buena imitación es un placer relacionado con los actos de la inteligencia. Platón dice que el objeto imitado ha de ser bello-bueno: la misma palabra en la lengua griega. Aristóteles admite que la imitación de lo feo puede ser bella en sí misma.<sup>50</sup>

Ficción y mimesis pueden ser intercambiables cuando, siguiendo la afirmación alfonsina, se reconoce que la literatura requiere un mínimo de realidad; el poeta —en el amplio sentido de escritor literario, tal como usa Reyes el término— tiene la capacidad de descubrir la ficción que hay en el mundo, de sorprenderse y mimetizar aquello que la costra de cotidianidad esconde a los ojos de cualquiera.

En la mimesis poética hay ya un principio de revelación, pues la *anagnórisis* o reconocimiento implica un volver a ver cargado de intencionalidad. La mimesis no es un simple traducir o reflejar, respetando la disposición del objeto, sino que presupone, también, un continuarse del objeto en la imaginación. El poeta es un vidente cuando tiene la voluntad de ver y de hacer ver. La mimesis es “dar a ver” que, en buena medida, permite que el objeto se muestre. Alfonso Reyes atribuye tres sentidos a la palabra mimesis: como obra, como

---

<sup>49</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 248.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 249.

expresión y como acarreo; éstos son paralelos a la ficción, como puede apreciarse en las siguientes citas:

<b>Mímesis</b>	<b>Ficción</b>
<p>1º. El creador artístico <i>obra</i> como el dios, mima al dios y como él produce: ficción sujeta a la verdad filosófica.</p> <p>2º El creador artístico <i>expresa</i>, en el material de su arte, la imagen que lleva en la mente, mima su visión interior: ficción sujeta a la verdad psicológica.</p> <p>3º. El creador artístico acarrea por fuerza en su obra algunos datos del mundo empírico, los mima o repite a pesar suyo: ficción sujeta, en mayor o menor grado, al mínimo de realidad. (Siempre hablamos de realidad práctica).<sup>51</sup></p>	<p>Corresponde:</p> <p>1º a la verdad filosófica o universalidad en el sentido aristotélico;</p> <p>2º a la verdad psicológica o expresión de las representaciones subjetivas, de que nos dio ejemplo el poeta ante el crepúsculo; y</p> <p>3º al mínimo de suceder real, de verdad práctica, que necesariamente lleva consigo toda operación de nuestra mente.<sup>52</sup></p>

En la mímesis aristotélica la imitación no se orienta hacia lo existente ni es, tampoco, ideación pura a cargo del autor; sino que toma motivos de la mitología que preexiste a la obra. La ficción traduce la recomendación de Aristóteles como verdad filosófica o universalidad; es decir, si la literatura ya no cuenta las hazañas de dioses y héroes, sigue presentando aún un cosmos actualizable en cada caso, de ahí la universalidad mencionada. Tanto mímesis como ficción entrañan un núcleo psicológico fuerte que remite a los estados subjetivos del autor; el poeta completa el universo creado por dios, tiene —ya se ha dicho— el rayo del crepúsculo, el último toque de la creación. Cabe una aclaración: el segundo nivel destinado a la subjetividad, en la mímesis aristotélica está planteado como expresión de una imagen anterior. En cambio, en el plano de la ficción Reyes atribuye una mayor carga subjetiva a los estados interiores o animismo del autor. En el planteamiento aristotélico el poeta tiene función de *médium*, no se destaca su valor como individuo; incluso algún estudioso ha creído ver una “cláusula de exclusión” que deja fuera la poesía lírica por no ser del todo mimética: el uso de la primera persona atenúa la imitación.<sup>53</sup> Finalmente, en ambas propuestas no deja de reconocerse la

<sup>51</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...*, op. cit., p. 197.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>53</sup> Evodio Escalante, “Sobre la exclusión de la lírica en la *Poética* de Aristóteles” en *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, p. 33.

presencia del plano de la empiria, los datos que señalan que la obra poética no es del todo una producción *ex nihilo*, sino una reelaboración del mundo en persona.

¿De qué manera la ficción y la mimesis enlazan los tres aspectos en los que se desenvuelve la obra poética? Apunta Reyes: “El torbellino de la ficción, animado de la intención literaria (“la ficción del ánimo conmovido”, decía Vico), gira y asciende, desde el ajuste con el suceder real más singular y contingente, hasta el ajuste heroico de la fantasía”.<sup>54</sup> La ficción es, entonces, un proceso de ascensión que va del dato recogido de la existencia práctica a la vida interior del poeta donde logra sentido universal. La elevación ficticia es evolución creativa, pero alcanzar universalidad no implica superar las etapas anteriores; en cada obra se encuentran los tres niveles en perfecta conciliación poética. Líneas adelante afirma Reyes: “La ficción vuela, sí; pero, como la cometa, prendida a un hilo de resistencia; ni se va del universo, ni se va del yo, ni se va de la naturaleza física por más que la adelgace. Estos tres círculos dispuestos en embudo representan el cono, el ámbito rígido de su torbellino”.<sup>55</sup> La descripción en círculos y la idea de ascensión remiten a la idea plotiniana de la *epistrophé*, movimiento de circularidad en el que un nivel inferior deriva hacia otro superior hasta llegar a lo Uno, “principio ingénito”.<sup>56</sup> Para Plotino la belleza participa de otra superior que habrá que buscar en lo Uno.

Hay una belleza primigenia cuyas partes son todas bellas, participa del todo; antes de ésta no se desea. Lo bello se ofrece a la contemplación; no se consigue reflexivamente esta sabiduría, sino dada por entero, sin olvido. Las cosas bellas, arte u objeto de la naturaleza, son generadas por este saber, no reflexivo son participación del ser, esta sabiduría es primera e increada. El Ser dio unidad a la Inteligencia que, a su vez, engendró la sabiduría; luego, a la belleza y, en esa línea, lo bello habitó las cosas naturales. La imagen proviene de la sabiduría y se inserta en una cosa, embelleciéndola; el hombre se admira por su disposición para reconocer la imagen, la reminiscencia de la causa por la que las cosas son lo que son. El productor es esencia y forma, modelo de lo producido. La admiración por el modelo se transporta a la cosa creada. La belleza sensible inspirada en el modelo transporta al modelo mismo.

---

<sup>54</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>55</sup> *Id.*

<sup>56</sup> Plotino, *Eneada quinta*, p. 113.

Finalmente, aunque en el acto mimético subyazcan datos del acontecer, la refundición de la poesía indica un gesto más profundo que la simple copia; a propósito apunta Reyes:

Mimética es también la danza que evoca la lluvia o la primavera; pero ¿qué tiene de común o de parecido con la lluvia o la primavera? Sólo la comunidad o parecido que les ha impuesto la intención: primero, intención de engendrar; segundo, intención de hacer; tercero (y aquí se desliza el problema), necesidad de contar con el mínimo de realidad de que no podemos desprendernos, mínimo en que caben todavía, en ondas circunscritas, una intención mayor o menor de ajuste con el suceder real.<sup>57</sup>

Los tres rasgos antes señalados (verdad universal, verdad psicológica y suceder real) que Reyes observa en la mimesis fueron recuperados en su teoría literaria, cuyo concepto de “ficción” aplicado al fenómeno poético en su totalidad integra tanto la concepción técnica como la posición originalmente filosófica. Estos campos de definición indican la orientación de sus lecturas aristotélicas; luego de haber explorado la genealogía de la mimesis, la restituye a su verdad de origen.

Si desde un realismo burdo o retratismo la literatura mimética queda atrapada en el referente, desde una posición inmanentista la mimesis se reduce a la elaboración del *mythos* (fábula, argumento, trama). En la primera perspectiva se pierde la posibilidad de una imagen de la poesía independiente de la realidad práctica; en la segunda, en cambio, se restaura la autonomía a la literatura al desconocer compromisos referenciales. Sin embargo, aunque la mirada moderna —desde el formalismo y el estructuralismo, principalmente— es un avance considerable respecto del lugar otorgado a la creación literaria; al fin y al cabo, se trata de un avance empírico, fundado en las certidumbres metodológicas aplicadas al análisis. El argumento —también fábula o trama— es el aspecto privilegiado, pero deja de lado la expresión que da sustento lingüístico a su construcción.

Alfonso Reyes retoma la razón formal de las lecturas modernas de Aristóteles y se sirve de la noción del texto literario como una arquitectura ficcional que llega hasta el orden expresivo. La primera ficción se encuentra, en efecto, en la fabulación de las acciones, una situación emotiva o dramática, etc.; la segunda radica en la transliteración del objeto imaginado: de la

---

<sup>57</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...*, *op. cit.*, p. 197.

realidad práctica —según la frase por él usada— a la realidad lingüística hay un cambio de orden; apunta: “A mucho apurar, 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”.<sup>58</sup>

En Aristóteles la noción de *tecné* enlaza la noción de *sistasys* con la de *mythos*. Lo que diferencia al arte de los oficios es el fin que cada uno persigue. En Alfonso Reyes, muy cercano al filósofo, la elaboración poética o técnica literaria está impregnada de la intención ficticia: el dato de la obra que habla de la literariedad de un texto se encuentra en la voluntad de estilo. Una de las audacias del replanteamiento que Reyes hace de Aristóteles consiste en no tomar partido por la *sistasys* o el *mythos*, sino entenderlos como parte de un proceso unitario, vinculados por la *tecné*. La *sistasys* queda, en la teoría alfonsina, como argumento o tema y como expresión poética, distribución y palabra. La intencionalidad ficticia es, así, sinónimo de fin o finalidad del arte.

La ficcionalización, empero, no es solamente un dato de la obra, aunque es gracias a ésta que se puede seguir su rastro hasta llegar a la ideación. En *El deslinde* se alude, más que a la literatura, a lo literario (literariedad, se diría a partir del estructuralismo); Reyes aclara que el propósito de este texto “no entra en la intimidad de la cosa literaria, sino que intenta fijar sus coordenadas, su situación en el campo de los ejercicios del espíritu; su contorno y no su estructura”.<sup>59</sup> Los límites trazados no buscan separar tanto las obras literarias de las no literarias, como lo literario de lo no literario, entendido en su sentido noético. Literatura es, para Reyes, “ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción”.<sup>60</sup> Las dos lecturas sobre la mimesis quedan integradas en la propuesta alfonsina al presentar la doble implicación de fondo y forma; pero, por otro lado, al condicionar el noema a la noesis supera la miopía demasiado formal en la que las obras literarias se encuentran embebidas en sí mismas.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 203.

## 2.2. La literatura: la verdad sospechosa

### 2.2.1. Verdad y realidad

Alfonso Reyes arranca su análisis sobre la ficción purificándola del probable contagio semántico con la mentira. Pero el hecho de que la ficción no sea mentira, tampoco la hace verdad. Dado este matiz, el examen que se sigue en el decurso de sus obras está dedicado a la explicación de términos cercanos al concepto central, como “verdad” y “realidad”. La palabra “ficción”, dice Reyes, “indica, por una parte, que añadimos una nueva estructura —probable o improbable— a las que ya existen. Indica, por otra parte, que nuestra intención es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. Hemos definido la literatura: *La verdad sospechosa*”.<sup>61</sup>

Como verdad la literatura despierta la sospecha de que no se trata del tipo de verdades caracterizadas filosóficamente: factual, realista o lógica. El antónimo de las dos últimas es la falsedad y el de la primera, lo aparente, ilusorio o inexistente. Lo verdadero factual es lo real en sus dos sentidos: como permanente (eidético) o como empírico; si la verdad es lo que no cambia, lo que no deviene y se conserva siempre igual a sí mismo, la realidad tendría que ser definida a la manera platónica como mundo inteligible; si, en cambio, se define desde la empiria, la verdad es sinónimo de lo existente, sometido a las leyes espaciotemporales del devenir histórico. Alfonso Reyes ha indicado que la literatura es indiferente al suceder real, porque su intención está dirigida a la realidad subjetiva. La distancia que media del mundo platónico al aristotélico y las relaciones entre ambas realidades son lo que hace fundamentalmente diferentes los planteamientos de los dos filósofos griegos; apunta Reyes:

En Platón, el mundo empírico es sombra del mundo real o ideal, que da lo mismo. En Aristóteles, el mundo empírico contiene en estado latente el mundo real. Aquél concibe el objeto empírico como una sombra de la idea, y el producto artístico como una sombra de tal sombra. Éste concibe el objeto empírico como una etapa hacia la idea (“las cosas —dice— son sus tendencias”), y el producto artístico como una realización de esa tendencia. Aquél asimila el poema a las artes visuales (o del espacio), y su teoría de la imitación queda aprisionada en la reproducción verbal del objeto. Éste asimila el poema a las artes acústicas (o del tiempo), y su teoría de la imitación —cuando las palabras le estorban— se resuelve en la técnica verbal de las expresiones subjetivas. Aquél ve al

---

<sup>61</sup> Alfonso Reyes, “Apolo o de la literatura” en *La experiencia literaria*, pp. 82-83.

poeta azotado por una energía que baja del cielo, y éste lo ve elevarse por un impulso que sube de su corazón. Aquél lo ata en lo particular, y éste lo desata en lo universal.<sup>62</sup>

En las obras alfonsinas dedicadas al tema griego se nota constantemente la intención de releer a Platón y, pese a la crítica sin concesiones, reivindicar sus ideas literarias, a la luz de una interpretación menos estrecha que envía a la *República*. Queda claro que la literatura no responde a las necesidades comunicativas de la verdad factual, o no en el sentido ya indicado.

Desde el realismo lingüístico la verdad es correspondencia de la palabra con la cosa mentada: el nombre busca cierto paralelismo con lo designado. Para Reyes, la ficción se refuerza en la ejecución verbal, que funciona como sostén y garantía de la calidad estética de la obra literaria. El lenguaje puede expresar y comunicar; la literatura atiende, ante todo, la expresión; el lenguaje práctico, la comunicación.<sup>63</sup> En el mundo de los hechos, el lenguaje poético no reporta utilidad comunicativa —aunque la literatura, en segunda instancia, también comunica— ya que es esencialmente tropológico y más que caminar a la par de éste proporciona su imagen subjetiva.

Finalmente, la verdad lógica es la adecuación de un juicio a determinadas reglas de una disciplina, o bien la validación de una proposición de acuerdo con la lógica y la correspondencia de las cosas con el concepto o representación mental que nos hacemos de ellas. Esta segunda opción es similar a la anterior, al realismo, en el que la denominación imita a los entes del mundo. En la verdad lógica se agrupan los enunciados a partir de ciertas positividades fundadas en los marcos de referencia científicos o disciplinarios en cuestión y desde sus leyes, pretendidamente universales, se validan. Es posible que la ciencia tenga una razón de ser eminentemente formal —como la matemática o la física teórica— y que la referencia con el mundo de los hechos esté ausente. Otras disciplinas, como las humanidades, construyen su saber a partir de convenciones en las que unos determinados supuestos son incuestionables y a partir de ahí se levanta la construcción teórica. En ambos casos el conocimiento producido tiene carácter social, esto es, las afirmaciones son reconocidas y las reglas o leyes de validación se observan regularmente. Tampoco en esta verdad se inserta la literatura, pues, aunque cada obra determina con cierto celo los límites de su mundo ficticio, de una a otra las reglas cambian: en cada texto literario el mundo vuelve a nacer.

---

<sup>62</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en...* *op. cit.*, p. 303.

<sup>63</sup> *Vid.* Alfonso Reyes “Apolo...” *op. cit.*, p. 84.

Para Reyes la literatura no responde a ninguna de las anteriores formas de la verdad. Sin embargo, para depurar el término “ficción” se asiste de la particular manera de “verdad de hecho” expuesta por Giambattista Vico: “La sanción propiamente dicha sólo se descarga en defensa de aquella “verdad” que es convertible en “lo hecho”: el *verum* y el *factum* de los antiguos italianos, agudamente señalado por Vico, aunque con más deseo de construir una nueva teoría que de establecer la exactitud erudita”.<sup>64</sup> El *verum ipsum factum* viquiano se refiere a la verdad como “lo hecho”, pero no exactamente al suceder cotidiano de este momento, sino a lo históricamente conquistado en el discurrir del tiempo, con énfasis primordial en el origen de la humanidad; lo que se puede afirmar del presente se relaciona con una verdad de origen. Esta visión antropológica de la verdad como constructo histórico parte de que la historia ideal eterna se forma con las historias específicas de los pueblos, y la genealogía de un grupo humano puede rastrearse en la evolución de su lengua: el documento fidedigno de la cultura es el registro filológico, el diccionario mental de los pueblos. En la infancia de la humanidad el hombre, como los niños de todos los tiempos, imitaban porque era su manera de aprender (y aprehender) el mundo; por ejemplo, se imitaba el rayo, y su nombre era prosopopéyico. Las nominaciones estaban llenas de entusiasmo; pero no se tenía conciencia de que estaban imitando, en cierto sentido eran reales. Reyes concuerda con este enfoque antropologizante de la creación verbal:

El mito ofrece una estratificación secular de reflexión y fantasía. Ahorra escauceos mentales y circunloquios inútiles. La denominación corriente, junto a la denominación mitológica, resulta escasa, imperfecta, contaminada en el trato práctico de usos espurios. El mito está empapado en todas las soleras del alma. Con el mito se dice a veces mejor y más pronto lo que se tiene que decir. “Es un Apolo, es una Venus, es un Otelo, es un Quijote, es un Luzbel, es un Polichinela”: he aquí otros tantos guarismos acuñados en monedas de oro que, cambiadas en vellón, serían enojosas de negociar.<sup>65</sup>

Luego de la mitología natural y directa, surge la narración de los héroes, pletórica de sentimiento; su lengua concuerda con su cosmovisión e, igualmente, se funda en necesidad explicativa: nace la poesía heroica. En esta etapa el lenguaje sigue siendo afluyente, domina la fantasía en demérito del raciocinio.

---

<sup>64</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...* op. cit., p. 195.

<sup>65</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en...* loc. cit.



En los nuevos tiempos, en los que se ha perdido el fundamento poético de la lengua, los creadores, tras un rodeo, pueden llegar a esa verdad original, porque la palabra, cuando nombra con verdad, puede provocar el recuerdo: “Los poetas, dice Vico, agudizan la falsedad para ser, en cierto sentido, más verdaderos”.<sup>66</sup> Para los que no están cercanos a la poesía, la única manera de recuperar la sabiduría iniciática es recurrir a los *diversiloquia*, la etimología de las palabras, para descubrir la raíz nominativa y entresacar la visión germinal del cosmos. Según Vico, filosofía y filología deben estrechar su relación porque sólo revisando la evolución de la lengua puede llegarse a la verdad de inicio y apreciarse las variaciones históricas. La idea de una lengua poética primigenia, llave maestra del pensamiento viquiano, logra conciliar el *verum* con el *factum*, la creación con la imitación y, en fin, la verdad con la poesía.

Alfonso Reyes recupera la noción de verdad de Vico para la poesía. Esta verdad es diferente a aquella que pretende conocer los objetos a la custodia de ciertas positividades, desconoce sus reglas y su lógica, e instaura las suyas propias; se muestra extraña ante ese sacudimiento y maltrato a las cosas del mundo para arrancarle sus regularidades y sistematicidad. En su lectura de Aristóteles, recuerda que la literatura es tendencia; va hacia lo latente, lo oculto, que en algún momento puede volverse patente, claro, iluminado. La literatura nos proporciona una imagen del mundo, bien que ésta no pretende la objetividad que estima una simetría entre la palabra y la cosa referida. La imagen que nos brinda la creación literaria es más un modelado que una personificación de la realidad. No es en el plano del suceder real que se desenvuelve la ficción literaria sino en el de la imaginación; más que asentarse en el nivel de la existencia, se afina en el de la consistencia ganada en la vida interior del sujeto. La literatura, por tanto, expresa una contextura íntima; en eso radica la universalidad señalada por Reyes y ésta es también la razón que permite rehabilitar el sentido de la palabra ficción: “Mas, para los fines del poeta, la ficción no es una mentira, antes es otro modo más cabal de la verdad”.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Giambattista Vico, *Ciencia nueva*, p. 27.

<sup>67</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...*, *op. cit.*, p. 172.

### 2.2.2. Lo universal y lo verosímil

Ya como originaria de un objeto artístico que no existía, ya como articulación de la vida interior del poeta, ya como deixis de la realidad, el núcleo ficticio de la literatura obliga a una reinterpretación de la verdad. En *El deslinde* se dice: “El suceder real o verdad práctica no es más que una manifestación limitada de la verdad”.<sup>68</sup> Lo verdadero literario tiene su apoyo en la idea de la universalidad de las acciones y los tipos de que trata. No importa que lo que suceda se refiera a tal o cual sujeto; la indiferencia ante las circunstancias históricas pone énfasis en la capacidad de que lo particular sea digno de captarse como universal; dice Aristóteles: “Pero [el historiador y el poeta] difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una refiere lo universal; la otra, a lo particular”.<sup>69</sup>

Desde la *sistasis* la poesía se define por su razón estructural o expresiva; desde el *mythos* la literatura es imitación de una realidad superior. Al decantarse hacia las historias de héroes y dioses, Aristóteles supone —en la interpretación de Reyes— que el mundo esencial es mayor que el real, las esencias evolucionan hacia la existencia, de ahí que el *mythos* sea el fundamento de la realidad práctica. En Alfonso Reyes lo universal se cristaliza en casos específicos; la universalidad implica que un caso particular retrata la condición humana. No importa que sea tal o cual personaje, sino que la situación pudo haber sido experimentada por cualquiera y la acción se desarrolla como cualquiera podría haber actuado. “Para Aristóteles —dice Reyes— lo característico de la poesía está en ser una imitación de lo general, de las verdades universales, de las íntimas realidades del espíritu y no de objetos particulares y sensibles. La poesía no es ya imitación en tercer grado, como en Platón, sino representación de realidades más firmes que los hechos y los productos prácticos”.<sup>70</sup> Esta interpretación sobre el carácter universal específico del fenómeno literario será una constante en sus obras. Los asuntos a los que se dedica la literatura constituyen la experiencia pura, no en tanto seres sociales o religiosos o históricos, etc., sino en cuanto humanos; del hombre particular se ocupa la no-literatura: la sociología, la teología, la filosofía, la historia, etc.<sup>71</sup> La universalidad

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>69</sup> Aristóteles, *op. cit.*, (Cappelletti) 1451b.

<sup>70</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en...*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>71</sup> *Vid.* Alfonso Reyes, *El deslinde...* *op. cit.*, pp. 40-41.

literaria es una trascendencia de lo particular que se gana mediante los oficios de la ficcionalización. Para Reyes:

Cuando la historia toma por materia los conocimientos de las demás disciplinas, los humaniza al presentarlos como actos del hombre. Pero por lo mismo se mantiene dentro de cierta generalidad específica, sólo alcanza una humanización de primer grado. La literatura, que puede permitirse en cambio interpretaciones, hipótesis e irregularidades fundadas tan sólo en las sospechas de la humana naturaleza, penetra un grado más en esta absorción. Por arte de ficción y universalidad a un tiempo, la literatura sujeta del todo al orden humano cuantos datos baña con su magia. Midas, mejor aconsejado, convierte en prolongaciones de Adán piedras, árboles y animales. Antropomorfiza en cierto modo lo extrahumano que adopta bajo su tutela. Y es así, la literatura, el camino real para la conquista del mundo por el hombre.<sup>72</sup>

Para dilucidar el término “humano”, Reyes lo separa de la interpretación antropológica del hombre y lo remite a la experiencia, que bien puede ser específica y pura; es a ésta a la que se dedica la literatura, mientras que la primera es atendida por la “no-literatura”.<sup>73</sup> El rasgo de “pureza” que adjudica a lo humano ficcionalizado se refiere a las acciones modélicas, reales o no, según puede colegirse de su frase “¡Universalidad de la literatura, este espejo de la vida y de la no-vida!”<sup>74</sup> Con “no-vida” indica la experiencia no necesariamente vivida, esto es, los sucesos que pudieron o no haber ocurrido, pero que, por supuesto, son vivibles por cualquier hombre. Así, lo universal humano se vincula con la noción, también originalmente aristotélica, de lo verosímil. Aristóteles lo dice en los siguientes términos:

Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario. De allí parte la poesía, al atribuir nombres [a los personajes]. Lo particular es lo que hizo o padeció Alcibíades. En lo relativo a la comedia esto resulta ya evidente, pues al construir [los poetas] sus argumentos según lo probable, imponen [a sus personajes] los nombres que se les ocurre y no tratan, como los poetas yámbicos, de los individuos. En lo que toca a la tragedia, por el contrario, conservan nombres reales. La causa de ello es que lo posible resulta verosímil. Las cosas que no suceden no las consideramos posibles; pero las que suceden es obvio que lo son, ya que si fueran imposibles no sucederían. En algunas tragedias, sin duda, hay uno o dos nombres célebres, mientras los demás son ficticios, y en algunas ni siquiera hay uno solo, como en el *Anteo*, de Agatón, donde tanto los hechos como los nombres son inventados y, sin embargo, encanta. No hay que procurar, por consiguiente, en todos los casos apegarse a los argumentos transmitidos por la tradición, sobre los cuales suelen versar las tragedias.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 121.

Ridículo resulta procurarlo, cuando los hechos famosos lo son para unos pocos y sin embargo encantan a todos.<sup>75</sup>

En una lectura alternativa cercana a las interpretaciones de Pinciano, lo universal se liga con lo posible en tanto que el mito o argumento general ha de ser invariable, mientras que los episodios pueden fabularse o construirse con cierta libertad. El arte de hacer tragedias consistiría en lograr el paralelismo de lo verosímil con lo posible; es decir, que la construcción de la trama dé como resultado el argumento general, aun cuando haya que hacer intervenir la invención de acciones (agniciones, peripecias, etc.). De ahí que la fábula sea imitación de la obra y no la obra misma.

A la luz de lo que Aristóteles afirma líneas posteriores —“lo maravilloso resulta agradable. La prueba es que todos, cuando refieren algo, lo añaden a fin de ser más gratos”<sup>76</sup>— se confirma la interpretación de Pinciano acerca de la verisimilitud, congruente con la idea de que el *mythos* es la raíz de la imitación. Cabe señalar que los términos verosímil y verisímil son, según el *Diccionario de autoridades*,<sup>77</sup> sinónimos; así, las atribuciones que Pinciano otorga a la verisimilitud son aplicables y deben tomarse al hilo de la interpretación que hace de Aristóteles. Lo verosímil es lo semejante (*-simil*) a la verdad (*vero-* o *veri-*), no la verdad misma.

Filosóficamente la noción de verisimilitud puede aludir a dos ideas más o menos diferenciadas: a) parecido a la verdad pero sin intención de ser tal y b) cercanía a la verdad; una cosa es más verosímil que otra si se encuentra más cerca de la verdad; desde esta interpretación, de elaboración más reciente, lo verosímil es sinónimo de lo probable. En referencia con la literatura, el sentido más acorde con la naturaleza de la obra poética es la que ve en lo verosímil como apariencia de verdadero. Dice Abbagnano, sobre la primera acepción:

Lo que se parece a lo verdadero, sin tener la pretensión de serlo (en el sentido, por ejemplo de representar un hecho o un conjunto de hechos) por lo tanto, una obra de imaginación, una novela o una tragedia, por ejemplo, puede ser verosímil sin ser probable en lo más mínimo, sin que haya posibilidad alguna de lo que los hechos que narran se hayan verificado o se verifiquen. En tal sentido, el concepto de verosímil ha sido usado constantemente en el dominio de la estética a partir de Aristóteles. “Narrar cosas efectivamente sucedidas —decía Aristóteles— no es tarea del poeta sino más bien el representar lo que podría ocurrir, o sea las cosas posibles según verisimilitud o

---

<sup>75</sup> Aristóteles, *op. cit.* (Cappelletti), 1451a.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 1460a.

<sup>77</sup> Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, s.v. verisímil.

necesidad”. (*Poet.* 9, 145/a 36). En este sentido verosímil es el carácter de enunciados, teorías o expresiones que no contradicen las reglas de la posibilidad lógica o de las posibilidades técnicas o humanas. Un hecho humano imaginado es verosímil si se juzga conforme al comportamiento común de los hombres o encuentra explicación o motivo en tal comportamiento.<sup>78</sup>

En Aristóteles la posibilidad encadena lo verosímil; lo posible —siempre es lo posible en la obra poética— queda referido al *mythos*. Pero lo verosímil se ha interpretado, de manera más actual, como la coherencia lógica del texto literario, según puede leerse en las palabras anteriores. La visión inmanentista de la literatura ha preferido esta última acepción de lo verosímil entendiendo por *sistasis* la trama o argumento, dejando de lado el *mythos*.

Opinión semejante a la aristotélica se observa en Pinciano, para quien lo admirable y lo verosímil parecen contradictorios porque, mientras que una fábula con numerosos nudos despierta admiración, en nombre de lo verosímil, habría que acotar los episodios.<sup>79</sup> La “fábrica de verosimilitud” debe estar siempre presente en la fabulación; el poeta puede fingir y maquinar todo lo que desee y entregarse a la poética de la admiración, siempre y cuando no transgreda esa exigencia básica de la literatura porque, al ya no imitar nada, se perdería lo poético. Fabular en exceso puede provocar deleite, pero iría en contra de la imitación.

Lo verosímil apunta a la coherencia lógica de la obra, ya dependiendo del género, ya de las exigencias de los personajes, ya de la armonía estructural; dice: “El poeta no se obliga a escribir verdad, sino verosimilitud, quiero decir posibilidad en la obra”.<sup>80</sup> Una acción puede ser verosímil en un poema pero inverosímil en un drama, los hechos de los personajes deberán estar en concordancia con la naturaleza de éste y los episodios deben estar contruidos de tal manera que sea verosímil su posibilidad.

Alfonso Reyes concuerda con Pinciano en que lo universal a lo que se refiere Aristóteles es la imitación de lo general. Lo universal es la verdad íntima de lo humano, entonces lo imposible no es lo inconcebible; la posibilidad crece en el corazón del hombre con la coherencia psíquica de su deseo. Si Aristóteles prefiere alterar el mito (imposibilidad) antes que faltar a la verosimilitud; Reyes, en esta afirmación, encuentra la puerta abierta para que la

---

<sup>78</sup> Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, s.v. *verosímil*.

<sup>79</sup> *Vid.* Pinciano, *op. cit.*, p. 61 *et passim*.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 79. En el original: “El poeta no se obliga a escriuir verdad, sino verosimilitud, quiero decir posibilidad en la obra”.

ficción invente lo que no está en la vida, para que la aumente. La obra literaria es una coagulación de lo universal; así, aunque la presencia del dato de la realidad práctica impida que la poesía despegue totalmente del mundo de la experiencia, la elevación poética tiende a una esfera mayor, divina en el caso de Aristóteles; universal, en el de Reyes. Lo verosímil conecta entonces ambas esferas con el engarce de la subjetividad del poeta. La propuesta alfonsina se apoya justamente en la afirmación de Pinciano cuando dice: “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 verosímil 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 es y no es”.<sup>81</sup> La ficción, para Reyes, abre la posibilidad de nuevos mundos; “el poeta —diría Huidobro— crea fuera del mundo que existe el que debiera existir”.<sup>82</sup> El correlato indispensable para que ficción y verosimilitud se conviertan en literatura se encuentra en la expresión poética; dice Reyes:

No cuenta lo que sucede y perece, como la historia, sino lo verosímil, las especies imperecederas que siempre pueden suceder, las virtudes siempre operantes de la vida humana. Claro es que la poesía, junto a lo verosímil, puede incorporar lo real. Como que lo real, por serlo, es también verosímil (*Cum grano salis*). Los héroes de la poesía pueden ser históricos, legendarios o inventados. En todo caso, Homero contiene más realidad que Heródoto o Tucídides. Sólo en este sentido, y no en el sentido práctico, puede aceptarse aquella afirmación de Alcidas: “La *Odisea* es el espejo de la vida”. Por eso Aristóteles ni siquiera se ocupa del arte que refleja al hombre tal como es. El arte —dice— puede hacer lo que la naturaleza no puede: la completa y la desafía. Algunos pasajes de la *Retórica*, la *Física*, la *Metafísica* y la *Política* confirman esta admirable doctrina. Tanto Platón como Aristóteles reconocen que la inspiración está por encima de las cosas inferiores. Pero al llegar a la obra poética, el maestro la considera como la última degradación de las ideas; y el discípulo, como la plena realización de las ideas implícitas en las cosas. La operación semántica de la poesía, que es la ficción, queda definida soberbiamente por Aristóteles como un “arte de decir mentira en recta manera”.<sup>83</sup>

Este concepto alcanza todo su sentido a la luz de ciertas observaciones de interpretación crítica que encontramos más adelante. La “recta manera” a la que hace alusión Reyes proporciona la estimación estética que tendrá que alcanzar la ficción para convertirse en literatura. La ficción

---

<sup>81</sup> *Apud*, Alfonso Reyes, *El deslinde...* *op. cit.*, p. 205.

<sup>82</sup> Vicente Huidobro, “La poesía” en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p. 206.

<sup>83</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en...* *op. cit.*, pp. 255-256.

es el punto brillante del continuo teórico en el que lo humano anida en lo universal; una de las múltiples definiciones de literatura enlaza estos conceptos: “universalidad por ficción; ficción para universalidad”.<sup>84</sup> La verosimilitud poética hace de lo posible motivo de una captación mayor del ser que la que puede colegirse de la realidad práctica. Huidobro apelaría a los poetas: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/Hacedla florecer en el poema”.<sup>85</sup> Así, lo universal y lo verosímil se conectan con la idea de la literatura como expresión de las representaciones subjetivas del poeta.

### 2.2.3. La verdad psicológica

Otro peldaño que la verdad alcanza en la ruta ficcional de la literatura es el que se denominó como “la verdad psicológica o expresión de las representaciones subjetivas”.<sup>86</sup> El verisímil que Alfonso Reyes menciona, recordando a Pinciano, tiene un alcance mayor para la ficción que el concedido a la mimesis; pues, con apenas algunas noticias de la realidad práctica, es “arsenal de engendrar mundos” y “probabilidad teórica del espíritu”, expresión de la interioridad del poeta.<sup>87</sup> La ficción literaria puede ser la presencia divina en el arte; pero es también posibilidad comunicable de una subjetividad. En ambos sentidos de la literatura, como inspiración divina o como expresión de la vida interior, la verdad psicológica se instaura sobre la base del psiquismo de un poeta.

En *Ion*, se posibilitan las dos opciones de la verdad psicológica. Para la primera Reyes opera mediante inversión el planteamiento platónico; pues dice:

Tenemos derecho a considerar que, en su sistema, las formas del arte, abstraídas y generalizadas sobre los elementos sensibles, no son la ceniza de las cosas empíricas, no representan una decadencia en tercer grado, sino una superación del segundo grado o realidad empírica, en su anhelo de reminiscencia, en su aspiración ascensional hacia la patria eterna del alma. Reconciliemos, pues, a Platón con su propia filosofía, y continuemos el análisis de los diálogos.<sup>88</sup>

Si es reprobable que sólo en una lectura sesgada de Platón pueda inferirse la dignidad poética relacionada con la elevación a las divinidades inspiradoras; la *Poética*, no está exenta de

---

<sup>84</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 191.

<sup>85</sup> Vicente Huidobro, “Arte poética” en *op. cit.*, p. 205.

<sup>86</sup> Alfonso Reyes, “Apolo...”, *op. cit.*, pp. 82-83

<sup>87</sup> Vid. Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 206.

<sup>88</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en... op. cit.*, p. 172.

reclamo al ignorar completamente el tema; señalando los obstáculos de la obra aristotélica, Reyes menciona como segundo, el “olvido del sentimiento religioso, de los orígenes del drama”, omisión que lo hace trabajar “sobre residuos, como un arqueólogo que hubiera perdido la intuición del fenómeno, y lo redujera a consideraciones externas y formales”.<sup>89</sup> Reyes opina, como Huidobro, que “el poeta es un pequeño Dios”.<sup>90</sup> Expresar literariamente los contenidos divinos, según Reyes, hace que la ficción sea como los viajes de los iluminados:

El místico diría que el alma se siente de patria no terrena, y en vano intenta trascender lo terreno a través de los tanteos del éxtasis. Pero por desgracia el éxtasis —temerosa zona donde, según Plotino, el alma apenas puede sostenerse y retrocede como espantada— no ha encontrado nunca una expresión propia, no nos dice lo que descubre, y sólo alude con metáforas literarias. Tal es la literatura mística en sustancia. El poeta antiguo diría que somos como la Ío de la fábula, que se sabe humana, aunque encerrada en la envoltura animal, y en vano huye de sus propios mugidos.<sup>91</sup>

Lo que se gana con este proceso es la conciencia del ser diferente al dios, idea de la unidad del ser mismo, sin perder el repertorio de modelos adquiridos. El artista es este hombre que experimentó la presencia de la deidad en sí mismo y reconoció la divinidad de su alma; posee los modelos que serán imágenes para producir objetos sensibles bellos.

Desde la propuesta de Reyes, podría trazarse una ruta que va del enfoque viquiano en que el fenómeno poético se explica en el esquema mental de los pueblos mágicos. De este primer momento, la creación literaria sería participación del dios, palabra divina emitida por voz humana. Luego, el poeta se separa de las deidades y la poesía es invocación, como en Plotino. Finalmente, la obra es expresión de los contenidos interiores del poeta. Como verdad psicológica el poeta puede involucrar datos de la realidad práctica, pero éstos habrán cumplido con el proceso en el que un psiquismo los transforma en vivencia íntima. Es fundamental que en la conversión esté presente cierta intencionalidad de fin estético; he aquí la diferencia entre la poesía y otras formas textuales. A propósito apunta Reyes: “La experiencia psicológica vertida en una obra literaria puede o no referirse a un suceder real. Pero a la literatura tal experiencia no le importa como dato de realidad, sino por su valor atractivo, que algunos

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>90</sup> Vicente Huidobro, *loc. cit.*

<sup>91</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 205.



llaman significado. La intención no ha sido contar algo porque realmente aconteciera, sino porque es interesante en sí mismo, haya o no acontecido”.<sup>92</sup>

Es la intención lo que establece un sistema de coherencia de lo experimentado emocionalmente. En la ficción literaria los datos personales y los inventados se entretajan para cristalizarse en vivencias cohesivas. Comenta Reyes: “así como al árbol no se le piden cuentas y más bien se trata de entender por qué alarga sus ramazones a procura de luz solar, así se acepta la carga emocional que trae consigo la poesía, y se averigua —rectificando la severidad de Platón— la utilidad que pueden tener las agitaciones simbólicas del ánimo en la economía individual y social”.<sup>93</sup> La emotividad, fuera de ciertas prácticas como la ficción, el psicoanálisis o algunos ejercicios espirituales, no es un material estructurado, surge de la inmediatez de la realidad práctica. Antes de que la ficción del ánimo conmovido se convierta en literatura, el poeta habrá de trabajar sus contenidos íntimos para evitar 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”.<sup>94</sup> La vida interior, compara Reyes, es como un fuego que se consume cuando se abandona a la pura individualidad; si, en cambio, a la par que el poeta, impelido por una poderosa intencionalidad ficticia, trabaja los contenidos sentimentales, se ocupa de la expresión de fin estético, el fuego será “motor de civilizaciones”.<sup>95</sup> La literatura, por tanto, resulta hominizante: ayuda al hombre a construir una subjetividad que supera, por un lado, el orden de las impresiones anímicas dispersas y, por otro, lo contingente de las causas que las originaron.

#### **2.2.4. El mínimo de verdad práctica**

En literatura, por muy fantástico que aparezca el contenido de la obra, se procede a partir de la verdad práctica; la ficción trabaja con la retacería de datos acarreados, que transmutan su ser en el seno de la poesía, ya por régimen de composición, ya por la intencionalidad ficticia impresa. Aun el más radical creacionismo acepta las ocurrencias del mundo como nomenclatura de la

---

<sup>92</sup> Alfonso Reyes, “Apolo...” *op. cit.*, p. 83.

<sup>93</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en...* *op. cit.*, p. 360.

<sup>94</sup> Alfonso Reyes, “Jacob o de la poesía” en *La experiencia literaria*, p. 102.

<sup>95</sup> *Id.*

que se pueden tomar rudimentos; a propósito, dice Huidobro: “Poseemos vías centrípetas, vías que nos traen como antenas los hechos que ocurren a sus alrededores (audición, visión, sensibilidad general), y poseemos vías centrífugas, que semejan aparatos de emociones y nos sirven para emitir nuestras ondas, para proyectar el mundo subjetivo en el mundo objetivo (escritura, palabra, movimiento)”.<sup>96</sup>

Como arte —producto de un trabajo— el poeta da forma a los contenidos de sus obras; esto es, los recompone, y bien pueden indicar una total recreación —seres que parecen auténticamente nuevos— o bien conservar muchos de los rasgos del suceder real, “lo que precisamente no pudo (ni puede) disolverse en el éter de la poesía”.<sup>97</sup> La originalidad del creador no pretende volar a un universo totalmente nuevo y diferente, sino ficcionalizar el que ya existe; en palabras de Alfonso Reyes: “La servidumbre de la ficción está sencillamente dicha en aquella confesión de Goethe: ¿Original yo? Yo no hago más que recomponer a mi modo lo que el mundo me presta. O en la pedantesca instancia que, en Anatole France, introduce Santa Catalina de Alejandría, cuando la discusión de los bienaventurados sobre el bautizo de los pingüinos: <<La imaginación no crea: reúne y compara>>”.<sup>98</sup> En Reyes no se plantea la contraposición ficción/realidad o representación/creación; lo que se dirime en su teoría literaria es el problema de marcar los límites con lo real.

Esquemáticamente Reyes propone dos mínimos de emergencia de realidad práctica: uno cuantitativo y otro cualitativo. El cuantitativo registra la cantidad de datos en la obra literaria con la posibilidad más frecuente de apelar a la estética del símbolo, es decir, se hacen presentes informaciones sin enumeración, y la opción menos común, la estética del inventario o del rascacielos, en la que se incluyen catálogos o numeraciones. Los rasgos cuantitativos de realidad no son de particular interés literario en tanto que, al contrario de la matemática, muestra mas no demuestra. El extremo cualitativo indica dos direcciones diferentes: por un lado la emancipación del poeta sobre la realidad y, por otro, la sujeción voluntaria, esto es, la deliberada búsqueda del dato que el mundo ofrece.

---

<sup>96</sup> Vicente Huidobro, “El creacionismo” en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p. 221.

<sup>97</sup> Alfonso Reyes, “La poesía desde afuera” en *Al yunque*, p. 321.

<sup>98</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 205.

El poeta aspira a la completa emancipación —ficción de lo emancipado—, pero el alejamiento de elementos empíricos es relativo; no es posible plantear una poética de referentes inexistentes. Naturaleza e historia son cifra inevitable en la literatura: “Todo poema, a la fuerza, resulta un testimonio histórico, en el sentido más amplio de la palabra, a causa de lo que alguna vez he llamado ‘el mínimo de realidad’, el residuo de realidad que acarrea necesariamente toda obra fantástica”.<sup>99</sup> Aun cuando el poeta fuera reacio a abordar los temas de su momento o intentara una creación a manera de resistencia de lo socialmente establecido, en él —en su cultura, en su lenguaje— hay rastros históricos irrenunciablemente constantes. Las escuelas y los movimientos literarios están fechados, y los que indican un alto grado de invención son, igual que los más realistas, hijos de su tiempo; no es casual que la novela de caballerías —por mencionar un ejemplo con fuerte carga fabulatoria— responda a las representaciones de mundo íntimamente ligadas con el cristianismo y con el sistema socioeconómico en que surgió. Incluso, dos realismos —el medieval y el decimonónico— pueden guardar una distancia considerable respecto del resultado obtenido de imitar a la realidad práctica; pues, el peso de la figuración de la realidad es determinante en el modelo literario producido; tal es la conclusión a la que llega Auerbach<sup>100</sup> en su obra.

Lo mismo sucede con la realidad natural; en palabras de Alfonso Reyes: “La naturaleza no posee criba de espíritu, y entre sus datos hay muchos que sobran y muchos que faltan para el poema. Lo peor que puede hacer el poeta es aflojar los resortes del alma y dejarse invadir sin discernimiento. A esto los griegos llamaron caos: la boca abierta”.<sup>101</sup> Pero si, por mucho que se desee, la emancipación es solamente relativa, la recomendación se orienta a la selección y trabajo constructivo —“combinaciones, permutaciones y cambiaciones”<sup>102</sup>— que se hace de esos datos a fin de no caer en una literatura caótica. En este orden de ideas, Huidobro opina que el poeta no ha de servir más a la Naturaleza, “viejita encantadora”,<sup>103</sup> “madre y madrastra”,<sup>104</sup> cuyo impulso de creación ha decaído y a quien le son indiferentes los cantos de la poesía. Esta renuncia al servicio prestado no es sólo un capricho o rebeldía, sino la asunción

---

<sup>99</sup> Alfonso Reyes, “La poesía desde...” *op. cit.*, p. 321.

<sup>100</sup> Erich Auerbach, *Mimesis*, pp. 77 *et passim* y 522-525.

<sup>101</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde.... op. cit.*, p. 198.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>103</sup> Vicente Huidobro, “*Non serviam*” en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p. 203.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 204.

de una nueva forma de poetizar, porque “el poeta hace cambiar de vida a las cosas de la Naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado, tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbra de repente rincones desconocidos, y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados”.<sup>105</sup> La palabra estética es el instrumento de selección y recomposición de los datos naturales; el poeta ha de crear un nuevo mundo, imitará el natural, pero no a sus entes (flora, fauna, etc.), sino su poder creador. Y continúa Huidobro: “El hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas”.<sup>106</sup> La criba de la que habla Reyes y el poder creador de Huidobro corresponden a la *natura naturans*; mientras que los datos acarreados o los entes, a la *natura naturata*, retomando los conceptos de Spinoza.<sup>107</sup>

Aun cuando la literatura se ocupe de la instancia de lo real (polo de sujeción), se poetizan los datos cuando la intencionalidad es ficticia. Reyes explica esta transmutación de los hechos de la realidad práctica en poesía como un proceso cuyo primer peldaño consiste en retomar lo real y, al grado en que va manifestándose la ficción, se separa del referente; luego, la función ficticia comienza a perfilarse como “interior, mental o engendrada” o bien como “exterior, expresa, lingüística y ejecutada”. El progreso de la ficción arriba a la literatura cuando el poeta ha ejecutado su obra; “el desprendimiento se produce por el acento gradual de intención estética”.<sup>108</sup> Al crear las condiciones del mundo ficticio, el poeta instituye —al nivel de los contenidos o noema— la diferencia esencial con el mundo del suceder.

Pero la literatura no opera sólo de manera directa los elementos de la verdad práctica; la obra literaria está inserta en un universo de fecundidad textual, por el que la poesía hace su tránsito. Los textos no literarios y los literarios no tienen una relación estable de resistencia o de conmutación permanente; los intercambios tienen niveles, intenciones y grados. En *El deslinde* Alfonso Reyes demarca los órdenes en que actúa la función ancilar de envíos de una esfera de textualidad a otra. Los intercambios pueden ser préstamos, si van de la literatura a la no literatura o empréstitos si siguen el camino inverso. Los tipos textuales son mezclas cuyas

---

<sup>105</sup> Vicente Huidobro, “La poesía” en *op. cit.*, p. 206.

<sup>106</sup> Vicente Huidobro, “La creación pura” en *ibid.*, p. 212.

<sup>107</sup> Baruj Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, p. 61.

<sup>108</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 200.

clasificaciones se establecen con intención teórica. Numerosas obras de la historia, la ciencia, el periodismo, etc. pueden caracterizarse como literatura ancilar; esto es, textos no literarios en principio pero con rasgos de literariedad en la expresión, el modo discursivo o los temas. La obra literaria, en cambio, puede hablar de cualquier tema sin variar su naturaleza; puede, incluso, tratarse de géneros híbridos porque su ser literatura se encuentra, fundamentalmente, en la intención ficticia.

La función ancilar puede ser esporádica (aparece en algunos momentos) o total (cruza la totalidad de la obra) y cuantitativa o cualitativa. La obra literaria suele tomar empréstitos poéticos (referentes a la expresión) o semánticos (referentes al asunto); si el empréstito poético es esporádico, se usan expresiones, conceptos, etc. de alguna disciplina del conocimiento; el total no es posible porque la literatura no acepta la absoluta injerencia de la locución extraña. En cuanto a los asuntos, los empréstitos semánticos son esporádicos si aparecen en determinados momentos, y los totales pueden constituir una música de fondo intermitente, un tema que cada determinado tiempo se aborda, como la tuberculosis en *La montaña mágica* o la música en *Doktor Faustus*. Es frecuente que la literatura se remita a la empiria o al mundo textual ajenos a ella; es difícil que el asunto que trata sea pura y exclusivamente literario; dice Reyes:

La diversidad en las especies no es un límite o resistencia exterior que cada especie impone a las demás, sino que resulta de un agotarse interno —por plena realización— en la esencia de cada especie. [...] También hubiéramos podido trazar el esquema ancilar como un eje cargado con todos los procesos intermedios, y cuyos dos polos serían: a un lado, la literatura diáfana, teóricamente desprovista de tentaciones ancilares, que llamaríamos “alfa”, y al otro lado, la no-literatura, el tipo E, que llamaríamos “omega”. Pues bien: entonces resulta que “omega” sí existe, en todas las obras puramente no literarias; y, en cambio, por mucho que nos esforcemos “alfa” no existe, porque no existe literatura que viva sin alimentarse de la no-literatura, en grado mayor o menor.<sup>109</sup>

Necesidad, sin embargo, no es voluntad; si por la exigencia del mínimo de realidad la literatura realiza empréstitos, por voluntad el poeta puede manifestar en la obra los grados de estima. Así el servicio o voluntad ancilar puede caer en tres tipos: intencional, indiferente o violento. Es intencional cuando los empréstitos son evidentes y no es fácil revelar la necesidad del servicio; indiferente, si hay gradación en la sutileza y necesidad del servicio, entonces,

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 109.

primero se presenta insospechadamente, luego se hace ineludible, y, finalmente, violento en el que, al igual que en el indiferente, se presenta una progresión discreta de la exigencia del servicio.

El empréstito intencional poético suele ser esporádico y se presenta entreverado con el asunto; se puede dar por abstracción teórica o por intención predominante del autor. Por ejemplo, en una novela que hable de determinado tema, bastaría con mencionarlo o reducirlo a su descripción humana y emocional, pero puede hacerse uso del lenguaje propio de ese tema con intención poética de dar carácter a la obra. En cuanto al empréstito semántico, si es total, la obra literaria toma asuntos no literarios que aparecen en oleadas. Ahora bien, dependiendo de la función se da la generosidad ancilar hacia ciertos temas; el histórico puede aparecer en el drama, la novela y el poema; en cambio, el científico suele presentarse más en novelas o relatos que en dramas, y en lírica es infrecuente. El tipo intencional en el empréstito semántico esporádico es una variante de cantidad del tipo anterior; pero, aquí, el semantema es más discreto y puede encontrarse en cualquier género. En el drama los asuntos de otras áreas pueden confundirse con el asunto general sin llegar al tratamiento técnico, pues, eso atentaría a la vitalidad de la obra. En caso de que el tema se trate técnicamente, entonces será una digresión que debe ser atractiva (estéticamente) para que no resulte ajena a la obra y brinde su utilidad en remarcar la etopeya.

En el planteamiento alfonsino la literatura necesita el dato de la verdad práctica, ya la empírica, ya la de textos no literarios. En el orden de estas ideas, dice Reyes:

La ficción de lo real se convierte en esta modestísima fórmula: lo inventado con elementos reales. La fórmula admite una valuación mínima y una valuación máxima: 1º En la valuación mínima, significa que lo real de mi literatura será aquello que yo exprese o cuente literariamente, y que de veras haya acontecido al alcance de mi percepción o experiencia; y que lo inventado de mi literatura será lo probable real, lo que no haya acontecido en las condiciones estrictas de mi expresión o de mi relato. 2º En la valuación máxima, significa que, aun puesto a fabricar fantasmas, tengo que fabricarlos con elementos que me preste la realidad: un hombre sumado a unas alas es igual a Ícaro.<sup>110</sup>

Esta servidumbre con lo real no afecta la ficción ni la calidad literaria; antes bien, la literatura se constituye como “el camino real para la conquista del mundo por el hombre”.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 202-203.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 190.

## 2.3. Fenomenografía del ente fluido: ficción en la noesis y en el noema

### 2.3.1. La huella de la fenomenología

Resulta difícil fechar la entrada de la fenomenología en el pensamiento de Alfonso Reyes, esto es, el momento en que la teoría husserliana comenzó a circular con carta de naturalidad. Según Ignacio M. Sánchez Prado, Alfonso Reyes en *El deslinde* no cede a la tentación fenomenológica de hacer un tratado positivista sobre lo específico de la obra literaria, “su cosidad,” al estilo de Roman Ingarden.<sup>112</sup> La superación del estudio del texto literario dentro del “orden óptico” comporta una posición productiva gracias a que “la salida de Reyes [...] es el planteamiento de una <<fenomenografía del ente fluido>>”,<sup>113</sup> que no identifica la obra literaria como un “ente en sí”, cuyas especificidades son más relativas de lo que se pretende, sino estudiarlo desde su fluidez; es decir, tomar la experiencia literaria —centro de gravedad marcado por Reyes— como inicio de la crítica. Sánchez Prado encuentra en la propuesta alfonsina un adelanto a la escuela de Constanza y Hans Robert Jauss, “puesto que en cierto sentido está planteando la crítica en términos de la consideración del horizonte de recepción, el de producción y sus desencuentros necesarios”.<sup>114</sup>

Como observa Sánchez Prado, efectivamente *El deslinde* no es una ontología literaria, va más allá de la descripción de las condiciones necesarias de la obra y transporta el punto de interés del texto a su actuación. Los estudios fenomenológicos, empero, no niegan la importancia de las ontologías; por el contrario, éstas se absorben en una visión dinámica y holista. El primer trabajo de las disciplinas o ciencias consiste en demarcar un espacio de estudio y coronar un objeto como foco de reflexión, y el orden al que pertenecen es el óptico. Estas ontologías regionales —según la terminología husserliana<sup>115</sup>— pueden alcanzar una racionalización tal que la teoría incluya todo lo especial reducido a sus fundamentos universales. Alfonso Reyes no salta de lleno al estudio fenomenológico sino que, anterior a *El deslinde*, tiene una larga labor crítica en la que destacan sus trabajos sobre Góngora, Goethe y Mallarmé<sup>116</sup> y dos de los epígonos de *El deslinde* —*Tres puntos de exegética literaria* y

---

<sup>112</sup> Cfr. Ignacio M. Sánchez Prado, “Las reencarnaciones del centauro: *El deslinde* después de los estudios culturales” en *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, p. 78.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>115</sup> Cfr. Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, p. 30.

<sup>116</sup> A este rubro pertenecen *Sobre la estética de Góngora* (1910), *Los “Poemas rústicos” de Manuel José Othon*, (1910) *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (1910), *Cuestiones estéticas* (1911), *El cazador* (1921),

*Apuntes para una teoría literaria*— abordan el estudio de la obra literaria desde su inmanencia, esto es, constituyen ontologías regionales.

Escalante<sup>117</sup> recuerda la detracción de Reyes al existencialismo y su decadentismo trágico. En esta crítica entra también la fenomenología. En *Ancorajes* Reyes pone en boca de Teodoro Malio, su *alter ego*,<sup>118</sup> las siguientes palabras: “Tomarse en serio es ya un síntoma de fatiga nerviosa, de *surmenage*. ¡Al campo con ello, al sol y al aire! Amo la fenomenología, pero me burlo de ella en el fondo, o mejor en la superficie, lo único que ella me descubre. La fenomenología, amigo mío, no es más que la filosofía del remilgo”.<sup>119</sup> En este ensayo Reyes observa, no sin cierta malicia, que fenomenológicamente la realidad y la pretensión de objetividad se disuelven en las representaciones personales; el fenomenólogo Malio ve la existencia —el arte, el suceder práctico y la filosofía misma— tras el telón. También en *Ancorajes* incluye como parte del ensayo “<<Quijote>> en mano” el siguiente cuadro:

Me convencen las “reducciones fenomenológicas” de Sancho:

—Dime —le dice Don Quijote— ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?

Y Sancho:

—Lo que yo veo y columbro no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra.

Y más adelante, el propio Sancho cuenta que estuvo en la corte y allí vio paseándose a “un señor muy pequeño que decían que era muy grande”.<sup>120</sup>

Aunque en otras obras Reyes se manifiesta como crítico acérrimo del realismo; en éstas —fechadas en 1942 (“El espejo de Husserl”) y 1947 (“<<Quijote>> en mano”) — llama la atención la lectura realista que ha hecho de la fenomenología.

Ahora bien, si las ideas fenomenológicas provocan ciertas sospechas en el Alfonso Reyes de *Ancorajes*, en el de *El deslinde* retoma el planteamiento básico. Cabe señalar que los libros de Husserl en circulación en ese entonces eran las *Meditaciones cartesianas* y las *Investigaciones lógicas* (traducido en 1929). Reyes había leído este último, se delata en algunas observaciones sobre la interpretación lógica del signo lingüístico en *El deslinde*. En las *Investigaciones* la

---

*Simpatías y diferencias*, (1921-1926) *Capítulos de literatura española*, (1939 y 1945), *Entre libros* (1948), *Letras de la Nueva España* (1948) y *De un autor censurado en el “Quijote”*: Antonio de Torquemada (1948).

<sup>117</sup> Vid Evodio Escalante, “Homonoia... *op. cit.*”, p. 159.

<sup>118</sup> Ernesto Mejía Sánchez, “Estudio preliminar” a *Obras completas de Alfonso Reyes XXI*, p. XXVIII.

<sup>119</sup> Alfonso Reyes, “El espejo de Husserl” en *Ancorajes*, p. 109.

<sup>120</sup> Alfonso Reyes, “<<Quijote>> en mano” en *ibid.*, p. 102.



fenomenología desarrolla, principalmente, una teoría del pensamiento abstracto; así que lo que le pudo haber ayudado fue muy poco. Habrá que recordar, sin embargo, que una de las tutelas intelectuales de *El deslinde* fue José Gaos, quien por esas fechas preparaba la traducción de las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (publicado en 1948), planteamiento más afín a la teoría literaria; cabe conjeturar que de las charlas con Gaos, Reyes vislumbró un esquema para su libro desde ciertas ideas fenomenológicas, y que Gaos ayudó a cuidar la pulcritud con la que se trabajaban los conceptos con una visión más amplia de la teoría husserliana. Si en la primera versión de *El deslinde* se le definió como una “fenomenología del ente fluido”, ante la crítica que García Bacca (en la que afirma que los usos metafóricos de la obra indican una aplicación incorrecta del método fenomenológico), Reyes opta por renombrarla en la segunda edición como una “fenomenografía del ente fluido”, más cercana a la labor aristotélica que a Husserl.

### **2.3.2. Ficción en la noesis y en el noema**

En Alfonso Reyes la ficción se enmarca en un horizonte en el que los accesos al estudio literario revelan la literatura como fenómeno. La función ficticia no sólo se aboca a la reelaboración artística de los datos de la realidad; hay que buscarla desde momentos anteriores a la creación y seguir su avance hasta la crítica (de la impresión primera al juicio estético, pasando por su exégesis). La ficción literaria no sólo trabaja con los asuntos, se filtra a la forma lingüística (ficción verbal) y a la emoción estética que orienta el acto creador (ficción mental). El estudio del fenómeno literario precisa captar sus dos aspectos constitutivos: la noesis o acto noético: “movimiento de la mente hacia sus objetos” y el noema o grupo noemático: “conjunto de objetos mentales propuestos”.<sup>121</sup> En la noemática, a su vez, pueden distinguirse la semántica, que atiende los asuntos tratados (semantema) y la poética, que se ocupa de la expresión de los contenidos (poetema). La determinación conceptual que Reyes presenta de la mimesis es paralela a la de la ficción: la imitación demiúrgica correspondería a la noesis; la expresión, al poetema, y el acarreo de los datos del mundo empírico, al semantema. Reyes reconoce que semántica y poética, aunque para fines analíticos se separan, en la obra se presentan de manera trabada: “difícilmente se encontrará un poetema que no se

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 45.

vuelva un semantema”.<sup>122</sup> Al haber definido el noema como producto de la noesis, queda implicada la dependencia de la obra respecto de la operación mental del poeta.

Ahora bien, Alfonso Reyes hace descansar el peso del ser literario en la noesis, de manera que resulta decisivo que la vivencia psíquica tenga carácter de ficción para que su noema, la obra, pueda ser considerada literaria; dice al respecto:

La literatura no conoce límites noemáticos, la literatura no admite contaminaciones noéticas. Por una parte, el pensar literario sólo puede ser el pensar literario. 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 temática, y en modo alguno significarían una contaminación extraña dentro 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.<sup>123</sup>

Cualquier tema podría ser material de la literatura a condición de que sea elaborado ficticiamente, de que el acarreo del suceder real se convierta en noema de una noesis ficticia. La universalidad adjudicada a la obra literaria también tiene este sentido: todos los asuntos tratables en cualquier tipo de texto y todos los temas de la realidad práctica son susceptibles de ficcionalización; mas, al participar de la operación ficticia, se transforman en otra cosa, transmutan su ser en literatura. Por esto, “la universal captación de la literatura sólo es posible merced a esa originalidad o autenticidad de su notación 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”.<sup>124</sup>

Un novelista y un historiador, siguiendo el ejemplo que propone Reyes,<sup>125</sup> pueden tomar datos de la cotidianidad, pero la intención orienta ese material de manera distinta; se producen, por tanto, dos noesis diferenciadas: la de historiar y la de inventar. El personaje captado puede ser el mismo; el mostrado en los textos, sin embargo, será diferente: el historiador procurará ser fiel al individuo real, mientras que el novelista creará “un molde humano posible o imposible”.<sup>126</sup> Para la historia es importante la existencia de los hechos; para la literatura, en

---

<sup>122</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...* *op. cit.*, p. 54.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>125</sup> *Vid.* Alfonso Reyes, “Apolo...” *op. cit.*, p. 83.

<sup>126</sup> *Id.*

cambio, las acciones son humanamente importantes: responden a la coherencia lógica de lo humano posible.

Por otro lado, aunque la noesis ficticia es exigencia de la literatura, no le es privativa; está en la naturaleza humana tener vivencias psíquicas que se mueven en el plano de lo posible más que en el de lo existente. Hermana de la ensoñación e, incluso, de la intuición científica, la ficción es el rastro de una actividad psíquica abundante. Cuando Reyes habla de literatura en pureza no se refiere al artempurismo, poesía pura o literatura para artistas o deshumanizada, en el sentido usado por Ortega y Gasset. Literatura en pureza indica a toda obra en la que se encuentra lo específicamente literario o, según su definición, “una agencia especial del espíritu, cuajada en obras de cierta índole”.<sup>127</sup> En otras palabras, literatura es la noesis (agencia del espíritu) ficcional (especial) que produce un noema (obras), cuyo semantema ficticio se dice en un poemeta en función expresiva (de cierta índole). El atributo “en pureza” dado a la literatura busca una determinación semántica que no permita confusiones con la literatura ancilar.<sup>128</sup>

Queda clara la determinación que va de la noesis al noema y, en esta última, la que va del semantema al poemeta; no se trata, sin embargo, de relaciones unidireccionales de causalidad: del poemeta al semantema hay también un ajuste, piénsese en los requerimientos técnicos de la composición lírica, por ejemplo. La relación noesis noema tampoco sigue una misma trayectoria: la del rumbo mental a la ejecución de la obra. Noesis también es la disposición intencional del lector ante un texto literario; toda lectura implica algún tipo de respuesta en la que el receptor está orientado a la obra y, si se trata de literatura, la ficción lo alcanza, moviliza su emotividad en uno u otro sentido.

Este orden trino, tomado del esquema básico de la fenomenología, permite tres categorías básicas: noesis creativa del poeta, noema u obra literaria y noesis re-creativa del lector. Paul Ricoeur,<sup>129</sup> tomando la mimesis aristotélica como concepto básico, identifica igualmente estos tres elementos que, en su propuesta, toman el nombre de *mimesis* I (“el antes”), *mimesis* II y *mimesis* III (“el después”), que corresponderían respectivamente a las propuestas por Reyes (noesis creativa, noema literario, noesis recreativa). Hablando de la construcción del tiempo

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>128</sup> Cfr. *Id.*

<sup>129</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 113 *et passim*.

narrativo, apunta Ricoeur: “Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra”.<sup>130</sup> En *mimesis* II se encuentra la mediación con los otros dos momentos. Reyes ha establecido igualmente cómo la obra literaria une al escritor y al lector en la analogía en que el Espíritu Santo une al Padre y al Hijo. La evidencia de la literariedad de la literatura se encuentra, según Ricoeur, en *mimesis* II; por esta razón ciertas escuelas críticas se detienen en el estudio del texto literario disociándolo de los otros dos momentos.

Alfonso Reyes, si bien reconoce la mediación de la obra literaria y se ocupa de las posibilidades de su estudio, atiende los tres momentos que constituirían la fenomenografía del ente fluido. Su teoría no se frena en la literatura como concreción textual, su objeto de estudio es más amplio: el fenómeno literario, que es fluido, es decir, conecta los distintos órdenes en una dinámica cuya fuerza vinculante se encuentra en la ficción.

¿Cómo se entrelazan los tres círculos en los que actúa la ficción literaria? Por ficción debemos entender, en primer lugar, el ánimo de recrear el mundo. Pero en este primer momento, el noético, no hay todavía literatura; es preciso que el impulso alcance realidad en la creación verbal. La literatura focaliza el suceder ficticio y se desentiende del real, de ahí que la obra literaria no sólo sea un continente donde pudieran insertarse todos los contenidos; pues la función ficticia no únicamente se refiere a la reelaboración de los temas que la realidad presta; esto es, no sólo alude a la recreación de semantemas, sino que alcanza al poemema. A su vez la expresión poética constituye la razón necesaria para que se presente el mundo ficticio: el semantema requiere de la elaboración artística del poemema en tanto que su presencia es la evidencia de la intencionalidad de ficción, la huella de la fuerza demoníaca impresa en los asuntos. El nudo formado por los tres anillos se afinca cuando el empuje noético llega hasta el lector en la impresión sensible y, después de su travesía por crítica y estudio, se forma como experiencia estética. No puede elidirse la triple condición del fenómeno literario sin correr el riesgo de amputar su especificidad.

Puede apreciarse que la urdimbre de las ideas alfonsinas sobre literatura configura una visión original y completa del mundo literario que en su movimiento se revela como una suma del pensamiento, complejidad que nace del anhelo de alcanzar la unidad dentro de la diversidad

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 114.

del fenómeno literario. A propósito escribe Alfonso Reyes: “Una fluidez interior —resultante de la fluidez vital del objeto y el sujeto— corre y retumba sordamente debajo de toda estructura de palabras: a veces de modo inevitable, por falta de energías expresivas más cabales o definidas; a veces de modo premeditado, artístico en principio, por sobra de poder expresivo para mentar lo que se desea mentar”.<sup>131</sup> La singladura por estos vestigios permite apreciar que para Reyes la literatura es una fuerza fluida, mercurial, en cuya dinámica transparece el ser literario.

---

<sup>131</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 238.



### **3. Ficción y noesis creativa**





### 3.1. Teoría del impulso lírico

En *El deslinde* Alfonso Reyes expone su teoría del impulso lírico fundado en la idea de que la ficción es un *proceso* que precede a la obra literaria y que, desde luego, la asiste en todo momento. En la propuesta alfonsina, la intención de la noesis ficticia, en el momento que va de la emoción del poeta a la obra, toma el nombre de impulso lírico. Las líneas teóricas que nutren este marco conceptual derivan de Bergson, Nietzsche, Schiller, Vico y, de manera cardinal, Aristóteles y Platón. Para conformar el campo conceptual realiza una revisión histórica que se remite, como es natural en él, a los clásicos griegos; el impulso lírico es, desde este punto de partida, un anhelo de armonía, “una especie de erótica”.<sup>1</sup> Armonía es la concertada unidad de lo diverso, la feliz combinación de elementos disímiles, y, de manera ampliada, la mimesis lingüística de lo que sucede en el espíritu.<sup>2</sup> De acuerdo con lo anterior, sólo el arte es armónico, pues, aunque los contenidos psíquicos son material de expresiones diversas, únicamente la expresión artística pretende una imitación; es decir, una comunicación en segundo grado o ficcionalización de acuerdo con ciertas pautas que logran una afortunada composición. En palabras de Reyes: “A mucho apurar, la sola enunciación o traducción en palabras de los entes

---

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde*, p. 204.

<sup>2</sup> Para la Real Academia Española, la armonía imitativa es, en la segunda acepción registrada, “imitación, por medio de palabras, de otros sonidos, de ciertos movimientos o de las conmociones del ánimo” en *Diccionario de la lengua española*, s.v. armonía.

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”.<sup>3</sup>

Resulta sugerente que la armonía sea un anhelo, pues, supone, por un lado, que es plausible conseguirla; pero, por otro, que no se encuentra de manera natural, sino que requiere esfuerzo y trabajo formal. Sin embargo, al comparar el impulso lírico con una erótica, puede suponerse que se trata de un raptó, de una iluminación, al estilo de las mánticas platónicas. Pese al apoyo permanente que Reyes encuentra en Platón y en Aristóteles para plantear sus propias ideas teóricas, en lo concerniente al impulso lírico considera que la emoción previa a la creación poética debe separarse “de toda referencia a expresiones estáticas como ‘forma’ y hasta <armonía>”.<sup>4</sup> En el planteamiento alfonsino queda claro que la experiencia de lo bello anterior a la obra no alude en su totalidad a una metafísica de la belleza, como podría ser la propuesta platónica o la plotiniana; aunque la sensibilidad sea una forma originaria indispensable en la creación poética a la que habrá que darle una determinación racional. La obra debe ser síntesis de sensibilidad y entendimiento lograda mediante la intención ficticia llevada hasta su efecto ulterior que se encuentra en el trabajo estético de la forma poética.

Otra presencia importante en las obras de Reyes es la filosofía y la literatura románticas; de Goethe, por ejemplo, retoma la idea de que anterior a la obra existe un germen inoculado en el poeta,<sup>5</sup> y de Schiller, la noción de “sentimiento musical”,<sup>6</sup> como la precedencia rítmica del poema. No obstante los afectos teóricos y su conocimiento del romanticismo, se deja de lado el concepto de “inspiración”, a pesar de la cercanía natural de ésta con el del impulso lírico. A propósito de los diferentes motivos que sirven de materia a la obra literaria, Reyes apunta: “Cuando alguna vibración cósmica llega a estremecer los órganos estéticos se dice que hay inspiración. No tengamos miedo a la palabra, sino cuando con ella se pretenda excusar la falta de arte en la ejecución del poema”.<sup>7</sup> La inspiración implica cierta espontaneidad en la que el trabajo del poeta queda retenido y sustituido por el influjo divino. Reyes emplea esporádicamente el concepto, pero con la acotación referida al arte como factura; en esta apreciación remite a la doble naturaleza de la literatura, pues, si bien no puede prescindir de la

---

<sup>3</sup> *El deslinde*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>5</sup> *Vid.* “Los estímulos literarios”, en *Tres puntos de exegética literaria*, p. 268.

<sup>6</sup> *Vid.* *El deslinde... op. cit.*, p. 201.

<sup>7</sup> Alfonso Reyes, “Los estímulos... *loc. cit.*”

emoción inaugural del proceso poético, tampoco puede obviarse la parte de trabajo como producto.

Para explicar, entonces, la emoción poetizante sin aludir a concepciones en las que se deja de lado el trabajo técnico, Reyes se inclina por una explicación más antropológica, como la viquiana o el vitalismo bergsoniano. “Es el impulso demoniaco que hoy se dice; o en la palabra de Vico, el pulso de la *naturezza ferina*, de la virginidad vital”.<sup>8</sup> El impulso lírico es una fuerza que, en primera instancia, se manifiesta como choque proveniente de un ánimo exuberante cuya contención pugna por salir y rompe con un estado de cotidianidad, pues, “participa de la fluencia vital que va deshaciendo unidades para integrar siempre otras nuevas; evoca la cambiante música y se acompaña de cierta alegría, hasta cuando corre sobre el dolor: la alegría de la superabundancia, del excedente, del chorro abierto, del desdén de los fines”.<sup>9</sup> En segundo lugar, esta fuerza es desplazamiento; el impulso lírico es una dinámica que mueve los resortes interiores del poeta orientados hacia la evolución creadora que va a la obra y posteriormente al receptor. Así, resulta natural el paralelismo establecido entre la emoción previa a la obra y la fabulación bergsoniana: “Desde luego, hay procesos literarios previos a lo histórico y a lo científico: tal la <<función fabulatoria>> que dice Bergson y que legitima la presencia actual del fantasma mitológico en nuestra mente; tal es la hipótesis y hasta el raptó o iluminación intuitiva”,<sup>10</sup> apunta Reyes.

Para Bergson los conceptos de fabulación y ficción son sinónimos y los define como “el acto que las reproduce [las representaciones imaginativas], lo cual representará un primer paso para la solución del problema. Notemos ahora que, cuando descompone la actividad del espíritu en operaciones, la psicología no se preocupa de saber para qué sirve cada una, y esto es justamente porque la subdivisión es demasiado a menudo insuficiente o artificial”.<sup>11</sup> Bergson reconoce que la función fabulatoria es madre de la literatura y de la mitología, resultado de la abundancia intelectual y anímica “consecuencia de la facultad de inventar fábulas que tiene el espíritu”,<sup>12</sup> esta función hay que remitirla, sin embargo, a la religión. Y aclara: “Hay que hacer notar que la ficción, cuando es verdadera ficción, es como una alucinación naciente; puede

---

<sup>8</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 204.

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>11</sup> Henry Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, p. 58.

<sup>12</sup> *Id.*

contrarrestar el juicio y el raciocinio, que son la facultades propiamente intelectuales”.<sup>13</sup> Las religiones primitivas se caracterizan por una mentalidad y prácticas supersticiosas, irracionales. Habría que buscar, entonces, la causa de las supersticiones en su naturaleza fantástica generada por la imaginación.

En la teoría bergsoniana el impulso vital es un empuje que afirma la vida y que activa tanto la inteligencia como los instintos de los sujetos. El dinamismo vivaz usa la inteligencia para preservar la vida, para que el hombre afirme su sociabilidad contra el individualismo disolvente y para que no ponga en peligro su existencia ante los temores de la muerte o el castigo. El impulso vital hace andar la función fabuladora, hija de la inteligencia en su aspecto supersticioso.

Vitalismo y movilidad son rasgos aplicables tanto al impulso vital como al lírico. La explicación bergsoniana conviene a la teoría alfonsina en tanto que deja atrás una visión meramente mecánica del fenómeno literario desde la inmanencia de la obra, y renuncia, por otro lado, a explicaciones de la poesía desde el determinismo metafísico del poeta. Alfonso Reyes reelabora las ideas bergsonianas planteando como centro de su teoría otro impulso, el lírico. Para la teoría literaria de Reyes, la fuerza capaz de movilizar las facultades sensibles y formales del hombre es el impulso lírico. Dejada atrás la explicación sobre la utilidad vital de la literatura, se ocupa de cómo la creación poética en las sociedades ya formadas y establecidas es una afirmación del sujeto y cómo la poesía es, no ya manifestación de una inteligencia supersticiosa, sino, por el contrario, expresión de una inteligencia robusta.

Reyes concuerda con Bergson en detectar la infancia como el primer momento de fabulación, como una actividad espontánea que responde a inquietudes lúdicas. Antropológicamente el impulso lírico es una necesidad de crecimiento; una vez que se ha dejado atrás el carácter necesario, cuando se abandona la etapa meramente biológica y en atención a la psicológica, el hombre “anhela desbordar los límites de su propio ser en una criatura hecha de espíritu”.<sup>14</sup> Ya en su infancia se manifiesta el “paideuma demoniaco”, el ímpetu lúdico que transforma el mundo de los hechos en un mundo ficticio con reglas propias. En el creador, el crecimiento demoniaco surgido en la infancia se sobrepone al “paideuma de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>14</sup> Alfonso Reyes, “*Arma Virmuque* (El creador literario y su creación)” en *Al yunque*, p. 278.

los ideales” propio de la juventud y al “paideuma de los hechos” de la madurez.<sup>15</sup> Estos tres paideumas son momentos que Reyes identifica y que trazan intereses en la vida del hombre.

Paralelo al apoyo que encuentra en el vitalismo bergsonian, se encuentran algunas ideas del Schiller de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Si bien Reyes se cuida de no recurrir a la idea de genialidad o inspiración de los románticos, la cercanía de Schiller con la filosofía kantiana respecto del arte resulta acorde a su propósito de establecer la intención noética a través del su teoría del impulso lírico.

Para Schiller el hombre se mueve entre dos impulsos: el sensible y el formal. El primero “resulta de la existencia material del hombre o de su naturaleza sensible, y se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo y de hacerlo material: no de darle materia”.<sup>16</sup> Tiempo y materia son las coordenadas en las que se desplaza el impulso sensible; toca el límite en tanto el hombre es finito; es capaz de desatar y desarrollar las disposiciones humanas. Al encadenar las sensaciones al espíritu, el impulso sensible da al hombre su lugar en el presente. Por otro lado, el impulso formal “resulta de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional, se encarga de proporcionarle la libertad, de armonizar la multiplicidad de sus manifestaciones y de afirmar su persona en todos los cambios de estado”.<sup>17</sup> La tarea de formalización consiste en armonizar la multiplicidad, pues, en cuanto unidad absoluta e indivisible no puede estar en contradicción; la temporalidad formal suprime el tiempo contingente y pretende que lo real sea necesario y eterno mediante leyes para la voluntad con pretensión universal. La síntesis de ambos impulsos se encuentra en el impulso de juego, noción equiparable a la propuesta de Alfonso Reyes.

Antes de establecer las semejanzas del impulso lírico con el impulso de juego schilleriano conviene situar la teoría alfonsina entre los dos extremos que Reyes marcó: la teoría de lo impersonal y la presencia ausencia de la emotividad.

### **3.1.1. Contra la teoría de lo impersonal**

Como parte del campo de concomitancia del impulso lírico se encuentra, en *Cuestiones estéticas*, la crítica a la pretendida imparcialidad del creador frente al mundo retratado. Si se

---

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 202.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 205.

niega el impulso lírico que rebosa de subjetividad, el sujeto se contrae y su creación resulta fría. Por el contrario, “las obras más altas de la humanidad son ya, para nosotros, aquellas en que palpita todo un ser, con su personalísimo aliento y su misma vida: porque todo es efímero, sino lo que tiende a la íntegra manifestación, sino lo que tiende la *expresión*”,<sup>18</sup> comenta Reyes a propósito de los méritos de *Cárcel de amor*.

Lo impersonal no es productivo en lo moral ni en el arte. En cuanto a la moral, la acción es histórica, está ligada a casos y momentos, de ahí que la pretensión de impersonalidad moral es inoperante; en el terreno artístico, la obra es siempre y en todo momento hija de su autor, de su psicología y su tiempo, el intento de arrancar lo personal resulta falso e impostado. La novela, género en el que el realismo a ultranza dejó sus mejores frutos, ha llegado a intentar una traducción del mundo sin mediación del narrador.

Como punto de vista el impersonalismo es equiparable al realismo cognoscitivista que supone que el hombre puede reproducir mentalmente el orden de la realidad. El punto de vista humano desaparece y las cosas se piensan mediante categorías o abstracciones. Dado su formalismo excéntrico, se concibe al sujeto sin relaciones, de ahí que lo impersonal puede ser identificado con el individualismo. También suele equipararse con el mecanicismo, justo por la falta de referencia a la cualidad relacional.

En la narración impersonal la omnisciencia del narrador es también su disolución como presencia en la obra; está, como quería Flaubert, en todas partes, pero no se lo puede captar. Como programa literario, el realismo se propone un arte-imagen-de-la-verdad.<sup>19</sup> El solo punto de partida implica cierta inocencia epistemológica; dice Reyes:

*Realismo e impersonalismo*, en la novela, ya que no idénticos, se identifican en el suponer una realidad exterior, abstracta, independiente de los espectadores del mundo, independiente de las personas y de los criterios, independiente, en fin, del *crystal con que se la mira*. Realidad que podrá existir, pero que no es, ni con mucho, la que sirve al arte, por el motivo esencial de que es incognoscible, según Kant lo enseñó para siempre y definitivamente.<sup>20</sup>

Por un lado, la realidad es, para estas corrientes, independiente del hombre, de la percepción, de sus ideas y de sus afectos. Desde esta perspectiva se anula al sujeto, su mirada como

---

<sup>18</sup> Alfonso Reyes, “La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, novela perfecta” en *Cuestiones estéticas*, p. 49.

<sup>19</sup> Pierre Cogy, *El naturalismo*, p. 40.

<sup>20</sup> Alfonso Reyes, “La *Carcel de amor...*”, *op. cit.*, p. 52.

donante de sentido; el mundo, entonces, no sólo goza de autonomía sino que tiene un orden que es posible captar en una representación presumiblemente objetiva. El ejemplo que proporciona Reyes para ilustrar este anhelo de fidelidad en el retrato de lo real es Flaubert, acaso porque, “criado entre cirujanos, era un fanático de la observación minuciosa, del trazo limpio y de la incisión profunda”,<sup>21</sup> como dice Arturo Souto.

Sin embargo, por mucho que el realismo pretendiera objetividad narrativa, en las obras de Zola, Balzac, Stendhal se indica cierta predilección y orientación ideológicas. La novela de tesis y la experimental no retratan toda la realidad, se hace una selección de hechos, situaciones, personajes, guiada por afectos políticos, éticos y sociales. Incluso, Flaubert, cuyo sincero intento por hacer que sus narradores intervinieran lo menos posible en los destinos de los personajes, no podía escapar al entusiasmo por sus criaturas; *Madame Bovary*, calificada por Antonio Caso como “la síntesis más completa del idealismo romántico y el realismo naturalista”<sup>22</sup> generó el fenómeno del “bovarismo”, “proyección de lo subjetivo sobre lo objetivo”.<sup>23</sup> El bovarismo no es otra cosa que fenomenología pura, aspiración que Alfonso Reyes le reserva a la literatura; pues, como apunta Escalante a propósito de *Cuestiones estéticas*: “Mejor que evocar la cosa, toca al texto literario evocar el *sentimiento* de la cosa; antes que copiar los objetos del mundo real, el arte debe *imitar* la fugacidad de los fenómenos y los movimientos de la conciencia. ¡Movilidad, movilidad ante todo!”<sup>24</sup>

Ni el pudor autobiográfico ni el cuidado formal del impersonalismo molestan tanto a Alfonso Reyes como la falta de vitalidad. La deshumanización de la literatura es síntoma de decadentismo y se pierde el sentido de vida que pudiera imprimir el autor en sus obras. En el ensayo sobre Rodó, Alfonso Reyes recuerda el ánimo cultural de principios de siglo, la inclinación de los intelectuales por “ese vago misticismo sin Dios”<sup>25</sup> y sin amor hacia la vida. Tomando a Flaubert nuevamente como ejemplo, continúa: “Sólo nos quedaba aquel frío regocijo técnico del arte por el arte; y vivir para escribir, sin amar la vida... Ya sabéis, lo del Hombre-Pluma de Flaubert: << Vivir no es mi oficio, no me importa: a mí sólo me toca contar la

---

<sup>21</sup> Arturo Souto, “Introducción” a *Madame Bovary*, p. VIII.

<sup>22</sup> Antonio Caso, “El bovarismo nacional”, p. 205.

<sup>23</sup> Pierre Cogy, *op. cit.*, p. 52.

<sup>24</sup> Evodio Escalante, “*Cuestiones estéticas*”.

<sup>25</sup> Alfonso Reyes, “Rodó” en *El cazador*, p. 135.

vida>>”.<sup>26</sup> Reyes sabe, sin embargo, que el ejemplo tomado es parcial, porque, pese a la manía extrema del novelista francés de tomar notas, escribir y corregir incansablemente, está fuertemente aferrado a las corrientes vitales que proyecta en sus personajes; como Cogny reconoce, “será pesimista por exceso de optimismo. Ha colocado muy arriba la inteligencia y su sensibilidad de viejo niño sentimental no ha podido recuperarse de las ilusiones perdidas”.<sup>27</sup>

Pero si la vida ha de habitar la literatura; ésta tiene la posibilidad de purgar los reveses. Sin contenido vital la labor poética es yerma, no alcanza la expresión de una conciencia. Aunque el poeta se esmere en pulir su obra, aparecerá desprovista del dinamismo que imprime la emotividad. Dicho de otro modo, el sentimiento es indispensable, incluso cuando el énfasis creativo recae en la forma. Por otro lado, la poesía puede, sin que sea su tarea primordial, ser terapéutica para el sujeto. Alfonso Reyes vuelve a recordar a Flaubert, pero ahora como ejemplo del poder curativo de la vivencia ficticia:

La verdadera felicidad del poeta es tener sobre qué escribir sus poesías, y en su canto ha de cifrar su orgullo. Así se salva del dolor. ¿Y por qué ha de aparentar necesidades que no tiene y dolores que en verdad no sufre? El verdadero artista exclama, como Flaubert pensando en sus dolores: “¡Yo me vengaré algún día, utilizándolos en un libro!” Aparte de que hoy, cuando ya hemos vuelto a entender que la existencia implica un optimismo fundamental, que se afirma en el regocijo de existir, en el *placer de la fuerza* (en *el espectáculo*, diría Jules de Gaultier) complacida en ejercitarse, podrían satisfacernos las quejas concretas que retratan un dolor especial, pero no las abstractas —y entiéndase que hablo de poetas— a no ser que ellas presupongan una verdadera filosofía pesimista, siempre respetable como todas las filosofías. No niego el dolor a los poetas, el dolor *humano*; pero no creo en *el dolor de ser poeta*.<sup>28</sup>

No es, como puede verse en las líneas anteriores, el dolor connatural a cualquier hombre lo que suscita la queja de Alfonso Reyes, sino el supuesto padecimiento que proviene de la creación literaria.

En el ataque a la teoría de lo impersonal, Reyes toma apoyo de la filosofía nietzscheana, pues, como bien señala Escalante, “se adscribe a un vitalismo metafísico que deriva de Nietzsche”,<sup>29</sup> además de recurrir a otro de los filósofos más frecuentados por él y por su

---

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> Pierre Cogny, *op. cit.*, p. 54.

<sup>28</sup> Alfonso Reyes, “Sobre las *Rimas...*” *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>29</sup> Evodio Escalante, *loc. cit.*



generación: Henri Bergson. En *Ecce homo* Nietzsche apunta: “la vida, *enferma* de este engranaje y de este mecanismo deshumanizados, enferma de la “impersonalidad” del trabajador, de la falsa economía de la “división del trabajo”. Se pierde la *finalidad*, esto es, la cultura: —el medio, el cultivo moderno de la ciencia, *barbariza...*”.<sup>30</sup> El saber sería testimonio de la verdad, pero una verdad desprovista de vitalidad se convierte en erudición pesada; de ahí la crítica nietzscheana a la indigesta sabiduría de los datos del pasado que marchitan la voluntad de vivir. El impersonalismo resta valor a la vida; el individuo, aunque establece relaciones con su mundo, pierde correspondencia con el ser, pues, ha dejado de lado su pertenencia con el mundo del sentido.

En la *Segunda intempestiva* se dice: “Sólo en la medida en que la historia sirve a la vida queremos servirla nosotros, aunque exista una manera de practicarla y una apreciación de la misma por la que la vida se atrofia y degenera: un fenómeno cuyos curiosos síntomas hay que llevar ahora a la experiencia de nuestro tiempo de modo tan necesario como doloroso”.<sup>31</sup> Esta manera de encarar el pasado aspira a una relación absoluta con la historia; todo lo anterior al sujeto sería condenable porque su vida no es nada ante los hechos previos a él. El hombre no trágico que hace historia va del pasado al pasado. En un sentido cercano a las ideas de Nietzsche, apunta Alfonso Reyes:

Quien no se sienta vivir, que no hable de su vida, o caerá en el concepto abstracto de la propia personalidad. El cual se resuelve hoy en versos donde “la propia sabiduría” y la “propia alma” y algunas otras abstracciones, en que más bien cuenta el poeta la formación de lo que pudiera llamarse *categorías del sentimiento*, que no la historia de sus sentimientos y su formación individual, distinta, concreta, dan como el marco de lo que podría ser un poema romántico, rico de acciones y de sentimientos directos, y nos hace desear con ardor que el poeta pruebe a vivir más intensamente; hasta que no le brote del alma, como reacción generosa y sana virtud, el don humano de sentir (sufrir y reír) y el don poético de cantar las risas y el dolor.<sup>32</sup>

Ni de la vida ni del sujeto puede hacerse abstracción; hacerlo sería sustituir vida y persona por sus conceptos o *categorías del sentimiento*. El arte, antes que resolver teóricamente estas abstracciones, ha de saber expresarlas de manera problemática; se trata de construir una sensibilidad.

---

<sup>30</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce hommo*, p. 83.

<sup>31</sup> Friedrich Nietzsche, *Segunda intempestiva*, p. 38.

<sup>32</sup> Alfonso Reyes, “Sobre las *Rimas...*” *op. cit.*, pp. 112-113.

Para Nietzsche el hombre trágico es quien desarticula las identidades de la historia, destruye ideas generales y va, con esta categoría crítica, al pasado sin renunciar a su presente. La participación histórica exige el desarrollo de una sensibilidad, entendida como la manera en que se dan los impulsos vitales con el mundo imaginativo. El sujeto debe aprender a reconstruirse a partir de instintos universales (dionisiacos) formados bajo símbolos también universales (apolíneos). El hombre trágico debe ser capaz de trascender un sistema de referencias heredadas y aprender a portar esta mezcla apolíneo-dionisiaca a fin de fundar una nueva racionalidad que parta de la reeducación de la sensibilidad. Sólo el arte y el olvido logran religar al sujeto con el mundo metafísico y dar carácter de eternidad a su vida.

En Reyes el poeta debe asumir, antes que nada, su voluntad de renacer a través de su obra; dice, a propósito de los parnasianos: “Los poetas debieron vivir muy intensamente y probar todas las sollicitaciones vitales”.<sup>33</sup> Abandonar el impulso vital o lírico en un afán intelectualista produce literatura apagada, incapaz de hacer prosperar el empuje noético. Al contrario de Augusto de Armas, Rodó —opina Reyes— no se dejó seducir por la moda impersonalista.

Quisiera que, en un magno esfuerzo de sinceridad, volvieran a sí mismos los ojos los adolescentes de hace quince años, y dijeran cuántos de ellos decidieron a solas el pacto de aceptar la vida, solamente para ver cumplidas las promesas de su arte. Y en esa hora tan frágil —tan temerosa que pudo romperla el menor flaqueo, cualquier fracaso, o aquella acidez incurable de la primera pasión—, en esa hora que es la más solemne de toda una mitad de la vida, porque en ella volvemos a nacer voluntariamente; cuando todavía los dulces cuidados de los años no nos han revelado el verdadero sabor del mundo, Rodó trajo una palabra de bravura, un consejo de valentía aplicado a la concepción de la conducta.<sup>34</sup>

El personalismo al que incita Reyes, admirado en Rodó y en Diego de San Pedro, parte de la conciencia como catalizador de emociones poéticas, no de un principio del mundo externo. El arte que se encuentre desprovisto del entusiasmo demoníaco del autor es una enunciación vaga que petrifica la expresión artística y, por tanto, ni siquiera merece llamarse arte. Así, la teoría del impulso lírico es una especie de vitalismo estético.

---

<sup>33</sup> *Id.*

<sup>34</sup> Alfonso Reyes, “Rodó”, *op. cit.*, p. 135.

### 3.1.2. Dialéctica de la emoción

En *Cuestiones estéticas* se encuentra uno de los pocos ataques frontales que da Alfonso Reyes y lo dirige a la teoría de lo impersonal, cuyo planteamiento básico reside en promover la inhibición del sujeto por mor de una mayor aprehensión del mundo. Por el contrario, se manifiesta abiertamente a favor del personalismo porque sólo a partir de él se puede “expresar, valientemente, el mundo, como se le mira, sin preocuparse de que la obra resulte irreal para los muchos”;<sup>35</sup> también reconoce que a la presencia de lo personal suele asociársele a lo declamatorio. Pero en lo excesivamente discursivo, en la literatura que intenta por todos los medios demostrar algo, no hay personalismo sino mal gusto propiciado por la “confusión lamentable entre *la sensibilidad y el sentimentalismo*”.<sup>36</sup>

Una de las constantes alarmas que activa Reyes en cuanto a la expresión sentimental va a parar justamente en este punto. Lo declamatorio puede encontrarse en excesos sentimentaloides en poesía lírica, en la defensa de personajes y argumentaciones o explicaciones teóricas o ideológicas en narrativa, y expresiones demasiado recargadas rayanas en lo excéntrico en personajes de novela o teatro. Es natural que el arte sea vehículo de estados subjetivos, pues, en su génesis misma se encuentra el sentimiento o el arrebato como primer paso de la noesis productiva; no obstante, la sola presencia emotiva no garantiza la calidad artística. Dice Reyes:

Difícilmente, y sólo por coincidencia, el mero desahogo o explosión de carga supernumeraria asume un valor de arte. El lamento ante el cadáver sólo asciende a la categoría de arte folklórico cuando es el oficio de la plañidera: oficio, sistema de reglas, carrera de obstáculos. La naturaleza sin arte puede producir efectos artísticos al contemplador, pero no es arte en sí misma, como el paisaje no es arte, sino provocación de emociones artísticas, lo que es muy distinto. Repitamos: lamentable, siempre lamentable la confusión entre la emoción poética y la poesía, aunque ésta no valga sin aquélla. Porque aquélla, para la literatura, tampoco podría valer sin ésta.<sup>37</sup>

Para que la emotividad pueda entrar en la obra, es necesario que se forme en un proceso noético hasta alcanzar expresión literaria; si una de las funciones de la literatura es la

---

<sup>35</sup> Alfonso Reyes, “Sobre *Cárcel de amor...*” *op. cit.*, p. 51.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>37</sup> Alfonso Reyes, *El destinde*, *op. cit.*, pp. 205-206.

posibilidad de generar experiencias vicarias en los lectores, no es ésta la única, y su particular manera de comunicar estados interiores conlleva un trabajo de elaboración poética.

Platón y Aristóteles tratan el tema de las extralimitaciones a que conduce el sentimiento. En el disenso platónico con los poetas trágicos, uno de los argumentos combate la forma en que se presentan los héroes: seres sin pudor que se mesaban la melena y, arrojados en el suelo, daban voces manifestando no tener la más mínima presencia de ánimo.

En *La crítica en la edad ateniense* Reyes hace la valoración de este aspecto en la *República*. Platón aborda el tema de la presencia del sentimiento en la poesía a partir de consideraciones morales. El hombre posee tanto instintos inferiores como superiores; vale la pena que se someta aquellos y se promuevan éstos. Bravura y moderación son virtudes que deben combinarse. La mimesis artística suele atender más el *pathos* que el *etos*, pues “la poesía adula los sentimientos irritables”,<sup>38</sup> dice Reyes a propósito de Platón, para quien el tema más favorecido por los poetas es la pugna de instintos inferiores y superiores. El pasaje al que se refiere Reyes y que se encuentra en la *República* termina el examen sobre el particular con la siguiente conclusión, en la que el arte de las letras sufre de su comparación con la pintura:

Por lo tanto, es justo que lo ataquemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma y no con la mejor. Y así también es justicia que no lo admitiremos en un estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado haciendo sucumbir a los más distinguidos. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad.<sup>39</sup>

La poesía, desde la perspectiva platónica, “convierte un bien en un mal”,<sup>40</sup> pues, lo que en la vida cotidiana había observado el buen ciudadano, a saber, el temple ante el dolor, en la imitación trágica relaja los resortes del carácter y se entrega a las expresiones emotivas exacerbadas; en cuanto a la comedia, el juicio del filósofo no es más benevolente, ya que los actos vergonzantes de los personajes, lejos de causar indignación en el espectador, desatan su

---

<sup>38</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, p. 173.

<sup>39</sup> Platón, *República*, 605b-605c, pp. 473-474.

<sup>40</sup> Alfonso Reyes, *Loc cit.*

hilaridad. Ambas, tragedia y comedia, son expresiones que en nada abonan al crecimiento espiritual; por el contrario, son motivo de degradación. En la crítica de Platón hacia la poesía ni siquiera Homero queda ileso; una república seguidora de los cantos homéricos estaría entregada al placer y el dolor antes que a la ley y la razón. La única expresión literaria que se salva del ataque platónico son los himnos a los dioses. Alfonso Reyes, conocedor del gusto del filósofo por la poesía, atribuye la embestida de Platón al enfoque moral que, entre otras cosas, está asentado en el doble significado del término *kalos* usado tanto para la belleza como para el bien. De ahí que para el filósofo “las figuras y melodías que expresan malos sentimientos no pueden ser bellas”.<sup>41</sup>

Cuando Alfonso Reyes expone la teoría de la catarsis, no intenta borrar la notoria oposición entre las ideas de Aristóteles y las de su maestro. La función de la tragedia, desde la *Poética*, es provocar temor y compasión, sentimientos que se consiguen al “representar hechos terribles y lamentables (esto es lo específico de tal representación)”:<sup>42</sup> el personaje ha de padecer un sufrimiento inmerecido al que llega por error. Reyes hace un repaso de las tres interpretaciones de la catarsis, que puede referirse a alguno de los siguientes sentidos:

1º La purga o purificación ritual, relacionada con las antiguas prácticas religiosas, especie de incitación o bautismo, aunque no se hacía de una sola vez; 2º la purga o purificación higiénica, medicación contra los humores pecantes, de que ya hablaron otros prearistotélicos aunque sin explicar —según de Aristóteles resulta— que tal purificación destruye los malos humores en el hecho mismo de excitarlos; 3º toda una gradación intermedia entre los dos tipos anteriores, más acertada conforme se acerca más a considerar la catarsis como una explicación metafórica para la función literaria.<sup>43</sup>

Lessing sigue la primera interpretación; la segunda fue promovida en el Renacimiento y, en la época de Reyes, la siguieron Henri Weil y Bernays. También Milton considera la catarsis como purificación higiénica estableciendo cierto paralelismo entre lo biológico y lo anímico, como hace la filosofía pitagórica. Sin embargo, Milton no se limita a las primeras dos acepciones, puesto que las considera traslaticias; la que le importa particularmente es la aplicable a la literatura, y que consiste en “depurar el fondo emocional del alma, mediante el placer que

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>42</sup> Aristóteles, *Poética*, 1453a, p. 14.

<sup>43</sup> Alfonso Reyes, *La crítica... op. cit.*, p. 288.

procura la expresión artística”.<sup>44</sup> Alfonso Reyes retoma la perspectiva inclusiva de Milton inspirada en la tercera interpretación. Aunque en la teoría literaria alfonsina el papel terapéutico de la literatura no ocupa un lugar cardinal, la carga emotiva con la que se funda el impulso lírico y su comunicabilidad estética en la obra literaria sí guardan una relación estrecha con la noción de catarsis.

Frecuentemente las interpretaciones que sostienen que la catarsis es una purga de pasiones, suelen ceñirse a la piedad y el terror; en este punto Alfonso Reyes opina que la formulación aristotélica puede interpretarse con cierta elasticidad e incluir otras pasiones.<sup>45</sup> En esta inclusión, sin embargo, Reyes exceptúa el amor y la fatalidad. En el caso del amor, —a tratar en la comedia, según la especulación de intérpretes de los textos aristotélicos— no puede decirse que su representación cure la pasión erótica; por el contrario, la exacerba. En cuanto a la fatalidad, Reyes arguye que la teoría de los caracteres supone que los personajes tienen un mínimo de libre albedrío; de lo contrario, el cambio de fortuna pierde sentido trágico. Algunos estudiosos de Aristóteles sostienen que el fatalismo fue menguando en la mentalidad griega en la medida en que la filosofía fue ganando terreno. Reyes es de la opinión que en ambos casos la omisión se debe a la congruencia teórica de la *Poética*.

A propósito de los protagonistas de las tragedias, Aristóteles dice que la compasión se produce frente a aquél que “no merece sufrir”, mientras que el temor se inspira ante la desgracia del personaje “semejante a nosotros”.<sup>46</sup> Reyes interpreta la recomendación aristotélica como una medida que deben observar los héroes para que el espectador se identifique con ellos. Esta interpretación es acorde con la que luego hará sobre la siguiente observación del filósofo:

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también lo es que surjan de la misma trama de los acontecimientos, lo cual es más significativo y corresponde a un mejor poeta. Es necesario en efecto, que el argumento esté de tal modo organizado que, aun prescindiendo de la vista, quien escucha los hechos acontecidos se estremezca y sienta lástima por lo que pasa, igual que se dolería quien escuchase el mito de Edipo. Conseguir tal efecto a través de la vista es menos artístico y supone auxilio extrínseco. Quienes a través de la vista no logran producir temor sino asombro nada tienen en común con la tragedia. No se debe buscar en la tragedia un placer cualquiera sino sólo el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe producir,

---

<sup>44</sup> *Apud, Ibid.*, p. 289.

<sup>45</sup> *Cfr., Ibid.*, p. 239.

<sup>46</sup> Aristóteles, *loc. cit.*

por medio de la imitación, el placer que surge de la compasión y del miedo, es evidente que ello se ha de lograr en los acontecimientos mismos. Examinemos, pues, cuáles hechos resultan terribles y cuáles lamentables.<sup>47</sup>

Siguiendo a Aristóteles, Reyes acepta que el placer catártico es un producto literario desprendido naturalmente de la mimesis; pues *el poeta debe producir, por medio de la imitación, el placer que surge de la compasión y del miedo*, se ha dicho. El acto mimético conlleva un trabajo formal; ya sea en la estructura de la tragedia, ya en la expresión que ésta toma en boca de los personajes.

Según Cappelletti, la catarsis resulta de “la elevación de lo singular a lo universal”; pues, desde su interpretación, “para el filósofo se trataría de transferir las pasiones desde la parte irracional del alma a la parte intelectual: de hacer a las pasiones (compasión y temor) objeto de contemplación”.<sup>48</sup> En Alfonso Reyes, la universalidad es una condición de la literatura; sin embargo, la lectura de Cappelletti le hubiese parecido una abstracción del sentimiento, rasgo criticado cuando habla de la teoría de lo impersonal; en *El deslinde*, al comparar la literatura con la historia, señala:

El suceder real es una maraña de hechos. La historia pretende narrarlos, pero sólo los narra en parte mínima, pues no está dotada del instrumento literario de notación simbólica, para dar lo universal en términos singulares. Y si, en el supuesto de que los hechos reales, institucionales y biográficos pudieran recogerse en su totalidad, la historia pretendiera establecer la trama causal completa, se perdería necesariamente en la intrincación. Porque la historia mira al suceder real y efímero, mira a lo particular y contingente. En tanto que la notación especial de la literatura, al captar de una sola vez lo universal humano, se lleva en su inmenso abrazo todo el contenido de contingencias; y al establecer las causas fundamentales, las causas de causas enraizadas en los suelos humanos, de paso fundamenta las consecuencias particulares, las realizadas y las probables.<sup>49</sup>

Reyes remite el tema de lo universal en Aristóteles a una forma específica de fabular que tiene la literatura, a la notación simbólica; es decir, no se trata de una ejemplificación de conceptos filosóficos; aunque, por otro lado, tampoco es que los hechos y los entes mentados se queden en el dato práctico. El caso particular es una manera de lo universal, es su símbolo. La universalidad no escapa a lo humano, no pertenece a un orden diferente; se trata, entonces, de

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, 1453b, pp. 15-16.

<sup>48</sup> Cappelletti, “Introducción” a la *Poética*, p. XIX.

<sup>49</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 184.

una categoría estética: lo universal humano. El destino de los personajes responde a causas explicables desde su naturaleza y desde la trama; la contingencia de las razones concretas se subsume, sin embargo, en una causalidad ideada por el poeta. Así, los términos singulares de la literatura son la cara perceptible de lo universal.

Acercas de la catarsis aristotélica, Cappelletti agrega: “Quien sea capaz de contemplar las pasiones <<*sub specie aeternitatis*>>, es decir, en su esencia, en lo que tienen de necesario y universal, se olvidará de sus propias pasiones y podrá reemplazar la inquietud y el dolor que éstas le causan por la serenidad y el gozo que le da el conocimiento puro”.<sup>50</sup> La intelectualidad de su interpretación se funda en creer que para Aristóteles el gozo que causa la pura teoría es superior al que causa el arte, aunque éste se le parece. En la interpretación del traductor la distancia entre Platón y su discípulo se ve notablemente disminuida, pues, la práctica filosófica es la más esforzada empresa, y cualquier otra, como la artística, tendría que subordinarse y establecer su valor a partir de la cercanía o lejanía del parecido con aquélla.

Para Alfonso Reyes, en cambio, el placer catártico que produce el arte, según la *Poética*, es una función eminentemente estética que goza de autonomía y no requiere ser referida a otras esferas del conocimiento. Reyes conserva la distancia entre Aristóteles y su maestro, y desconoce que el estagirita otorgue a la catarsis un valor sustentado en otras disciplinas filosóficas; como puede corroborarse en la siguiente opinión:

Según sus doctrinas éticas; Aristóteles no considera el placer en sí bueno ni malo, sino conforme a la actividad de que es expresión. El placer que resulta de la función poética es bueno porque es útil al hombre. Platón desconfía de la virtud emocional, que no le parece un agente recomendable para las artes del gobierno; y cuando destierra al poeta, destierra con él todo el tesoro de emociones que el poeta lleva en sus leves equipajes (“No se degüellan las ideas”, decía Sarmiento enfrentándose con los mazorqueros); más aún: juzga que las emociones son necesarias y aprovechables. Ábranse las puertas de par en par: vuelvan los poetas a la república.<sup>51</sup>

En la interpretación general que Cappelletti hace de la *Poética* puede apreciarse una lectura a la luz de la *Metafísica*; por esta razón, la teoría de la catarsis, tal como la expone en la introducción, no sólo omite las posibilidades terapéutica y ritual de su sentido; la separa, además, de los rasgos propiamente literarios como la expresión poética y la estructura de la tragedia. Alfonso Reyes lee la *Poética* hermanada con la *Retórica* y además la interpreta de

---

<sup>50</sup> Cappelletti, *loc. cit.*

<sup>51</sup> Alfonso Reyes, *La crítica... op. cit.*, p. 294.



manera tal que, a partir de Aristóteles, plantea su propia teoría literaria. Su exégesis de la catarsis comienza y termina en el terreno literario, pero incluye las otras posibilidades: como ritual la poesía, emparentada con la profecía, es un tipo de revelación; como purificación higiénica de las pasiones, la catarsis poética promueve una expurgación de los excesos emotivos y sentimentales y, a este respecto, recuerda las palabras de Byron: “La poesía es la lava de la imaginación, y su erupción evita el terremoto”.<sup>52</sup>

No por otorgar autonomía a la creación poética Reyes deja de lado asuntos como el conocimiento —que es lo que priva en el caso de Cappelletti—, pero plantea la cuestión de qué subordina a qué de manera inversa. El saber generado en la literatura es lo universal, y, en el seno de las ideas alfonsinas, significa lo humanamente posible. A propósito, escribe: “Podemos ya afirmar, parafraseando a Shelley, que la poesía aumenta el territorio del alma, el conocimiento y el respeto del propio ser”.<sup>53</sup> Tampoco se desentiende de otras obras de Aristóteles, mas para extraer de ellas las ideas aprovechables para su propia teoría literaria, acorde con la interpretación que ha hecho de la *Poética* y de la *Retórica*, Reyes replantea el sentido de la catarsis; apunta: “¿no es, en cierta manera, una descarga de la potencia en acto y, por lo tanto, un perfeccionamiento de nuestras esencias?”.<sup>54</sup> Si la ficción ayuda a vivir manifestaciones sentimentales y emotivas que por pudor no hacemos públicas, el grado de reconocimiento de la vida interior del espectador en las desdichas de los personajes es también una forma de conocimiento.

Entre el planteamiento platónico y el aristotélico acerca de la presencia o ausencia de la emotividad hay un disenso, sin embargo, se trata de una cuestión de grados; el asunto de fondo, para Alfonso Reyes, es el de “las extralimitaciones sentimentales”.<sup>55</sup> Ambos filósofos alertan sobre la efusividad, según puede leerse en *El deslinde*: “Si Aristóteles nos entusiasma en su defensa de los poetas, no nos entusiasma menos Platón en su heroica lucha —por desgracia algo confusa en sus libros— por emancipar la poesía de fraudes sentimentales, llevándola a la zona austera y difícil, neumática en cierto modo, en que ella reivindique su jerarquía”.<sup>56</sup> El punto intermedio entre el completo impersonalismo y la expresión demasiado recargada de

---

<sup>52</sup> *Apud, Ibid.*, p. 289.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>55</sup> *El deslinde, op. cit.*, p. 207.

<sup>56</sup> *Id.*

sentimientos se encuentra en cierta recomendable prudencia emotiva. Ante la dialéctica establecida entre los extremos, el impulso lírico ha de constituirse como una nota estética agregada a la obra y perceptible desde ella. La vitalidad emotiva tendrá que formarse en la belleza expresada con inteligencia planificadora si no quiere correr el riesgo de terminar en melodrama barato. Ni malabarismo retórico ni sentimentalismo ramplón hacen literatura.

### 3.1.3. Poesía pura: unidad del psiquismo y la expresión poética

Muy temprano en su formación literaria Alfonso Reyes se percató de que la sentimentalidad era la zona privilegiada para insinuar un psiquismo, ya que su inteligibilidad sencilla permitía al lector identificar con claridad el aspecto sensible de la poesía. Pero la visibilidad del sentimentalismo no garantiza la efectiva manifestación de una emotividad; sólo la señala sin penetrarla. Irónicamente, en este tipo de literatura el mundo psíquico se encuentra poco elaborado. Toda obra que produce emociones con métodos más bien fáciles constituye, según Reyes, un “<<chantaje>> o fraude sentimental fundado en estímulos biológicos”,<sup>57</sup> a los que el receptor reacciona como una inmediata entrega al drama. Por otro lado, la literatura impersonal, en la que el autor aspira a ausentarse y dejar una expresión pretendidamente objetiva, tampoco hace obras poéticas cabales, pues, amputa una de las funciones literarias: la de crear mundos ficticios plenamente humanos mediante la expresión bella.

Para Alfonso Reyes la poesía pura supera esta contradicción<sup>58</sup> porque es el “ápice heroico de la lírica”.<sup>59</sup> La depuración no consiste en la precisión académica, sino en propuestas de una manera diferente y auténtica de referir la experiencia; su refinamiento implica un *ápice*, una cima de la literatura. El énfasis en la forma poética no propicia que se desentienda del mundo psíquico; por el contrario, lucha por encontrar la palabra que “apela más directamente a la inteligencia o a la sensibilidad excelsa”<sup>60</sup> y no quede en mero *estímulo biológico*. Esta emoción intelectual se define como una “forma neumática, como un choque eléctrico tan intenso como

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>58</sup> No hay que confundir ésta con la literatura propiamente. En *El deslinde* se les distingue de la siguiente manera: la literatura en pureza es la que no acepta préstamos poéticos y se determina por la intención ficticia del autor; esto es, la literatura en general.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 41. Reyes dedica estas palabras al arte deshumanizado (concepto que acuñó Ortega y Gasset); pero, según se infiere del sentido de líneas siguientes, funciona como sinónimo de poesía pura.

el vacío”.<sup>61</sup> Bien se ve que la poesía pura tiene como una constante el referir la experiencia pura del psiquismo del poeta. Es diferente, por un lado, a la literatura impersonal, pues, antes que borrar todo rastro del yo poético, lo exalta como una singularización del impulso lírico; por otro, es discordante con la literatura sentimental en la medida en que no busca describir estados del alma, sino mostrarlos, ponerlos frente al lector prescindiendo de todo desarrollo o acto explicativo. La poesía pura ostenta, no expone, y de ahí deriva su semejanza con la *forma neumática*, animismo anterior a las elaboraciones racionales y discursivas; esta emoción funda una experiencia poética, es como un *choque eléctrico*, antes de ella no hay nada; después de ella el sujeto ha de forjar un lenguaje propio en el que se patentice. “Al poeta —dice Reyes— no puede serle por eso indiferente el elemento formal: en la religión, el rito; en la idea, la palabra; en el arte, la línea; en el alma, el cuerpo”.<sup>62</sup> La corporeidad de la poesía pura —“el poeta debe hacer de sus palabras <<cuerpos gloriosos>>”<sup>63</sup>— es la cifra con la que el lector reproduce la emotividad del autor. No es gratuito que Reyes se refiera a la expresión lingüística como *cuerpo*; esta preferencia comparativa se debe al propósito de desterrar la impresión de que la literatura comunica ideas; no se trata de transmitir información, pues, devendría literatura tendenciosa, y, así, se “desvirtúa su orientación esencial”,<sup>64</sup> la de generar experiencias estéticas.

Para que un sentimiento tome su significación más plena ha de redoblarse por una intervención constante de la forma. Las experiencias confusas, incluso, reclaman una expresión en la que se manifiesten con claridad; en palabras de Reyes: “Toda imprecisión es un estado de ánimo anterior a la poética, lo mismo que la matemática. Porque al fin vamos creyendo que el espíritu de finura y el espíritu de geometría se comunican por mil vasos subterráneos, lo que no soñaba la filosofía del grande Pascal”.<sup>65</sup> Lo que singulariza como literaria a la emoción intelectual es su comunidad con un lenguaje transparente la intensión ficticia. El neumatismo es, de suyo, índice de una vivencia particular; es decir, la forma poética señala un contenido imposible de manifestar en otras palabras porque lleva consigo el germen creativo.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>62</sup> Alfonso Reyes, “Jacob o idea de la poesía”, p. 102.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>64</sup> Alfonso Reyes, “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, p. 97.

<sup>65</sup> Alfonso Reyes, “Jacob...” *op. cit.*, p. 104.

*Pneuma* es el aliento vital de los entes animados; está relacionado con la idea de *poiesis* y con la de alma. Para Alfonso Reyes habrá que considerar la literatura como “creación pura de la mente”.<sup>66</sup> La lírica es la función que mejor expresa la pureza porque “sólo deja ya la exclamación y la voz, el ente angélico, hermano etéreo de la idea”.<sup>67</sup> El núcleo del poema en verso es el ritmo, que, por sí sólo, establece una fuente de expresión; aquí, sin embargo, la melodía lingüística es paralela a un ritmo espiritual o mental: el poeta ha de construir con palabras nuevas o recompuestas y con imágenes los gérmenes ideales que su espíritu experimenta. El énfasis particular que pone en las notas expresiva y acústica; esto es, el patetismo íntimo y la musicalidad son consustanciales a la poesía pura. Alfonso Reyes insiste en que de todos los sentidos, el auditivo es el más independiente; el lenguaje, por su parte, convoca la imagen del objeto: el elemento visual es dominante. Reyes define la poesía pura con imágenes que remiten a la destilación, por ejemplo, como “gotita de agua, diáfana y radiosa”,<sup>68</sup> o se refiere al proceso como una purificación espiritual del yo poético: “Para el temperamento literario, producir literatura es como una respiración y hasta una expulsión de morbos psicológicos que se transforman, como se transforma el chorro almizclero, base de la perfumería”.<sup>69</sup>

Reyes se ocupó especialmente de dos casos: el sensualismo de Góngora y el simbolismo intelectualista de Mallarmé. En *Cuestiones estéticas* incluye los dos ensayos inaugurales de su propuesta sobre la poesía pura: “Sobre la estética de Góngora” y “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”. Uno de los atractivos de la obra gongorina es que no cae en la complacencia sentimentaloides, pero que tampoco era aséptica a las experiencias espirituales del poeta. “Reyes reivindica a Góngora —dice Evodio Escalante— y lo convierte en una suerte de hermano gemelo de los nuevos poetas, seducidos desde entonces por las posibilidades de la poesía pura”.<sup>70</sup> Lo que para los historiadores de la literatura era alambicamiento y afectación, para Reyes fue la propuesta estética de una nueva sensibilidad. De la poética implícita en la obra de Góngora, Reyes se detiene en su manera específica de nominar y en la musicalidad y el colorido que lo llevan a una estética popularmente

---

<sup>66</sup> Alfonso Reyes, “Apolo o de la literatura” en *La experiencia literaria*, p. 85.

<sup>67</sup> Alfonso Reyes, “Apolo...” *op. cit.*, p. 88.

<sup>68</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...* *op. cit.*, p. 19.

<sup>69</sup> Alfonso Reyes, “Arma virumque” *op. cit.*, p. 279.

<sup>70</sup> Evodio Escalante, “*Cuestiones estéticas*” en *Milenio*.

sensualista. De Mallarmé la propuesta alfonsina recupera los recursos de la estética en evolución: la relación de conceptos lejanos, las imágenes negativas y la nominación a partir del sentimiento del objeto. Aunque sensualismo e intelectualismo se antojan, en una primera impresión, como antagónicos; Reyes encuentra las razones poéticas que los hermanan: “la fuente ideal, el estado psicológico del artista, lo consciente y premeditado del esfuerzo, la religión poética”.<sup>71</sup> Tanto la poesía gongorina como la mallarmeana beben de la misma corriente mental; a propósito dice Evodio Escalante: “La realidad misma es acaso lo que menos interesa, pues lo que tiene prioridad son las *imágenes mentales*, verdadera fuente de la creatividad artística”.<sup>72</sup> Y es esta semejanza, la expresión de la experiencia espiritual, la que interesa a Alfonso Reyes y que sirve de principio a su idea de poesía pura.

Para captar la fugacidad de la experiencia estética Góngora usa determinados recursos presentes desde sus primeros poemas como oraciones perifrásticas para nombrar los objetos. Esta figura supone una renovación del lenguaje; el llano nombre de las cosas se ha desgastado con el uso y, por esto, las muestran como embotadas, ensimismadas en uno solo de sus significados que no es, justamente, el que más conviene a la calidad estética, sino el que responde a su utilidad. Los rodeos lingüísticos gongorinos devuelven la capacidad de impacto sensitivo; el poeta revive las cosas desde su valor sensual, a través de sus colores y sonidos.

Poetizar es poner el mundo ante la sensibilidad humana; la lírica es la mejor de sus manifestación. Lirismo es musicalidad y colorido, “cualidades que más fácil y naturalmente penetran el ser y lo impresionan como bellezas”.<sup>73</sup> Góngora, sin embargo, no sólo mienta el color y el sonido; sino que los trabaja en una trasposición sensorial; su expresión sinestésica hace que los ritmos tengan coloraciones diferenciadas y que los colores adquieran sensualidad acústica. En sus poemas la sinestesia se da tan pródigamente que puede parecer onerosa; se trata, sin embargo, de una “expresión de las apariencias del instante”,<sup>74</sup> esto es, una auténtica forma poética de sensualismo vertido en la vivencia humana. A propósito Reyes apunta:

Un enfático aliento lírico, muy vital, muy español, adornado con pasmosas agilidades de ritmo y con sorpresas de colores, y que tendía, acaso, a fundir colores y ritmos dentro de una manifestación superior; pero desperdiciado a veces en pura *virtuosidad* y ejercicio, en ociosos amaneramientos y en rebuscos ociosos; embriaguez, al cabo,

---

<sup>71</sup> Alfonso Reyes, “De Góngora y ...” *op. cit.*, p. 161.

<sup>72</sup> Evodio Escalante, *loc. cit.*

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 80.

<sup>74</sup> Alfonso Reyes, “Sobre la estética de Góngora” en *Cuestiones estéticas*, p. 62.

del ánimo, y que triunfa y subyuga por los sentidos; palpitación, al cabo, del mismo corazón de la tierra; energía natural, fuerza rebosante y rica sangre derramadas con algún desperdicio, ésta es la obra de Góngora, ingenio aristocrático, fino artífice, y creador, si aisladamente se los considera, de los más jugosos versos y de más sabor y elocuencia que posee el tesoro de la lengua española.<sup>75</sup>

Los recursos poéticos propios de Góngora no son un juego primariamente retórico, sino manifestación de un lirismo puro que se señala por “su invitación para la danza”,<sup>76</sup> el animismo que adquieren las palabras en los poemas hacen pensar a Reyes que se trata de una superabundancia creativa que necesita expresarse para “arrojar de sí”,<sup>77</sup> la fuerza lírica, que sale sin contención. La expresión gongorina se separa de la tradición literaria y su creación efectiva comienza con el lenguaje; como dice Reyes, “más se individualiza un ser, más se perfecciona a sí mismo, y más tiende a contrariar las leyes y las homogeneidades de la especie”.<sup>78</sup> En el sensualismo de Góngora no hay un deliberado ánimo de esoterismo —que habrá de estimarse, más bien, como consecuencia—, sino leal manifestación de un sentimiento popular: “Su *alma cordobesa* le dio la primera sustancia de sus poesías, donde ya los ruidos y los colores del mundo —patrimonio éste heredado tal vez a la ardiente inspiración de los árabes— buscan sus más elocuentes formas a través de las palabras”.<sup>79</sup> El espíritu del pueblo capta sensualmente el mundo y Góngora, émulo de ese animismo, lo cultiva y lo eleva a un orden poético más excelso.

En la poética de Stéphane Mallarmé se encarna uno de los propósitos del artepurismo: crear un lenguaje fiel a las vivencias psíquicas del autor. El lenguaje común es limitado para captar el “dynamismo esencial de nuestras almas y a su continua y fugaz carrera”.<sup>80</sup> Los estados espirituales son experiencias trabadas: síntesis de sensaciones, emociones, ideas y creencias. La dinámica del pensamiento es más rápida y compleja que el lenguaje. El uso práctico de las palabras hace que éstas fijen significados y la percepción de la cosa mentada se congele en uno solo de sus sentidos. La creación literaria es también creación lingüística; el poeta tiene la obligación de hacer que la expresión se libere de la determinación semántica socialmente

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 85-86.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>77</sup> *Id.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>80</sup> Alfonso Reyes, “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé” en *Cuestiones estéticas*, p. 89.

adquirida, para devolverles su ductilidad en la que convivan nuevamente sentidos diversos. Ésta fue la tarea de Mallarmé; de ahí que leer su poesía implique prácticas de una lectura comprometida; como reconoce Reyes, “acercarse a Mallarmé es lo mismo que filosofar”,<sup>81</sup> porque involucra la voluntad de someterse a una vivencia poética delirante en la que, más que enterarse de pensamientos, se experimenta la dinámica del pensar.

Uno de los procedimientos de Mallarmé reside en salirse la lógica común. Frecuentemente se considera que las relaciones conceptuales poseen un carácter natural; esta naturalidad, sin embargo, no es más que una apariencia que brota de la familiaridad de haber privilegiado ciertos significados y haberlos enlazado a lo largo del tiempo. La expresión mallarmeana establece relaciones singulares; de ahí que se perciba como algo totalmente nuevo, que “no es *racional*, pero es *natural*”.<sup>82</sup> Las asociaciones de objetos, conceptos e ideas son, sólo en apariencia, caprichosas y tienen la fuerza de poner en crisis la lógica, porque lo que se considera espontaneidad del pensamiento no es sino un producto gastado, algo que tuvo lugar mucho antes del momento de lectura.

Para crear nuevas correspondencias, la poesía mallarmeana usa un recurso al que Reyes llama “imágenes negativas”, que consiste en cambiar la valoración tradicional que se hace de los objetos; según se precisa en la siguiente explicación: “Mallarmé llega hasta invertir el sentido humano del mirar y el entender las cosas: un foco de luz, por ejemplo, no es para él lo positivo, en cuyo redor se extiende el espacio sin luz, el aire, lo negativo, sino que es el aire lo positivo, y para él, la luz agujera el aire: <<De voir en l'air que ce feu troue...>>”<sup>83</sup> Este juego de renovación asociativa obliga a crear nuevas formas de mentar, de atrapar la fugacidad de las percepciones en el pensamiento. El salto de una idea a otra se da prescindiendo de los desarrollos, de las explicaciones; la expresión poética imprime celeridad al acto pensante:

Porque Stéphane Mallarmé salta sobre los estados *transitivos* del pensamiento, los suprime, y se pára sólo en los vértices de los *sustantivos*, empleando así la *elipsis ideológica* además de la gramatical; por lo cual resulta de extrema rapidez su lenguaje, siempre *más allá* de lo que sería la frase habitual. Aun hay con frecuencia objetos e ideas que apenas apunta, que sugiere lejanamente, dejando sólo que el espíritu reciba un *sentimiento del objeto*, pero sin que pueda percibir el objeto con

---

<sup>81</sup> Alfonso Reyes, “Acceso” en *Culto a Mallarmé*, p. 22.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 93.

claridad, abarcarlo: es decir, que el lenguaje de Mallarmé imita los fenómenos y la marcha de la conciencia.<sup>84</sup>

El intelectualismo que se percibe en la poesía mallarmeana no desdeña el mundo sensible; por el contrario, la idea de que los objetos pueden ser captados intuitivamente, denominada por Reyes como *sentimiento del objeto*, indica que el poeta puede penetrar la esencia de los entes, desentendiéndose de sus cualidades insustanciales. La imagen poética no está en lugar de otra cosa; es ella misma una creación que, tomada en sentido directo, forma las nuevas experiencias psíquicas. El mundo está dotado de un animismo que no puede ser captado desde el conocimiento objetivo; es tarea de la poesía, entonces, recogerlo y darle existencia mediante palabras y construcciones sintácticas nuevas que respeten el *sentimiento del objeto*; el “sentido de analogía”<sup>85</sup> procura la correspondencia de la realidad sensible y la espiritual.

En la poética mallarmeana el lenguaje no está al servicio de la idea. Lo que experimenta el poeta es el flujo del pensamiento, no la idea acabada; el lenguaje poéticamente acuñado capta el concepto en movimiento; a veces el verso quiere ser una sola palabra y los poemas una sola frase. Lo anterior al verso es una fuerte sugestión del alma del poeta, que ha de adoptar forma sensible. A propósito dice Reyes: “La poesía es como una rueda metafísica que se apodera de las apariencias o símbolos para devolverlos al seno de la Idea; es una etapa indispensable en el camino desconocido que recorren las cosas, y por algo está entre la tierra y el cielo. Por eso las expresiones de Mallarmé cobran, a veces, el aire de conjuros: el poeta en busca del nombre secreto de las cosas, parece que a veces las conmueve al nombrarlas”.<sup>86</sup> El mundo sensible y el mundo espiritual se enlazan gracias a la poesía; de ahí el valor metafísico que Mallarmé le otorga; su “estética en evolución”,<sup>87</sup> como la llama Reyes, expresa un movimiento en el que la palabra encuentra su realización esencial, su carácter arquetípico. El culto a la belleza intelectual deviene un tipo especial de estética que plantea una gnoseología; leer un poema es conocer la esencia de las cosas; como puede aducirse de la siguiente frase de Mallarmé: “El deber del poeta es la explicación órfica de la tierra”.<sup>88</sup> En los poemas las ideas tienen existencia real, se encuentran en los símbolos, y el poeta es un oficiante de este mundo de ideas reales, de

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>86</sup> Alfonso Reyes, “La obra soñada” en *Culto a Mallarmé*, p. 162.

<sup>87</sup> Alfonso Reyes, “Sobre el procedimiento...” *op. cit.*, p. 101.

<sup>88</sup> *Apud* Alfonso Reyes, “La obra soñada”, *op. cit.*, p. 161.



ahí que la poética mallarmeana llegue a adquirir carácter de religión, bien que de una diferente en la que la palabra encarna la espiritualidad del poeta y la liga con el mundo, en una purificación que aspira al absoluto.

En la poesía de Góngora y en la de Mallarmé hay una renuncia al lugar común tanto como experiencia que no implica nuevas aventuras mentales, como frase literaria que se ha lexicalizado y ha dejado de mostrar su riqueza estética. El escrúpulo en la forma es también atención a los estados del espíritu; en el esmero por purgar la palabra de su desgaste está también en intención en acrisolar los movimientos espirituales que guía la belleza; sobre este asunto escribe Reyes: “Se diría que ambos poetas van, en camino de depuración tenaz y gradual, recorriendo una ascensión penosa”.<sup>89</sup> El afán de perfeccionamiento de la poesía gongorina y de la mallarmeana sugiere una aspiración platónica en la que la poesía está cada vez más próxima de las formas esenciales.

Aunque la idea de la poesía pura tuvo diversas entradas en las obras de Alfonso Reyes, no llegó a darle forma terminada. Las observaciones sobre Góngora y Mallarmé adelantan planteamientos que se concretarán años después con las vanguardias literarias. En este sentido, dice Evodio Escalante, a propósito de las *Cuestiones estéticas*: “La propuesta de Reyes asombra por su modernidad, y por su cercanía sin duda involuntaria con los temas de la fenomenología; pero esta modernidad abreva en gran parte en fuentes antiguas. En efecto, la teoría de la imitación de Aristóteles se ve modificada y enriquecida con recursos que, provenientes a la vez de Platón y Plotino, se ajustan de modo perfecto a los parámetros de la obra contemporánea”.<sup>90</sup> El paso esperado hacia una teoría de la creación literaria a partir de la poesía pura no llegó a concretarse; por el contrario, Reyes siguió otra ruta en la que, incluso, pone en duda lo que había escrito en su primera obra.

A la idea surgida de la poesía gongorina de que la musicalidad del verso es a la vez ritmo espiritual, cinco décadas después le opone una concepción que separa la melodía de la expresión del significado; dice Reyes: “La forma más fácil de la “poesía pura” es una reducción del lenguaje a meros sonidos; aunque es verdad que esta forma es también la más anémica, pues la más robusta supone dificultades de significación que la música ignora”.<sup>91</sup> La

---

<sup>89</sup> Alfonso Reyes, “De Góngora y...” *op. cit.*, p. 162.

<sup>90</sup> Evodio Escalante, *loc. cit.*

<sup>91</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...* *op. cit.*, p. 228.

disminución se presenta justamente porque puso en primer término al lenguaje común. Desde esta perspectiva el trabajo del poeta consiste, no en crear un lenguaje literario para nominar el mundo, sino en incorporar cualidades a la palabra socialmente fijada en sus rasgos semánticos. Si en su juventud Alfonso Reyes consideró la poesía pura como la manifestación poética de mayor depuración formal; cuando escribe *El deslinde*, su noción ha cambiado y piensa en una expresión menos intelectual: la jitanjáfora.

En un principio Reyes pensaba que las innovaciones expresivas mallarmeanas descubrían ideas reales o, dicho de otro modo, que la creación literaria era, antes que nada, creación lingüística en la que lo que acontecía era un mundo nuevo con conceptos-palabras; en sus últimas obras, cambió su perspectiva y los hallazgos nominales fueron equiparados a malabares lingüísticos cerebrales. Dice Reyes:

Pero no sé si se ha reparado lo suficiente en que esta literatura pura, así como la crítica que parece inspirada por ella, a fuerza de ahondar en lo psicológico lingüístico de la estética corren el riesgo de olvidar lo específicamente bello. Se diría que la belleza es un momento en que se opera precisamente la inserción de lo sentimental, de lo humano. A título de investigación o de arte superconsciente, el proceso estético continúa por su sola fuerza fenomenal, y entonces bien puede acontecer que sobrepase el instante de belleza. Creedme: tras muchos años de estudio consagrados a poetas-investigadores del tipo de Góngora y de Mallarmé, más de una vez me he detenido caviloso. Ante aquella su furia por plantar la poesía en problemas, por encontrar guarismos mentales de valor absoluto, palabras mágicas a las que la realidad se someta, ¿no es esto —me he dicho— una extralimitación, condenada como todas al duro castigo de la naturaleza en un escorbuto literario? La esterilidad afila sus hachas para decapitar al que pisa los linderos sagrados. Y asistimos, si vale decirlo, a un “fracaso superior” a una catástrofe de altura, por elevación y asfixia. También Babel pretendía escalar el cielo y paró en enredo lingüístico.<sup>92</sup>

El cambio de parecer respecto de la poesía pura indica que Reyes fue perdiendo de vista que las ideas y las palabras son una sola realidad porque el hombre neumático o espiritual precede al psíquico en la medida en que, anterior a la construcción de un psiquismo con una fuerte participación social, el impulso vital es primigenio y determinante de las características racionales. En *El deslinde*, Reyes separó en su análisis los dos aspectos que antes había conservado unidos: expresión e idea; así, más que considerar la unidad como una virtud

---

<sup>92</sup> Alfonso Reyes, Alfonso Reyes, “Apuntes sobre la ciencia de la literatura” en *Páginas adicionales*, p. 381.

literaria la considera una investigación teórica que desventuradamente pretende penetrar en los procedimientos psicológicos y que logra solamente *plantar la poesía en problemas*.

Probablemente el carácter especulativo de la poesía pura llega a parecerle elitista a Reyes, pues, *también Babel pretendía escalar el cielo y paró en enredo lingüístico*. Según el último dictamen alfonsino para la poesía pura, la admiración por la exquisitez expresiva se olvida de que la obra literaria posee un aliento vital, un impulso lírico que va del autor al receptor. La mudanza respecto de lo que representaba la poesía pura en *Cuestiones estéticas* ha sido violenta. Con distancia hacia la poesía pura, los estudios que Reyes dedica a Góngora y Mallarmé —*Culto a Mallarmé, Cuestiones gongorinas y Polifemo sin lágrimas*— siguen un curso más erudito: de nota bibliográfica, de comparación de ediciones, de explicación didáctica, etc. La promesa de una teoría estética inspirada en la poesía pura, que apuntalaba una nueva manera de apreciar la creación verbal se hundió en consideraciones academicistas y murió de inanición.

#### **3.1.4. Intención como nota estética**

Entre lo impersonal y el extremo sentimentalismo, el impulso lírico gana una mediación que obliga a instaurar la emotividad en términos de trabajo poético. La ficción resulta de la intención de concebir mundos, o bien, de desprenderse del mundo entendido como acontecer fáctico; es, entonces, una primera cristalización del impulso lírico, que se experimenta de manera semejante a las alucinaciones, las visiones psicóticas y los estados de sonambulismo. La intención puramente estética es lo literario; hay en ella un afán por la creación capaz de conmover a la sensibilidad; pero, como vitalidad creativa no puede manifestarse directamente —dada la trabazón sensorial e intelectual que implica—, así que tiene que usar caminos sesgados; la ficción, en ese sentido, padece la servidumbre de lo real, porque es esa ruta indirecta de la que se sirve para expresarse, no puede hacer más.

En la obra literaria la intención ficticia actúa como unificador de los diferentes órdenes (el sensible y el formal). La ficción supera esta oposición mediante el juego. La intención ficticia del impulso lírico, dice Reyes, “se manifiesta en manera de juego o emancipación imaginativa de las necesidades prácticas”.<sup>93</sup> En *El suicida* Reyes establece la ruta genealógica de la crítica e

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 204.

identifica la sonrisa como la primera manifestación del espíritu en su opinión de la materia; la cualidad sonriente, primer destello de la capacidad de juego, es el primer rasgo de hominización. Acerca de esto apunta:

Podemos creer que la inteligencia, joven, rebosante, gozosa de poseer su luz, se esparce y derrama, olvida su destino —que es el de alumbrar la acción—, se aleja del preconcebido plan de la naturaleza, se ejercita en el vacío de su propio ambiente, se gasta en impulsos ya irracionales, con el regocijo de toda virtud exuberante: crea su plano ideal donde se revuelca y retoza. Y nacen, así, la sonrisa que no nutre y el juego que no multiplica. Ciertos salvajes hay, finos y sensibles, que atienden primero el tatuaje, a la piel y a las plumas de los vestidos, que a la alimentación y al sueño.

Cuando el mendigo afortunado se halló en el bolsillo la primera moneda de oro, todo el día pasó en lanzarla al espacio, hacerla sonar sobre el pavimento, enseñarla a todos: y no se acordó hasta el día siguiente de cambiarla por vino y pan.<sup>94</sup>

Aunque Alfonso Reyes revisa el origen antropológico del juego, a la manera del vitalismo bergsoniano, el ludismo es un momento posterior a los instintos naturales que preservan la especie; el hombre comienza a jugar en un terreno de idealidad que se desentiende de las necesidades básicas. En Bergson, en cambio, la función fabulatoria es una continuación del instinto; la diferencia radica en que para Reyes ésta cualitativa y se aprecia un contraste entre inclinación natural y actitud lúdica. El arte es hijo del juego en la medida en que brota de la sensibilidad y le adhiere algo la existencia. La diferencia establecida entre ambos, sin embargo, acepta matices; Bergson busca el origen de la función fabulatoria sin abordar propiamente el fenómeno artístico y, en lo que concierne a la teoría del impulso lírico, aunque el instinto está alejado de la creación literaria, la oposición entre naturaleza y arte puede disolverse al aceptar que la recreación lúdica es otra manera de vida, la forma humana de la vida.

Para Schiller el impulso de juego establece una acción recíproca entre el material y el formal, limita cada uno de los impulsos sin dar preeminencia a la realidad o a la forma, sino que busca el ser absoluto mediante la determinación del impulso. Si el hombre obedece a uno solo de los impulsos (el material o el formal) no se sentirá pleno; si los toma juntos, en cambio, podrá experimentar tanto libertad como existencia al mismo tiempo. Cuando obra el impulso de juego convierte en accidental lo formal y lo material suprimiendo cuanto tienen de contingente; así, se supera el tiempo en el tiempo mismo, se ajusta la variación del devenir con la identidad del ser absoluto, se vuelve receptivo tal como el impulso formal habría creado a la

---

<sup>94</sup> Alfonso Reyes, “La sonrisa” en *El suicida*, p. 238.

vez que crea tal como los sentidos tienden a recibir, una necesidad física con moral y coacciona el ánimo mediante leyes racionales. El producto del impulso de juego es un objeto bello, que es decir, una obra de arte; apunta Schiller:

El objeto del impulso sensible, expresado con un concepto general, se denomina *vida* en su más amplio sentido; un concepto que significa todo ser material y toda presencia sensible inmediata. El objeto del impulso formal, expresado en un concepto general, se denomina *Forma*, tanto en su acepción propia como impropia; concepto éste que encierra en sí todas las cualidades formales de las cosas y todas las relaciones de las mismas con el pensamiento. El objeto del impulso de juego, expuesto en un esquema general, se denominará entonces *Forma viva*; un concepto que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra, aquello que denominamos *belleza* en su más amplia acepción.<sup>95</sup>

En la forma viva del objeto producido por el impulso de juego están captadas las cualidades estéticas de los fenómenos: lo bello se presenta cuando la forma vive en el sentimiento y su vida forma el entendimiento; sólo en la unidad de forma y materia, contingencia y necesidad, pasividad y libertad se completa el concepto de lo humano. Únicamente el juego hace perfecto al hombre y despliega la doble naturaleza de lo bello; el hombre juega con la belleza, que se presenta como impulso; el hombre sólo juega cuando involucra la belleza y sólo es hombre, en sentido pleno, cuando juega. El impulso de juego conserva la verdad vital del impulso material y preserva la dignidad del impulso formal.

Colocar la moralidad en lugar de las costumbres, el conocimiento universal a cambio de los conocimientos contingentes y la felicidad en lugar de los momentos de alegría efímera son tareas de la educación estética; sólo mediante la educación física y moral es posible hacer surgir la belleza de las cosas bellas. El sujeto estético dota al sentimiento de estructura moral y educa la razón con el sentimiento. Sentir es integrar la diversidad de los elementos sensibles en una forma unitaria en la que el hombre se descubre. El arte tiene que suscitar ciertos sentimientos para que se reconozca el problema humano. La unidad vital de la experiencia no se puede fundar en conceptos, se liga con una sensibilidad: la intimidad se da en la representación sentimental del sujeto. El sentimiento es una afinidad subjetiva con la realidad, anterior al imperativo moral. La belleza deja ver el prisma de lo humano; así, desde la estética se expresa el principio de la libertad, la bella moralidad. En esta misma línea Gadamer define

---

<sup>95</sup> Schiller, *op. cit.*, p. 231.

el juego como “impulso libre”.<sup>96</sup> En el arte se aprecia el elemento humano en automovimiento, la belleza orienta la acción a fines y dicta su ley desde la que se autorregula.

Para Alfonso Reyes la libertad campea entre el espíritu crítico y las leyes naturales; en “La sonrisa”, plantea que el hombre, tras despertar del estadio natural, se pregunta por la materia, por el mundo, para luego convertir “el” mundo en “mi” mundo; pues mundo no es sólo un espacio habitado de entes, sino la representación que el humano hace de ese espacio. De ahí que “el pensamiento engendra el mundo”,<sup>97</sup> lo dota de sentido, lo humaniza. No hay algo así como un propósito inmanente al mundo, la fragilidad de los sentidos conferidos lo convierten en un juguete, según el símil hegeliano. Si el hombre sabe que estar en el mundo no es sino entrar en el juego; no le queda, entonces, más que sonreír; dice Reyes: “Y si nada tiene de seriedad, nosotros que estamos en el secreto sonreímos”.<sup>98</sup> La libertad queda atrapada en la ironía del argumento; pues, “por una parte, en nuestra legítima calidad de hombres, el mundo excita nuestra ironía; por otra, en nuestra calidad de seres naturales, caemos en la red de las leyes y tenemos que acatar el mundo; puesto que —hemos dicho— <<conservar, lo ya incorporado, el impulso de libertad, es conservar el anhelo de un retorno a la no existencia>>”.<sup>99</sup> El juego libera de manera proyectiva; la no existencia se refiere a lo latente, lo que, oculto, guarda una promesa. El hombre, además de atender sus necesidades básicas, tiende, de manera natural, al juego y a la belleza: así, arte y regulación del azar, están en el fondo de su humanidad.

En la obra literaria el impulso lírico, así como el impulso de juego schilleriano, une la materia y la forma. La libertad, en la teoría propuesta por Reyes, media la emoción ficticia con el trabajo artístico, tal como puede leerse en *El deslinde*:

En tal concepto, es libertad, y también es compensación contra las coerciones del suceder real. 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

---

<sup>96</sup> Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 66.

<sup>97</sup> Alfonso Reyes, “La conquista de la libertad”, en *El suicida*, p. 260.

<sup>98</sup> *Id.*

<sup>99</sup> *Id.*

de su vigor (lejano origen de la estrofa y de las cristalizaciones prosódicas del verso), o se confundiría simplemente con cualquier desahogo vital sin expresión estética.<sup>100</sup>

Aunque el fenómeno literario es uno, visto desde la obra, la intencionalidad se capta tanto en los asuntos que trata como en el trabajo formal. Sin el deliberado propósito de hacer ficción en los temas y sin el sustento expresivo no hay poesía. La intención noética eminentemente literaria se encuentra en el impulso lírico captado en el noema, porque, “la literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma”.<sup>101</sup>

Un asunto expuesto con intención de veracidad u objetividad hace historia, ciencia o periodismo, pero no literatura. Por otro lado, la obra poética puede arrogarse la libertad de exponer cualquier tema, incluso puede permitirse imitar los discursos de otras disciplinas; a condición de que la imitación se incluya sobre un fondo de ficción. Dice Reyes: “En la literatura, la causa —como nota creada o atribuida por la mente, supuesto que el suceder es ficticio— admite una elasticidad que va desde el rigor absoluto, imitado de la naturaleza científica y de la nota causal de la historia, hasta el capricho y aun hasta la indiferencia, que es peor (¡o mejor!)”.<sup>102</sup>

Formalmente el poeta decide entre seguir estructuras y formas ya consignadas en la historia de la literatura, o crear las suyas propias; sin embargo, en ningún momento, el quehacer literario se desentiende del aspecto formal; esto restaría literariedad a su obra. La *tecné* poética exige intensas decisiones en el orden expresivo: un asunto debidamente ficcionalizado reclama y, en cierto sentido, señala la orientación de su comunicabilidad. Si semánticamente la ficción determina el rumbo de los asuntos; poéticamente, la ejecución verbal es solidaria con el semantema ficticio; pueden distinguirse entonces dos niveles que Reyes singulariza en las siguientes palabras: “Así como en el orden semántico la literatura resulta de la intención ficticia, así, en el orden poético la literatura resulta de la fijeza lingüística, gobernada por la

---

<sup>100</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 204.

<sup>101</sup> Alfonso Reyes, “Apolo...”, *op. cit.*, p. 82.

<sup>102</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 180.

intención estética”.<sup>103</sup> Esta última, se aclara en *El deslinde*, no es la general emoción que puede despertar toda actividad sensible, sino una condición cuya exigencia proviene “de determinación lingüística”.<sup>104</sup> Conviene establecer la diferencia entre intención ficticia y la intención estética con fines analíticos; en literatura, sin embargo, estos dos planos intencionales están profundamente imbricados; ésa es una de las cualidades específicamente literarias.

En textos de las disciplinas cuya intención es informar la semántica y la poética suelen no estar compenetradas; el cuidado de la ejecución verbal en obras de este tipo marca el grado de ancilaridad literaria en la medida en que adopten una forma poética. Por otro lado, la literatura, temporalmente, puede seguir una expresión propia de otras disciplinas; esta forma lingüística ha de estar, sin embargo, justificada por los requerimientos del asunto y se considera recurso de verosimilitud. La exigencia del trabajo formal no es pretensión estetizante ni normativa; antes bien, se trata de avivar la verosimilitud planeada desde la ficción semántica. La diferencia entre la ancilaridad y la literariedad no se encuentra sólo en el trabajo con el lenguaje o la estructura, sino en la intención ficticia.

El desarrollo de la obra poética tiene tres escalas: la ideación ficticia (anterior a la obra propiamente), la ficción semántica y la expresión literaria. Este camino es reversible; porque “a veces, el primer paso fue un prurito poético (verbal), el cual después sorbió para sí los semantemas”,<sup>105</sup> dice Reyes. La plasticidad o sonoridad de una palabra o de una frase suelen ser motivo de inspiración; esa expresión, entonces, convoca otras hasta llegar a prefigurar la ficción semántica. Cualquiera que sea la ruta elegida, la intención ficticia y la intención estética deben estrechamente unidas en la obra literaria.

### **3.2. Desarrollo emotivo de la sensibilidad en la creación**

Si en Schiller el impulso de juego funcionó como catalizador del formal y el sensible, en Alfonso Reyes el impulso lírico trabaja tanto en el ánimo conmovido como en su expresión literaria en la obra. Para que la intención ficticia pueda apreciarse es preciso que la sensibilidad, manifestada como entusiasmo primero, haga un recorrido noético. La creación literaria se forja de manera gradual: el entusiasmo originario, comparable al de otras empresas

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 267.



humanas, va decantándose hacia el arte, y, ya como ficción, se constituye impulso lírico. En un primer momento, la sola exuberancia vital no da como resultado una obra poética:

Emoción de vitalidad, de sentimiento, de belleza y de inteligencia van graduándose en el desarrollo hacia el arte. La vitalidad, en la base, lo mismo es alimento de la creación artística que de todo el ser; y así, los verdaderos extremos específicos van del sentimiento a la inteligencia. Dos peligros en suma, porque la creación artística es siempre peligrosa como toda hazaña. El sentimiento resbala hacia ese derrumbadero del fraude emocional que pára en ñoñeces filantrópicas y en ramplonerías melodramáticas. La inteligencia absorbe la dirección del arte hasta convertirlo en investigación, mucho más allá de la temperatura de la belleza, y entonces comunica a la obra una frigididad de problema. Este extremo es menos peligroso que el sentimental inmediato, dígame lo que se quiera, porque aquél desvirtúa el arte y éste lo acerca a la conciliación de los placeres perfectos del espíritu: el dios, el número y la idea de Platón.<sup>106</sup>

Alfonso Reyes reconoce los dos extremos emotivos en los que puede situarse la literatura: el fraude sentimental y el cálculo frío. Aunque ambas opciones suponen riesgos, la propuesta alfonsina se inclina a la desentimentalización, ya que en la perfección formal se indica una intención estética respaldada por el trabajo poético. El placer que provocan las obras de la inteligencia implica el gusto por las formas ideales; de ahí el parentesco de la poesía pura con las matemáticas y la teología. En *Cuestiones estéticas* es clara la arremetida contra la teoría de lo impersonal, mientras que en *El deslinde* Reyes reorienta su propuesta, como puede verse en la cita anterior; pues, es preferible la obra pulida a la expresión desbordada de sentimiento. Aunque tanto en su primera etapa como en la última, Reyes busca conciliaciones entre la parte sensible y la formal.

Si en *El deslinde* Alfonso Reyes separó el texto literario del histórico, el científico y el religioso, distinguiendo con ello también los procesos mentales y las intenciones que caracterizan a cada uno, la caracterización de la literatura no quedó completamente aislada; pues, cercana a la manifestación poética, se encuentran otras expresiones artísticas. La demarcación primera resultaba relativamente obvia, según él mismo señala;<sup>107</sup> sin embargo, el parentesco del mundo literario con los de otras artes es tan estrecho que se dificulta el contraste, pues, si los productos son acusadamente diferentes, la noesis, esto es, los estados mentales y los propósitos que los producen, es muy semejante.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>107</sup> Alfonso Reyes, "La literatura y otras artes" en *Al yunque*, p. 258.

Como en literatura, la noesis de toda actividad artística se inaugura con la necesidad expresiva que se manifiesta como entusiasmo. Este impulso, en todos los casos relativos al mundo del arte, es siempre lírico, con independencia del medio que se elija para comunicarlo, lo que daría como resultado la clasificación de las artes, e independientemente también de las funciones formales y materiales, en el seno de la literatura, lo que derivaría en la elección de verso o prosa y de narrativa, dramática o lírica. El impulso lírico, entonces, no es privativo de la poesía lírica; ni siquiera de la literatura, bien que en otras artes suele tomar otro nombre.

Toda actividad creativa se inicia, dice Reyes,<sup>108</sup> con dos vibraciones diferenciadas: la investigación subjetiva y la proyección objetiva. En la primera el yo inquiriere sus propios estados, se autoinvestiga; la expresión que le corresponde, por antonomasia, es la poesía lírica. En la segunda, la proyección objetiva, los estados del yo se diluyen y la creación aparece transmutada de su intención primera; de ahí que la forma expresiva que mejor la comunica sea la narrativa o épico-novelística y la dramática. No hay en este discrimen noético valoración estética; tan bella es una manifestación literaria como otra. Cualquiera que sea la función elegida se inicia con la vibración subjetiva; aunque en el caso del relato narrativo o dramatizado se incluye, además, el movimiento objetivante (proyección objetiva) en el que el yo ha quedado oculto.

Como impulso, el lírico es un segundo momento de la vivencia psíquica del yo en el mundo; en él se encuentra una intención creativa posterior. Como entusiasmo primero aún no muestra los contornos de la posibilidad creadora. Todo sujeto está expuesto a los hechos del mundo; pero sólo en algunas conciencias esta conmoción anímica del impacto supone creatividad. Alfonso Reyes, para explicar este asunto, recuerda la parábola del sembrador,<sup>109</sup> no toda la semilla da fruto, sólo aquélla que ha caído en terreno propicio. La noesis creativa es apenas simiente que habrá de sembrarse y cultivarse. Con apoyo en Goethe, Dante y Loeb, apunta Reyes: “El germen, decía Goethe, entra en nosotros <<como una inoculación>>. Y Dante pretende que la *Vita Nuova* —como la vida misma en nuestro planeta, según cierta biología aventurera— <<creció de una simiente caída por azar del cielo>>. En el lenguaje de Loeb, diríamos que el poema es el <<tropismo>> con que el ser poético responde al estímulo”.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Vid. Alfonso Reyes, “*Arma Virmuque...*” *op. cit.*, p. 274.

<sup>109</sup> Vid. *Ibid.*, p. 275 y Mateo 13, 1-9.

<sup>110</sup> Alfonso Reyes, “Los estímulos...” *op. cit.*, p. 268.

El impulso lírico es como un apetito, y se presenta en todas las artes como un impulso desinteresado, comparable al del amor. La comparación no es gratuita, en diferentes lugares, Reyes sostiene que la creación artística es una erótica. Sin embargo, esta particular erótica se presenta cuando la pasión, luego de ser práctica directa, se decanta y comienza a pertenecer a otro orden. En el amor y en el arte hay un sentimiento de voluptuosidad que, en el caso de la literatura, se aclimata en el lenguaje, “corona de la voluptuosidad verdadera”.<sup>111</sup> La palabra, instrumento de trabajo en el arte poético, tiene, a diferencia de otros materiales, el doble valor de ser físico y simbólico; así la literatura es por un lado, materia acústica, sensible, y, por otro, representación mental.<sup>112</sup>

Para que la palabra sea profundamente expresiva, el poeta tendrá que trabajar los productos del intelecto con la mediación de la facultad sensible. La empresa literaria consiste, precisamente, en trabajar juntos el ánimo y la expresión: la eclosión sentimental ha de moderarse con el martillo de la palabra y la forma verbal ha de beber en el pozo de las pasiones. Cuando el ánimo del hombre se siente conmovido “quiere empujar fronteras del alma y del lenguaje”.<sup>113</sup> Todo hombre es susceptible de experimentar el impulso creador; pues se trata de “un estado del alma”,<sup>114</sup> que vale lo mismo en el poeta o en el pintor que en el artesano o en el matemático. La diferencia de los productos radica en la materia con la que se trabaja y, dentro de una misma actividad, en el grado de formalización. No hay que confiarse sólo a la conmoción que el ánimo sufre; se exige una labor para que la palabra surta su efecto porque, aunque se arguya que la literatura trabaja con emociones inexactas, “entonces más que nunca, el poeta debe ser preciso en las expresiones de lo impreciso”.<sup>115</sup> La consumación del ejercicio literario impone un juego de tensiones en que la resistencia cambia cierta aptitud natural por una dirección formal, bajo la condición exterior de las reglas autoimpuestas para lograr la penetración semantema-poetema-noesis.

Para reconstruir el campo de concomitancia del concepto de intención, así como la teoría del impulso lírico en el que aparece, hay que recurrir a los momentos creativos: tres correspondientes al ánimo conmovido y tres a la ejecución artística de la obra poética. Estas

---

<sup>111</sup> Alfonso Reyes, “*Arma virumque...*” *op. cit.*, p. 275.

<sup>112</sup> *Vid.* Alfonso Reyes “La literatura y las ...” *op. cit.*, p. 263.

<sup>113</sup> *El deslinde*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>114</sup> Alfonso Reyes, “Jacob o idea de la poesía” en *La experiencia literaria*, p. 102.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 103.

etapas no son completamente identificables; se confunden unas con otras y pueden aparecer como un solo momento. El proceso es tan misterioso, dice Reyes, que “no ha merecido aún el tratamiento de la ciencia y hay audacia en comenzar un tanteo”.<sup>116</sup>

### 3.2.1. Lo literario anterior a la literatura: el ánimo conmovido

Lo literario es anterior a la literatura<sup>117</sup> y no le es privativo; cualquier persona propensa al arte (o a otras actividades en las que se juega la inventiva del sujeto) puede sentir el empuje de lo literario o función fabuladora. Alfonso Reyes recuerda los diferentes movimientos mentales de aprehensión de datos de la realidad marcados por Aristóteles: el práctico, el intelectual y el poético. A partir de esta división Reyes<sup>118</sup> establece la suya a fin de deslindar la literatura de otras manifestaciones textuales: la teología se orienta a la esencia absoluta; la filosofía, al ser; la historia y la ciencia, al suceder, y la literatura, a sus creaciones. La intención ficticia, más allá de lo meramente fingido, atiende el plano estético a fin de convertirse en poesía. En *El deslinde* puede apreciarse este matiz:

Pero cuando se ha dicho “intención” no se ha dicho todo. Se ha mentado un movimiento sin señalar su rumbo o su meta. También la mentira práctica lleva intención en sus travesuras al suceder real. Se sobrentiende que nos referimos a la intención de puro fin estético, al propósito desinteresado de armar un sistema de ciertos efectos que la estética estudia. Y, limitándonos más para el caso de la literatura: efectos obtenidos mediante recursos verbales, cuyo examen corresponde ya al deslinde poético.<sup>119</sup>

Lo literario es un tipo de noesis que se caracteriza por la necesidad de imprimir fantasía a las cosas que se captan de la realidad, gracias a la *naturezza ferina*, como la llamó Vico.<sup>120</sup> El campo de presencia del concepto de intención se plantea de manera muy cerca a las ideas románticas sobre el impulso lírico. El impulso creativo es un estado de ingenuidad, un excedente de emoción; se manifiesta tempranamente como ludismo, disposición para apartarse del contexto real y su inercia. En un movimiento de liberación que desconoce las leyes del suceder cotidiano, el empuje lírico crea las suyas propias; esta forja se anima con los

<sup>116</sup> Alfonso Reyes, “Etapas de la creación” en *Al yunque*, p. 280.

<sup>117</sup> Cfr., Alfonso Reyes, *El deslinde*, op. cit., pp. 43-44.

<sup>118</sup> Cfr. *Ibid*, p. 78.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 203.

<sup>120</sup> *Apud, ibid.*, p. 204.

obstáculos autoimpuestos, como en el juego. El hálito de aventura, el espíritu heroico y el entusiasmo dramático son formas distintas de este “regocijo vital”.<sup>121</sup>

Rastrear la antecedencia de una obra literaria es una tarea compleja, pues, no sólo hay que abocarse a los datos históricos y culturales o a otros temas atendidos por ella, sino a la reconstrucción de una subjetividad en la que igual se manifiestan preferencias semánticas que poéticas. Algunas obras conservan el temperamento del estímulo inicial que las motivó; en otras, se sobreponen distintos estímulos al originario. De las etapas de la creación literaria, Reyes señala que el impulso lírico trabaja de manera activa en tres momentos en el ánimo del poeta: “1) el marasmo, en que parece desentenderse de todo, como si pusiera el alma en barbecho, 2) la irritabilidad (*genus irritabile valum*), en que se anda sin saber lo que quiere, henchido del germen que lleva a cuevas y no acaba de manifestarse, y 3) las alternativas de alegría y tortura que acompañan y suceden a la creación, incomunicables como las de la maternidad”.<sup>122</sup>

Anterior al impacto que los hechos hacen en el ánimo del poeta, se encuentra cierta disposición temperamental que se caracteriza porque el creador suele ser indiferente a los acontecimientos cotidianos. Alfonso Reyes condimenta su ensayo “Etapas de la creación” con un nutrido *corpus* de anécdotas que ejemplifican este estado, igual en poetas que en científicos; los numerosos casos no son solamente el testimonio que invita rendirse ante la evidencia, añaden algo que no es ocioso, ornamental o digresivo: es el empeñamiento por mostrar cuán profundo cala el empuje vital de la creación. Cuando el trance primero se transforma en irritabilidad, el poeta experimenta la necesidad de dar cuerpo a esa inquietud que, de momento, es un estímulo abstracto; aún en este momento tampoco está definido que el producto sea literario. Apunta Reyes:

Hay, así, 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. De lo primero: cualquier experiencia real que aún no sabemos si nos llevará, por ejemplo, al relato autobiográfico o al relato imaginado sobre bases de la experiencia. De lo segundo, aquellas coagulaciones de pura imaginación, o hasta aquellos pruritos musicales, rítmicos, que anteceden al poema y que todos los poetas conocen: el previo “sentimiento musical” de que hablaba Schiller. De momento, os importa lo primero, los estados indecisos, para

---

<sup>121</sup> *Id.*

<sup>122</sup> Alfonso Reyes, “Etapas de la ...” *op. cit.*, p. 280.

apreciar el desprendimiento. El análisis tiene por fuerza que darles un estatismo de que carecen en la realidad psicológica.<sup>123</sup>

Si la *larva* que produce un estado psíquico propicio de la creación se desarrolla, sobrevendrá la necesidad de escribir lo que el ánimo produce. Aunque el motivo lo brinda la experiencia práctica, no es casual; frecuentemente el poeta busca aquellos hechos que sabe de antemano lo preparan anímicamente para escribir. Esas experiencias son denominadas por Alfonso Reyes como estímulos literarios.

Germen de creación, el estímulo literario es inicial porque supone el primer indicio del creador y precede a la creación. Al primero le siguen otros que se concatenan. Los estímulos iniciales pueden ser varios y se relacionan de diversas maneras: “neutralización, refuerzo, inhibición, optación, propagación, desvanecimiento, sustitución, etcétera”.<sup>124</sup> La noesis ficticia del poeta se inaugura con un detonador que tiene su referencia en el contexto sociocultural. Un estímulo es un cuanto de vitalidad, una experiencia mínima capaz de movilizar la sensibilidad del poeta. Los estímulos literarios se relacionan con hábitos de trabajo del poeta.

Alfonso Reyes se apoya en los avances de la neurología y ensaya una explicación fisiológica de los estímulos; se deja sentir el sabor de los naturalistas románticos. No obstante, reconoce que, aunque su origen se encuentra en el exterior, en el mundo que provee de motivos de creación, la fuente principal es el yo del poeta; de ahí que Reyes no se dedique a clasificarlos de acuerdo con el tipo de impacto, sino que los presente como elaboración que el poeta hace de la vida. Los estímulos literarios pueden ser de doce tipos diferentes.<sup>125</sup>

1. *Literario*. Se aprecia en la influencia que va desde un eco remoto hasta el deliberado plagio; se trata de literatura produciendo más literatura.

2. *Tipo verbal*. Es el impacto de la frase en tanto materialidad lingüística, se aprecia en el ritmo, en el léxico, en la sintaxis, etcétera y se encuentran en a) evocaciones psicológicas, b) especies intelectuales (etimología), c) especie fonético-emocional (musicalidad y color sentimental), d) especie formal (fonética), e) especie folclórica (refranes, frases hechas) y excitación voluntaria (palabra inicial).

---

<sup>123</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde*, *op. cit.*, pp. 200-201.

<sup>124</sup> Alfonso Reyes, “Los estímulos...” *op. cit.*, pp. 267-268.

<sup>125</sup> *Vid. Ibid.*, p. 270 *et passim*.

3. *Tipo visual.* En la naturaleza, en el arte, en las obras del hombre abundan motivos plásticos que se aprecian en el color, la forma, el relieve, la postura, el movimiento, las alucinaciones visuales, el juego de luz y sombra, etcétera. Este estímulo genera un impacto que puede traducirse a la obra como tal o que incita emocionalmente la creación.

4. *Tipo auditivo.* La música, el cine sonoro, los pregones, la voz y sonidos múltiples actúan de manera semejante que el tipo visual. Su presencia en la obra puede buscar el apoyo en la materialidad de la lengua que intenta mimetizar la riqueza acústica del mundo o bien pueden aparecer como referencias auditivas.

5. *Tipos olfativos, palatales, táctiles.* Los datos de estos sentidos florecen en imágenes de diversos tipos.

6. *Tipo ambulatorio.* Los paseos suelen ser efectivos productores de poesía, tanto por los datos recogidos en el paisaje y que se relacionan con otros estímulos, como por la experiencia higiénica del poeta a través de la respiración, pues, se trata de un tónico natural que predispone a la escritura.

7. *Tipo onírico.* Los sueños hacen sentir su importancia en la creación poética, dejando un sabor augural. El creador no siempre relata los sueños de manera íntegra; en su obra suelen aparecer avisos del subconsciente o metáforas del sueño.

8. *Memoria involuntaria.* En el proceso de escritura o anterior a ésta, la ficción misma trae a la memoria recuerdos que se suponían olvidados y que se toman como material creativo.

9. *Sinestesia.* La mezcla de percepciones sensoriales se elabora poéticamente en la sinestesia. Frecuentemente el autor intenta expresar la síntesis emotiva de una experiencia compleja. Los sentidos que suelen aparecer trabados en una vivencia son el auditivo y el visual; sin embargo, hay también modalidades sensoriales de tipo muscular y nervioso que resultan productivas como el dolor, la expansión, la orientación, el equilibrio, la percepción térmica, el sentido articular, etcétera.

10. *Estímulos físicos de otro tipo.* Algunos de los mencionados por Reyes, que no pueden clasificarse en algún otro tipo, son el espacio, el bulto, el esfuerzo, el peso, la resistencia, la velocidad, la temperatura, la humedad o la sequedad, etcétera.

11. *Tipo emocional.* Cualquier experiencia que haya representado para el poeta una fuente de emoción cae en este tipo y matiza de manera particular la escritura.

12. *Estímulo voluntario*. Se trata de todas las vivencias que convocan la creación y que suelen buscarse en el consumo de drogas.

Cabría preguntarse por qué la experiencia se cristaliza en creación para algunos, mientras que para otros se quedan en el plano de los hechos. El mundo es para todos los humanos el generador estímulos psíquicos; pero sólo en algunas sensibilidades un hecho o un dato se constituye como estímulo por la vitalidad que le imprimen. El impulso vital se transforma en impulso lírico para cumplir con la función fabulatoria de dar cuerpo a lo que en un principio se manifestó como vitalidad pura. Paulatinamente, en el tercer peldaño del impulso, el poeta empieza a imaginar la periferia de una creación cuyo perfil todavía tembloroso está en condición germinal. Toda práctica que desborde la posibilidad de la obra literaria, la confunda o simplemente la retrase es ininteligible, queda marginada al espacio de lo impensable, de lo pre-sentido. Este último momento funciona como gozne entre el ánimo conmovido y la ejecución de la obra.



## **4. Ficción y semantema**



Alfonso Reyes funda su propuesta teórica en la obra como trabajo de elaboración literaria. A la categoría de noema corresponden los entes ficticios producto de la constitución de asuntos mentados (semantema) y su expresión poética (poetema). Tanto semantema como poetema son categorías analíticas que, aunque surgen del estudio de la literatura, son aplicables a otros tipos de textos. La intencionalidad poética obliga al autor a trabajar juntas semántica y poética; pues los procedimientos de la ejecución verbal abonan a la constitución semántica de los asuntos; “difícilmente, dice Reyes, se encontrará un *poetema* que no envuelva un *semantema*”.<sup>1</sup> Como consecuencia de este entramado los valores literarios se cifran de manera igualmente tejida. La literatura como fenómeno, como producto poético, se conforma por valores formales o estilísticos y por valores psicológicos o semánticos. Los primeros son constitutivos de las obras poéticas; los segundos, la información implicada en ésta. La imbricación íntima de lo formal y lo semántico es tal que no puede cambiarse uno sin que el otro sufra alteración, de tal manera que considera que “sólo este sistema envolvente permite describir la cosa literaria, por proyecciones sucesivas”.<sup>2</sup> Si se les aísla y se les considera como categorías de estudio identificables y separadas se debe a un propósito analítico.

Si lo propio de la literatura es la ficcionalización de un mundo, es evidente que no puede hacerse ficción de la nada, se requiere de la realidad de la que se nutre. Y como realidad hay

---

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, p. 54.

<sup>2</sup> Alfonso Reyes, “Los “caracteres” de la obra literaria”, en *Apuntes para la teoría literaria*, p. 425.

que entender tanto la dada en la actitud natural como la generada por el hombre en la historia de los saberes. Tanto una como otra son trabajadas por el poeta en la noesis ficticia que logra convertir un dato acarreado en un noema poético. De manera general pueden marcarse tres momentos en la constitución del objeto en ente literario: 1) captación del dato (empírico o disciplinario) por la sensación o el intelecto, 2) identificación del dato con todos los objetos existentes (igual en la realidad práctica que en las disciplinas) y 3) universalización del dato como experiencia pura. De estos tres momentos surge un primer noema ficticio que, en la elaboración poética (de acuerdo con la terminología de Alfonso Reyes) o construcción de la trama (según Ricoeur), continuará su proceso que va de los caracteres particulares del valor psicológico, a los caracteres generales del valor formal (funciones materiales y formales, y materia).

Puede caracterizarse el alcance literario de una obra desde su forma. El valor formal refiere tanto a la noesis como al noema, y ambos se edifican sobre la base ficticia que constituye al fenómeno de la literatura. Dice Reyes: “La forma responde, pues, a la intención o destino estético, pero también responde al concepto de ficción —los dos valores que nos han servido para deslindar el fenómeno literario. Cualquier obra literaria puede servir para entender lo que sea la forma: es la obra misma en su entidad total y final”.<sup>3</sup> Así, aunque las virtudes formales de una obra se captaran sólo en el noema, éstas han sido previamente preparadas en la noesis, desde un proceso de ficcionalización que se deja sentir igual en la materia que en la forma.

En cuanto a los datos de la realidad práctica acarreados por la literatura pueden encontrarse contenidos relacionados con la vida del autor, su momento histórico o su percepción de la naturaleza. Esta información recogida de la experiencia, una vez constituida como materia poetizada, podría adoptar el nombre de mundema.<sup>4</sup> Lo tomado de la realidad ha de formarse en la ficción antes de entrar en la obra. Pero no sólo se trata de un llamado de atención, el poeta puede revelar en lo ya visto un matiz, algo que siempre representará un cambio. Ficcionalizar es transportar el sujeto a los objetos y marcarlos; en el mundo, sujeto y objeto suelen invertirse. El *cogito* ficticio cede su ser a las cosas. Y, dado que el objeto del mundo, la materia, es el ser de la percepción, el poeta cede su ser, poético, al objeto; esto es, la mera cosa se poetiza al quedar expresada en la obra ficticia. El objeto que habita en la literatura es promovido a lo

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>4</sup> Término acuñado por Evodio Escalante, sin registro documental.

poético, el poeta invita a vivir un mundo en las obras. Pensar el mundo desde la poesía, muestra la posibilidad de dar otra dimensión a las cosas mundanales. Así, el mundo se convierte en el inagotable proveedor de contenidos semánticos; a la vez que la poesía dona otros mundos con nuevos sentidos: la literatura es generadora de mundemas. El poeta celebra las cosas del mundo y les da dignidad de existencia. Ahora, tras la revelación, se presenta la invención. Mientras la vida de lo real divide y mantiene fuera al ser humano, la ficción literaria da lugar a mundos que nacen en el poeta mismo, mundemas cargados del sentido literario que no puede tener asidero en la realidad pero sí en la noesis ficticia. La contemplación estética es precedida por la vivencia ficticia. El poeta crea sus propios contenidos en los que participa la ficción íntima de que están dotados, lleva lo real hasta los límites de lo irreal.

En el espacio de los discursos múltiples, la literatura intercambia informaciones con otras disciplinas; si van de la literatura a otros textos, se trata de préstamos; si, en cambio, el movimiento es el contrario, se está hablando de empréstitos. Una diferencia fundamental de éstos con el mundema es que mientras éste se forma primariamente en la actitud natural, la información contenida en obras ajenas a la literatura está mediada por una interpretación previa. Los empréstitos —informaciones o material lingüístico que la no-literatura ofrece a la literatura— de la creación verbal configuran la base noemática sobre la que se trabaja y la relación que el arte literario establece con esos datos no es precisamente de resistencia.

Como se ha dicho, la poesía exige un mínimo de realidad, ya tomada de la realidad práctica, ya del mundo textual. La literatura, arte de signos, bebe también de otras manifestaciones teóricas expresadas en signos. De este modo, la poesía puede llegar a ser un compendio profuso sin que ello signifique estar al servicio de otras áreas del conocimiento; pues “la literatura no conoce límites noemáticos, la literatura no admite contaminaciones noéticas”.<sup>5</sup> La apertura hacia la fecundidad temática externa no limita a la literatura, la ensancha; lo que no puede dilatarse es el orden mental al que pertenece; esto es, la intención estética propia de su impulso creativo.

---

<sup>5</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde*, *op. cit.*, p. 107.

#### **4.1. Caracteres**

Es posible captar el valor semántico y el valor formal gracias a los caracteres, que bien pueden ser generales o particulares. Forma y materia son caracteres generales, y asuntos, géneros, temas y elementos son particulares o semánticos. Reyes advierte que se trata de denominaciones provisionales y flexibles, dado que lo que desde una perspectiva pasaría por un elemento, desde otra podría ser una función. La forma es la condición de literariedad de la obra; el valor formal indica su naturaleza estética y en la obra aparece trabado con el valor psicológico. Los caracteres particulares hacen una escalada que va de los elementos a los temas y de éstos a los asuntos. Los asuntos combinados con las funciones (caracteres generales) producen géneros.<sup>6</sup> Los elementos, temas y géneros tienen una nota semántica que impacta en los caracteres generales, pues, además de ser unidades de significado, son elementos estructurales. Los enlaces que los caracteres particulares establecen entre sí y con los generales pueden tener condición de necesidad o de indiferencia; ciertos asuntos, por ejemplo, son motivo de géneros literarios distintos; un elemento puede ser tan efectivo en un drama como en una novela.

La feliz armonía entre la ideación primera y sus rasgos formales depende de la adecuación de caracteres semánticos con caracteres generales; a este connivio Alfonso Reyes lo llama apego semántico-poético. Aunque la ficción, por excelencia, se refiere al movimiento noético de la mente hacia sus objetos; la construcción poética se impregna de la noesis ficcional. En un segundo momento, después de que ha surgido el noema en bruto, el autor realiza nuevas noesis en las que comienza a delinear el aspecto formal. Este procedimiento puede extenderse hasta la revisión del texto ya concluido, en la que el autor puede cambiar un carácter por otro que considere más idóneo. Una obra de indiscutible calidad estética establece relaciones de dependencia entre la semántica y la poética; de tal manera que es posible pensar que cualquier aspecto formal influye en el efecto global de sentido.

##### **4.1.1. Caracteres generales: la forma**

Para apreciar mejor el valor formal sin disponer una axiología estética, Alfonso Reyes establece la categoría de caracteres generales. La primera bifurcación distingue la forma de la

---

<sup>6</sup> *Vid.* esquema sobre los valores literarios y su enraizamiento hacia unidades menores en el Anexo IV de este trabajo.

materia. La forma se manifiesta en funciones materiales y formales, y la materia, en el lenguaje; ambos conforman el valor formal y son necesarios para que exista la literatura.<sup>7</sup> Sin forma se pierde el carácter estético, lo único que existe son motivos. Por otro lado, sin materia no hay posibilidad expresiva. Tanto forma como materia son estéticamente indispensables.

No escapa a la teoría alfonsina que tanto las funciones como la materia (lenguaje) son forma; por su naturaleza, la literatura, toda ella, es un producto formal. No obstante, para explicar el aspecto semántico y el poético, llama al lenguaje materia, pensando en la materialidad fundamental del signo lingüístico. En este apartado sólo se atenderá la forma, que es el aspecto literario que guarda una relación más directa con el semantema; mientras que el concepto de materia será considerado en el poetema.

En el proceso de elaboración de la obra, las dos decisiones primeras del autor radican en discernir si el noema tiene una mejor exposición en una novela, en un drama o en un poema lírico y si se comunicará en verso o en prosa. No hay, propiamente, un orden en las decisiones respecto de los caracteres. En el caso del poema lírico, acaso la decisión primera se oriente por las funciones materiales. En la tradición literaria, el uso del verso genera compromisos formales que han de atenderse en la ideación misma del noema; incluso es posible pensar que la ficción semántica se suscita, al mismo tiempo, que la composición versal.

Preceptivamente suele hacerse la diferencia entre verso y prosa con un criterio acústico; lingüística y literariamente, con una ponderación estética. Acústicamente se establece el contraste de las dos funciones materiales a partir de la presencia de ritmos regulares en el verso, ausentes en la prosa. Lingüísticamente la prosa se identifica con el coloquio y el verso tiene un prestigio literario demasiado visible. Estas divergencias son, sin embargo, más aparentes que reales, como observa Alfonso Reyes, ya que entre verso y prosa lo que media es una diferencia que sólo puede dirimirse “por aproximación y tanteo”.<sup>8</sup>

El criterio acústico se determina por la simetría rítmica, por la consonancia métrica y por la rima. La lírica antigua determinaba el ritmo por la presencia de pies largos y breves; la moderna, por la disposición de las sílabas tónicas. El metro del verso, determinado por el número de sílabas, puede establecer un patrón uniforme o experimentar combinaciones métricas. La presencia de la rima al final o en medio de los versos tiene un valor sonoro. Estas

---

<sup>7</sup> Vid. esquema sobre el valor formal de la literatura en el Anexo V de este trabajo.

<sup>8</sup> Alfonso Reyes, “Las “funciones formales” en particular” en *Apuntes para la teoría literaria*, p. 478.

tres características habitualmente asociadas al verso corresponden a la noción general de ritmo. La prosa sería la expresión desprovista de ritmo. Una modalidad fronteriza se encuentra en los versículos, cuyas simetrías reposan en el sentido o en la idea. El versículo alerta sobre la definición de ritmo; pues, obliga a extender la noción fundamentalmente cuantitativa hacia consideraciones semánticas. La prosa es también rítmica, bien que se trata de un ritmo especial en el que la unidad melódica descansa en aspectos de sentido. El ritmo primero es el biológico, determinado por movimientos “respiratorios, circulatorios, y hasta ambulatorios y, sujetándose a aquella aritmética natural de la biología, concibe paulatinamente la unidad, el número, el par, el impar y la serie”.<sup>9</sup>

Entre los usos de la lengua cabe distinguir el común del que tiene propósito estético. Aunque erráticamente asociada al uso lingüístico práctico, la prosa requiere un trabajo no más sencillo que el del verso; tiene la misma dignidad estética que éste y no es pertinente identificarlo con el coloquio. La idea de que la conversación se desarrolla en prosa, en oposición al verso que provoca rupturas en las frases en busca de unidades rítmicas, además de ser inexacta, vulnera el valor artístico de esta función material. Tanto verso como prosa comparten origen creativo u orientación noética; dice Reyes: “Una es la lengua común; otra es la lengua de intensiones estéticas. Y todavía, en el orden genético, la estilística puede sostener que las informa el mismo proceso psicológico, metafórico y lírico”.<sup>10</sup> La idea de la prosa como producto artísticamente logrado no es natural, sino una conclusión lentamente reflexionada. La prosa puede estar construida con tanto artificio como el verso; de eso da cuenta una tradición que se inicia con los retóricos de Sicilia, que pasa por Gorgias y madura con Isócrates. Véase, por ejemplo, el análisis que Reyes hace de la prosa de este último:

Conquista por fin su estilo definitivo. Es implacable en cuanto a la arquitectura general del discurso, la recta distribución de las partes, que de cinco o más se reduce a tres: exordio, narración y demostración. Cuida el enlace de los argumentos. Reserva para el final sus efectos mejores. El tono es sostenido. La unidad del conjunto se logra mediante un esfuerzo que hace aparecer las ideas en secuencia orgánica. Pero no va derecho al fin, sino en líneas arborescentes. Las figuras, algo concisas y monótonas de su maestro Gorgias, se entretajan aquí en periodos amplios y armoniosos que hacen presentir a Cicerón. El periodo, entendido como ancha estrofa de la prosa —y que disuelve noblemente los pequeños trozos fónicos que hacían jadedar el discurso de Trasímaco— es su verdadera creación estilística. Lo gobierna con aguda diligencia

---

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> Alfonso Reyes, “Apolo o de la literatura” en *La experiencia literaria*, p. 90



auditiva y claro sentido de las pausas respiratorias. En el interior del periodo, los giros van y vienen con las alternancias, balanceos, paralelismos y simetrías, donde la fluidez y musicalidad asumen categoría de esencias anteriores al pensamiento mismo. Aunque su prosa anhela competir con la lírica, sortea cautelosamente los excesos metafóricos. Y si usa con liberalidad del hipérbaton, es para buscar compases rítmicos. Su fraseo es rico. Es artificioso al extremo de caer en combinaciones aritméticas, a las que parece conceder fuerza vital, de penetración intuitiva superior a los conceptos mismos. Evita siempre que puede el encuentro de sílabas semejantes, y acaba por eliminar el hiato, salvo en los indispensables monosílabos que, como artejos, estructuran la frase. La Lengua es pura; las palabras pertenecen siempre al uso legítimo y admitido. Pocas veces se consintió términos extraños a la costumbre ática; pocas, también, expresiones del habla poética que son ajenas a la idea pura de la prosa. Con este instrumento de acabado primor, trabaja sobre la materia de los pensamientos generales, la historia, la admonición moral; y así construye la teoría de lo que debe ser "el discurso helénico-político". Hay que traducir: la lengua clásica de la prosa literaria.<sup>11</sup>

En este fino análisis de la prosa isocrática, Alfonso Reyes deja ver cómo el trabajo formal se realiza con tanta pulcritud y tanto esmero que el del verso. Isócrates es el ejemplo que viene a desmentir lo que el sentido común entiende por prosa; pues, ni la falta de ritmo ni la vulgaridad o coloquialismo son atributos de esta función material. La opinión que privilegia el valor estético del verso frente a la prosa procede de la identificación del verso con la poesía y de la prosa con la conversación cotidiana. Cabe aclarar que ni la poesía está siempre escrita en verso, ni la prosa está desprovista de trabajo estilístico. El atributo de pureza que suele referirse a la poesía es igualmente aplicable a ciertas prosas cuya elaboración alcanza igual valor estético que el verso. El tema, sin embargo, tuvo poca atención en la teoría literaria de Alfonso Reyes y en la ulterior apenas si ha sido tratado.

Uno de los disensos de Alfonso Reyes respecto de los estudios literarios radica en la caracterización de los tres grandes tipos de obras literarias; pues en su propuesta analítica prefiere pensarlos con un carácter funcional y no genéricamente. Tradicionalmente se considera que la narrativa, la dramática y la poesía derivan de los géneros clásicos épica, dramática y lírica, respectivamente. Sin embargo la perspectiva alfonsina se aparta de la manera, relativamente aceptada por los estudios literarios, de apreciar esta evolución. Alfonso Reyes, en atención directa a estructuras y desempeños poéticos, supone que

---

<sup>11</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, pp. 194-195.

En la tragedia griega —animal perfecto— discernimos fácilmente las tres funciones: los héroes o “personas fatales”, como decían los aristotélicos españoles, son el drama mismo, representan acciones. Los prólogos o mensajeros, que narran sucesos no escénicos, son la novela. El coro, que expresa descargas subjetivas de la emoción acumulada, es la lírica. Drama —aunque se escriba como se escribe la música— es ejecución de acciones por personas presentes, representación. Novela es referencia a acciones de personas ausentes y, en concepto, pretéritas, aunque la mente las edifique en teatro interior, y aunque el relato, en cualquier tiempo del verbo, las figure en presente. La lírica es desarrollo de la interjección o exclamación, aunque tenga que apoyarse en acciones aludidas o relatadas; y es más pura mientras menos busca tales apoyos.<sup>12</sup>

Ante la ficción, la literatura aborda los asuntos mediante “tres procedimientos de ataque”.<sup>13</sup> Lo que distingue a los caracteres generales es su dinamismo. Ahora bien, ni las funciones materiales establecen dependencia con las formales —podría suponerse que la poesía siempre está escrita en verso, por ejemplo— ni la recepción de una función específica se corresponde con la emoción; un drama, por mencionar un caso, podría provocar una emoción lírica o novelesca.<sup>14</sup> Las distintas funciones establecen libres relaciones, que bien pueden ser de compenetración o de yuxtaposición. Las funciones formales sólo se yuxtaponen no se compenetran; las materiales, en cambio, pueden compenetrarse y yuxtaponerse. Las variantes textuales de las funciones formales se derivan de la combinatoria con las funciones materiales de acuerdo con el tipo de relación que establecen.

En la función drama se encuentran todas las obras teatrales. Sus dos notas constitutivas son el ser episódica y estar escrita para representarse. La noción de episodio corresponde a lo que en terminología estructuralista es la secuencia, esto es, un agregado de acciones que conforman unidad en virtud del oficio (función, en esa terminología) que desempeñan en un relato.<sup>15</sup> La representación actualiza los hechos, en el arte dramático la mimesis es mimología, un poner en la escena para hacer como si volviera a suceder lo referido.

Dependiendo de los enlaces establecidos con las otras funciones formales y materiales, Alfonso Reyes registra cuatro tipos de drama: en prosa, en verso, en compenetración de prosa y verso y en yuxtaposición de prosa y verso. Reyes indica en la tragedia griega los tres tipos de

---

<sup>12</sup> “Apolo...” *op. cit.*, p. 87.

<sup>13</sup> Alfonso Reyes, “Las “funciones formales” de la literatura en general” en *Apuntes para la teoría literaria*, p. 447.

<sup>14</sup> *Vid.* “Apolo ...” *op. cit.*, p. 87

<sup>15</sup> *Vid.* Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*, p. 99.

personajes: héroes, mensajeros y coro, de los que se desprenden empleos funcionales, como puede apreciarse en las siguientes líneas: “Pues bien: los héroes son el drama mismo, la literatura de la acción. Los mensajeros son la literatura de la narración, savia de la épica: mensaje, noticia, novela (*Nouvelle*). El coro, literatura de la contemplación y el desahogo, es la poesía. En los dos primeros casos domina el aspecto objetivo, el episódico. En el último, el aspecto subjetivo, nuestra cualificación de episodio”.<sup>16</sup>

Aunque la función drama no acepta compenetración de la novela y la poesía, sí puede, por yuxtaposición, considerar elementos novelísticos y poéticos. Novelístico es todo relato puesto en boca de algún personaje; la acción representada da cabida a la acción narrada, bien con el oficio de complemento, bien con el de adorno o bien con el de parangón. Los servicios que el drama obtiene de la novela tienen su origen en la tragedia griega, con sentidos semántico, escenográfico y estético. Semánticamente, en el prólogo aprovechaba el *epos* o sustancia de la narración heroica; escenográficamente, la circunscripción de la coreografía a cierto espacio y ciertas convenciones rituales limitaban la representación de algunas acciones, así que éstas se narraban por un personaje, y estéticamente, la consideración de que había acciones impropias para su representación (casos de violencia o de hechos desagradables) se resolvía igualmente con breves comentarios narrativos acompañados de indicios escénicos.

De la poesía, el drama recibe servicios en ciertos géneros como el drama musical; aunque, en obras teatrales podría presentarse algún monólogo con aliento lírico o, incluso, algún personaje puede decir un poema con o sin conexión directa con la acción principal. Para rastrear el origen de la yuxtaposición de estas funciones, Reyes nuevamente se remite a la tragedia griega, con paralelos sentidos a los servicios narrativos. Semánticamente hay una significación genética que recuerda que el origen de la tragedia se encuentra en el coro (*tragos*) formado por machos cabríos que danzaban y con recitaciones invocaban en un rito mágico al protagonista; la significación escenográfica reside en la toma de partido del coro por alguno de los bandos en conflicto, esto es, hay una valoración subjetiva de las acciones narradas y de los personajes por parte del coro; la significación estética reside en las descargas emotivas del coro, que sufre y disfruta con el destino de los personajes. Recitación, subjetivación de los hechos y emotividad son rasgos propios de la lírica.

---

<sup>16</sup> Alfonso Reyes, “Las “funciones formales” de la literatura en general”, *op. cit.*, p. 453.

De la función novela se desprenden todos los géneros narrativos: epopeya, leyenda, cuento, fábula y ejemplo didáctico, así mismo, la obra que propiamente lleva el nombre de la función. Las características específicas de la novela son el episodio, como en el drama, y la narración. El elemento narrativo trae consigo la ausencia del espacio y la percepción de la acción como pasado, aún cuando el relato se exprese en futuro o presente o, incluso, en modo subjuntivo, pues, se entiende que se trata de una “metáfora gramatical”.<sup>17</sup> Alfonso Reyes, cuando compara épica con novela —emparentadas en línea directa por la tradición literaria—, encuentra más diferencias que semejanzas, en apoyo a su hipótesis del origen de las funciones. La épica, por sus asuntos y personajes, es “general, popular y nacional”, los personajes son héroes con carácter colectivo; la novela, en cambio, es individual y sus personajes se destacan por rasgos íntimos.

Yuxtapuestos a la novela, ciertos elementos dramáticos pueden filtrarse, como la inclusión de escenas (en el sentido de la función drama). El naturalismo en la novela fue proclive a la intervención dialógica; da una nota objetiva sobre los personajes. Estos diálogos, o en ocasiones monólogos, pueden ser una yuxtaposición del drama o de la poesía; si se trata de expresiones patéticas sentimentales, la lírica presta servicio a la novela; si tienen valor en los hechos (la acción avanza o se retrasa), se trata de un servicio dramático. Otro servicio de la lírica a la novela se presenta cuando algún personaje lee un poema. Finalmente, la novela podría presentar algunos fragmentos líricos que son “como escapes emocionales del relato”.<sup>18</sup>

Alfonso Reyes define la función poesía de la siguiente manera: “Poesía es el hecho literario en que meramente se descargan energías subjetivas, ya de emoción o de puro valor estético”.<sup>19</sup> El rasgo constitutivo de la lírica es la presencia del yo poético, de sus estados emotivos. La apertura de la definición, sin embargo, aparece acotada en otros ensayos. En “Jacob o de la poesía” Reyes remite al trabajo de elaboración poética; dice: “El poeta no debe confiarse demasiado en la poesía como estado del alma, y en cambio debe insistir mucho en la poesía como efecto de palabras”.<sup>20</sup> Los requerimientos técnicos formales creados por versos, formas estróficas y composiciones poéticas comenzaron a convertirse en exigencia que cortaba las alas

---

<sup>17</sup> “Las “funciones formales” en particular”, *op. cit.*, p. 474.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>19</sup> “Las “funciones formales” en general”, *op. cit.*, p. 451.

<sup>20</sup> Alfonso Reyes, “Jacob o de la poesía” en *La experiencia literaria*, p. 102.

al impulso lírico o que lo encorsetaba. A la necesidad de renovar las formas de expresión poética representada por la tradición prosódica se le unió la proclama de la libertad creativa. Escribir en prosa, no obstante, no implica desentenderse del trabajo con la forma; por el contrario, si se prescinde de los moldes métrico rítmicos y estróficos, que eran más un apoyo que un lastre, es porque se ha alcanzado cierta madurez para asumir nuevas normas. En palabras de Reyes:

¿La lírica es, pues, libertad, puesto que así se emancipa de toda pesantez? Hay una palabra más propia: es liberación. Libertad no, porque se obliga a las leyes más difíciles; leyes interiores, sin pauta material que las demarque y resguarde: porque inventa y crea de parte a parte su carrera de obstáculos, y más si se sujeta al verso, como lo exigía aquel vago instinto estético antes denunciado. Es más difícil andar que ir con andaderas; correr, más que andar; y más todavía volar que correr, para el hombre mortal, se entiende; y aún más que volar, evaporarse. La evaporación, sumo artificio, imagen casi de la plegaria, incienso; ley la más sublime entre todas, como verdadera transmutación. Liberación, no libertad: exigencia suma que a sí misma se impone cánones, sin necesidad práctica alguna. Esta Poesía Pura es la Servidumbre Voluntaria.<sup>21</sup>

Esta servidumbre dictada y asumida por el poeta es el intento de nombrar lo todavía innombrado, de formar (dar forma) lo ambiguo. La poesía tolera servicios de las funciones drama y novela. El diálogo es un rasgo dramático que puede ser usado en la lírica; cuando aparece sin personajes es más puro que el diálogo con personajes tácitos y éste más que el de personajes que efectivamente conversan. En la medida que el diálogo es más dramático, la poesía lírica comienza a inclinarse a la función drama hasta confundirse con ella. De manera semejante sucede con los servicios de la novela a la lírica; cuando la narración domina, la función poesía se confunde con la novela en verso.<sup>22</sup>

Respecto del drama y la novela, la poesía se separa en tres aspectos: en cuanto a la recogida de datos de la realidad, a la ficción y a la referencia espacio-temporal. Drama y novela están estructuralmente sostenidos por episodios y este rasgo permite la absorción de datos de la realidad práctica o de otros tipos textuales ajenos a la literatura, como la historia, la ciencia de lo real, las matemáticas, etcétera. De las funciones formales la que se encamina mejor hacia la depuración es la poesía (entendida aquí como la función en la que se inscriben los poemas), como lo reconoce Reyes: “La poesía es, entre las funciones literarias, la hermana díscola que

---

<sup>21</sup> Alfonso Reyes, “Apolo ...”, *op. cit.*, p. 89.

<sup>22</sup> *Vid.* Alfonso Reyes, “Las “funciones formales” de la literatura en general”, *op. cit.*, pp. 463-464.

contraviene un poco el carácter de la familia”.<sup>23</sup> Este rasgo propio de la lírica, la aproxima al tipo puro sin que lo alcance; pues, la literatura pura es un pináculo ideal inexistente. Pueden encontrarse, no obstante, poemas con una presencia considerable de datos históricos (personajes, hechos, fechas), como el corrido, o con una acusada disposición hacia tópicos religiosos, como la poesía mística. Aún en estos casos, el poema convierte datos, asuntos y temas en estados emotivos del yo poético.

#### 4.1.1.1. Ensayo: la dolencia alfonsina

Alfonso Reyes hace notar que Aristóteles en su *Poética* intentó depurar el término “poesía”, usado para todo texto escrito en verso y, más aún, para toda actividad creativa. Para no incurrir en ambigüedades, la clasificación aristotélica apartó las obras miméticas del lenguaje de las obras en verso pero sin intención imitativa; dice el estagirita: “Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora”.<sup>24</sup> Pese a la distinción aristotélica establecida, al estudiar la tragedia vuelve a aparecer el uso del término aplicado a la tragedia en verso; de ahí que en *El deslinde* se diga: “De todas maneras, el distingo aristotélico se mantiene: aunque Empédocles haya escrito en verso, su obra no es poesía, sino filosofía o ciencia; y aunque los mimos Sofrón y Jenarco estén en prosa, lo mismo que ciertos diálogos platónicos, son poesía. Hay que buscar las esencias más allá de las arbitrariedades lingüísticas”.<sup>25</sup> Es a esta falta de vigilancia en el discrimen marcado al principio de la *Poética* a lo que Alfonso Reyes llama la dolencia aristotélica.

En el plan teórico alfonsino se aprecia una dolencia que corre a la par que la aristotélica, bien que con origen diferente: al caracterizar las funciones formales de la literatura se deja fuera el ensayo. La omisión es muy notoria si se toma en cuenta que la producción de Alfonso Reyes es fundamentalmente ensayística. En “Las nuevas artes”, anterior a su etapa de sistematización de sus ideas literarias, Reyes había considerado la pertenencia del ensayo al mundo de poético:

La literatura se va concentrando en el sustento verbal: la poesía más pura o desasida de narración, y la comunicación de especies intelectuales. Es decir, la lírica, la

---

<sup>23</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...*, op. cit., p. 129.

<sup>24</sup> Aristóteles, *Poética*, 1447b.

<sup>25</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...* op. cit., p. 35.

literatura científica y el ensayo: este centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al “Etcétera” cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía.<sup>26</sup>

La creciente difusión de la radio, la prensa y el cine hacen pensar a Reyes en un criterio más moderno de ordenamiento de la tipología literaria dentro de otras manifestaciones culturales; de ahí que el ensayo, con su doble naturaleza de factura estética e intención informativa, tenga reservado un lugar. Sin embargo, cuando se trata de plantear una clasificación más apegada al canon teórico, deja fuera el ensayo; acaso porque pensó que las expresiones ensayísticas son propias de épocas en las que proliferan los híbridos textuales. ¿Cuáles fueron las razones por las que el ensayo no figuró finalmente en su teoría literaria? El punto de apoyo para explicar su exclusión en el cuerpo de las obras literarias buscará una justificación de origen que, en el caso de las ideas alfonsinas, remite invariablemente, a la Grecia clásica. Lírica, narrativa y dramática son derivaciones directas de la poética y el ensayo surge de la evolución de un género retórico. La poética se dedicó a la expresión imaginativa y, aunque en teoría se dedicaba a las dos funciones materiales, sólo atendió de hecho las obras escritas en verso, particularmente, la tragedia; la retórica, en cambio, abarcaría la prosa literaria en su totalidad, especializándose en formas judiciales y, hacia su declive, en la epidíctica.

Alfonso Reyes reivindica la importancia de la retórica, es pionero en la revaloración de esta disciplina; pero, por otro lado, su crítica al estilo sentencioso y de vacío ornamento verbal es fuerte. Después de la declinación de la retórica, la prosa logra independencia y belleza literaria: “Sin embargo, a través de este peligroso paseo por la epidíctica, la prosa literaria logra emanciparse de la servidumbre a que la sujetaban la elocuencia forense y deliberativa, y descubre al estabilizarse con Dion Crisóstomo el género imperial del ensayo. Pronto, llamada a sus últimos destinos, la prosa se resolverá en novela”.<sup>27</sup> Ésta, desde la *Odisea* hasta el *Satiricón* de Petronio, sigue su curso y en algún momento vuelve a recibir la influencia literaria de la retórica, con los sofistas, hasta llegar a su madurez en el siglo II. Como puede apreciarse, el ensayo surge en un momento de la evolución de la prosa. Pero, ¿por qué no logra insertarse en la literatura, pese al reconocimiento explícito de la belleza de la ejecución verbal? La función

---

<sup>26</sup> Alfonso Reyes, “Las nuevas artes” en *Los trabajos y los días*, p. 403.

<sup>27</sup> Alfonso Reyes, *La antigua retórica*, p. 373.

originaria de la retórica ubica a los textos producidos en su seno de manera paralela y cercana a la literatura, pero siempre fuera de ella.

En la Antigüedad clásica el lenguaje tiene dos aplicaciones: una práctica, instrumentalización del uso lingüístico que deviene gramática y filología, y una teórica, que a la vez enfoca al lenguaje de tres maneras distintas: instrumento de expresión científica (el contenido es primario y la forma se le subordina), instrumento de expresión filosófica (la lógica tratada como una ontología) e instrumento de expresión literaria. De estas tres aplicaciones teóricas derivan tres posibilidades de uso: razonamiento puro (silogismo), zona intermedia del discurso (lo probable y la persuasión, expresados por el entimema) y uso poético (expresión imaginativa). El hibridismo de la retórica, entre el uso logicista y el poético, la emparenta con otras formas de razonamiento como la dialéctica y con la expresión literaria. Reyes, siguiendo a Aristóteles, reconoce que “la retórica es la antiestrofa de la dialéctica”;<sup>28</sup> Jesús González Bedoya, a propósito del desarrollo que de la antigüedad a la época contemporánea ha tenido esta disciplina, dice: “en lugar de ver la retórica como antistrofa de la dialéctica, tienden a verla como antistrofa de la poética”.<sup>29</sup> En esta línea de ideas, apunta Reyes: “Entre la retórica y la poética hay territorios indecisos; pero ya se ve que la retórica cabalga a la vez entre lo poético y lo discursivo, por cuanto a las formas de que se ocupa, entre lo teórico y lo práctico, por cuanto a su destino”.<sup>30</sup>

Pese a los constantes intercambios entre retórica y poética, los campos nunca llegaron a confundirse. En la Grecia antigua la retórica estaba asociada a las prácticas jurídicas, que eran, justamente prácticas, esto es, actividades del ciudadano común. Isócrates ve en la retórica la “disciplina del discurrir práctico”, “base de la educación liberal”, sustentada en “verdades del sentido común: la opinión —*doxa*—, contra el descubrimiento o *paradoxa*”.<sup>31</sup> Definida como disciplina, la retórica no puede considerarse una actitud natural; por tanto, el uso del lenguaje está vigilado por recomendaciones que pueden ir de menor a mayor rigor; el discurrir se ocupa sólo del práctico, así, no sólo la teoría tiene sus propias maneras de regular la rectitud, también el terreno práctico sanciona el uso del entendimiento. Como “base de la educación liberal”, la

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>29</sup> Jesús González Bedoya, “Prólogo a la edición española” del *Tratado de la argumentación*, p. 13.

<sup>30</sup> Alfonso Reyes, *La antigua... op. cit.*, p. 368.

<sup>31</sup> *Apud Ibid.*, p. 369.



retórica emana de una instrucción amplia, no especializada ni técnica; esto es, el principio formativo de la retórica parte de una visión de conjunto; concepto que en la actualidad guarda sinonimia con la noción de formación humanística.

De las características retóricas que Alfonso Reyes expone cuando habla de Isócrates, la que da su carácter fronterizo y es criterio para su exclusión del mundo literario es la referente a la verdad. Ya Platón y Aristóteles reaccionaron ante la fascinación de los retores, quienes, en un momento, creyeron que la combinación léxica garantizaba el discurrir; pues para la filosofía lo primigenio es la rectitud de las ideas y lo segundo y subordinado es la retórica. Para Reyes, en efecto, la retórica secunda la filosofía; mas, no por eso, tiene menor dignidad textual. Si la retórica atiende las verdades de sentido común, no se trata meramente de cuestiones prácticas, en tanto que son “verdades”, pero éstas no derivan tampoco sólo de la teoría, puesto que son “de sentido común”. La filosofía critica el saber emanado de la *doxa*, oponiendo el fundado en la profundidad del conocimiento; pero hay, también, un contraflujo, representado por Isócrates, que indica un ataque a la *paradoxa*, puesto que produce “frutos malsanos de la erística o alambicamiento mental”.<sup>32</sup> Esto es, desde la especialización del conocimiento la verdad aparece retorcida; desde la retórica, en cambio, aparece clara y accesible a todos. Para ser filosofía, la retórica dice muy poco de la verdad; para ser literatura, dice demasiado.

En cuanto al poemema, la retórica se caracteriza por un uso del lenguaje que pone particular cuidado en la organización frástica, en la estructura discursiva y en la plasticidad léxica. La belleza expresiva lograda con la retórica la empareja a las obras de la poética; dice Reyes: “Los géneros en que operan el instrumento retórico y el instrumento poético integran la literatura. La retórica entiende de la literatura en impureza, o vehículo de aplicaciones prácticas más o menos acentuadas; la poética, de la literatura en pureza o consagrada al deleite teórico”.<sup>33</sup> El trabajo formal en ambos casos se orientan a fines diferentes: las obras poéticas siguen el impulso lírico; las retóricas, a un primigenio fin suasorio, al que podría, no obstante, sumársele el propósito de generar emociones estéticas. El judicial y el deliberativo son los considerados géneros retóricos por excelencia; tienen carácter agonístico y destaca su oralidad, y, o bien se dirigen al porvenir y hablan de la utilidad política de algún asunto (deliberativo), o bien refieren hechos pasados para evaluar el ajuste o desajuste con la ley de algún tópico.

---

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 368.

Hasta este momento se han señalado las razones por las que la retórica, pese a su intersección con la poética, no produce textos eminentemente literarios, sino literatura “en impureza” (“aplicada”, según la terminología que posteriormente se usará en *El deslinde*). Si nos orientamos en el orden epistémico, el ensayo queda marcado por su fragilidad en el campo del conocimiento. En esta línea de ideas, apunta Alberto Paredes: “Como disciplina mental y acto de conocimiento, el ensayo requiere de modalidades textuales diferentes al tratado y al estudio. Su precariedad y transitoriedad cognoscitivos lo orientan formalmente”.<sup>34</sup> La inestabilidad del saber que se aprecia en el ensayo lo caracterizará como producto de la *doxa*, nunca de la *paradoxa*. Reyes, por el contrario, rehabilita su capacidad cognitiva. El ensayo moderno, con intención comunicativa pero expresado en un poema de cuidado formal, puede caracterizarse como una evolución de la retórica. La ensayística de divulgación sería literatura aplicada; su beneficio social se encuadra en la utilidad de la retórica: es, precisamente, en cuanto expresión de la verdad al alcance de todos que la retórica brinda una amplia utilidad a los hombres, pues, como dice Reyes:

Todos, inconscientemente, usamos de cierta retórica infusa. Vivimos defendiendo y objetando puntos de vista y tratando de convencer al prójimo. Este hábito debe sujetarse a un arte, para realizar sus fines y para aplicarlo a los más altos objetos. La utilidad de la retórica se demuestra así: 1º. Lo verdadero convence más que lo falso; el que afirma lo verdadero sólo puede ser derrotado por falta de técnica. 2º La técnica científica basta para el sabio, pero la humanidad no está hecha de sabios; la técnica destinada al hombre medio es la retórica. Y aquí se asoma el concepto democrático, impuesto por la sofística, que se apoderó de las verdades abstractas para exprimir su utilidad y traerlas al servicio social. De suerte que la retórica cumple para las mayorías humanas una doble misión: por una parte, baja la verdad hasta la gente de la calle; por otra, sube a la gente de la calle hasta la verdad, partiendo de las opiniones corrientes. 3º Las cosas universales son verdaderas; pero las pequeñas cosas diarias de la vida social, en que la retórica se mueve, son opinables o simplemente verosímiles, porque el mundo empírico, según lo señalaba Platón, sólo es apariencia, aunque en tránsito hacia la entelequia, según ahora lo señala Aristóteles, y porque tales cosas diarias van empapadas en pasiones que refractan la apariencia de la verdad. La retórica tiene que maniobrar con estas verosimilitudes, tomando en cuenta la naturaleza afectiva de los hombres, para encaminarlos al recto juicio. 4º Si es lamentable no saber defenderse con el cuerpo, mucho peor es no saberlo hacer con la palabra, expresión de lo exclusivamente humano, que es la parte espiritual del hombre.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Alberto Paredes, “Pequeño ensayo sobre el ensayo” en *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*, pp. 36-37.

<sup>35</sup> Alfonso Reyes, *La antigua... op. cit.*, pp. 376-377.

Esta suerte de traducción de la verdad al orden de lo cotidiano es uno de las características más acentuadas del ensayo. El ensayista no expone los resultados de una investigación —sería ése el campo del tratado o del estudio, según la observación de Paredes— sino que el autor valora el tema como noema, esto es, como construcción de una conciencia. Como obra del juicio, el ensayo no busca conocer un objeto a partir de un concepto, sino que lo representa subjetivamente; esto es, la presencia del sujeto en la representación ensayística es lo que puede captarse textualmente de su especificidad. Podemos afirmar con Burckhardt que el ensayo establece “un múltiple conocimiento de lo individual en todos sus matices y gradaciones”.<sup>36</sup> El lugar del ensayista en el texto es más que un gesto de interioridad, su figura enunciativa abre un espacio para pensar el mundo como individuación. La figura del escritor de ensayos es, como apunta Reyes en su comentario a Isócrates, la del humanista, que cuenta con una visión inclusiva en que los temas particulares adquieren plasticidad noética; un especialista, en tanto que enunciador de un ensayo, deja de lado su punto de vista de rigor disciplinario y coloca el tema en otro nivel para divulgarlo y llamar la atención del lector en cuanto a la importancia de lo referido en su vida cotidiana. Buena parte de la obra de Alfonso Reyes se mueve en esta tipología ensayística de divulgación: semantema sobre una disciplina (los estudios literarios) y poetema literario; un buen ejemplo de este tipo es *La experiencia literaria*, cuyos capítulos atienden alguno de los tópicos de la literatura, desde una perspectiva personal y con particular cuidado poético en la expresión. Acaso fue cuestión de tiempo, como considera Aralia López González:

Aunque tal vez, si viviera, [Alfonso Reyes] aceptaría que la actual crítica literaria es un nuevo género o *función*; o compartiendo con Paz pensaría que la crítica y el análisis literario pueden ser, también, una nueva forma de hacer poesía, una poesía quizá parásita que crece a expensas de la poesía en mayúsculas, pero que no por su condición parásita carece de belleza y capacidad iluminadora.<sup>37</sup>

Los ensayos de crítica y teoría de Alfonso Reyes poseen el carácter literario que otorga la forma poética, bien que a partir de la clasificación de *El deslinde* se quedarían en el plano ancilar. Los temas ensayísticos parecen depender única y exclusivamente de marcos referenciales institucionalmente aceptados; el paso por la subjetividad, sin embargo, sobre todo cuando se trata de ciencias que se pretenden deliberadamente objetivistas, resulta un cisma

---

<sup>36</sup> Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, p. 250.

<sup>37</sup> Aralia López González, “Alfonso Reyes y Octavio Paz: Lengua, Poesía, Creación” en *Cambio*, p. 80.

respecto del sistema, un separarse del saber establecido y reelaborarlo desde los márgenes del sujeto. Cabría preguntarse cuál es el alcance de esta subjetividad que se trasmite al ensayo. Si no es el Renacimiento la fuente originaria del yo, sí es, por lo menos, la fecha en que se data la visión antropocéntrica del mundo. Formas ensayadas de sabiduría se encuentran en libros considerados como sagrados por las culturas arcaicas a las que pertenecen, pero aún no pueden ser considerados ensayos. Así, aunque el germen ensayístico —señala Bacon— se encuentra en textos orientales y en el Antiguo Testamento, no es sino hasta 1580 que aparece propiamente con la obra *Ensayos* de Montaigne.<sup>38</sup>

Ahora bien, el enunciador de un texto cualquiera va más allá de la referencia que responde al pronombre yo; se trata de una construcción trabada con el asunto: el ensayo puede atender los temas más variados, pero el telón de fondo será, invariablemente, el sujeto. En la imagen del mundo que propone el ensayista está en juego la representación de sí mismo; pues el discurrir por una idea es también hacer un recorrido por el sujeto pensante; aun cuando las marcas textuales del enunciador estén ausentes.

Ensayar una idea señala un compromiso enunciativo ontológico; pues más que recuperar una cultura científica o disciplinaria a través de los rituales del discurso institucionalmente aceptados —la ciencia y las disciplinas son instituciones—, el ensayista propone una manera radicalmente original de tratar los asuntos y una forma de expresión poética insustituible. El pensamiento crítico es la nota ontológica del ensayo: el enunciador debe dejar claro que “el mundo” es “su mundo”. La duda y la interrogación son vías clásicas de la originalidad ensayística y son propias del pensamiento crítico. En el caso del ensayo, la actitud crítica del sujeto actúa sobre el pensamiento creando un escenario ficcional. “Las preguntas sobre subjetividad agradecen las formas del ensayo”,<sup>39</sup> dice Marcio Percio, quien asegura que este género literario supone una “clínica de la subjetividad”.<sup>40</sup>

Es en este punto en que a Alfonso Reyes le faltó terminar de anclar sus ideas teóricas, pues si la revisión histórica del discurso retórico antiguo abrió las vías para transitar los rasgos regulativos del ensayo, no fue sino hasta *El deslinde* en que encontró el aspecto constitutivamente literario: la ficción, bien que desde sus obras anteriores vislumbró algunas

---

<sup>38</sup> *Apud.* José Luis Martínez, “Introducción” al *Ensayo moderno mexicano*, p. 7.

<sup>39</sup> Percio, Marcelo, *El ensayo como clínica de la subjetividad*, p. 10.

<sup>40</sup> *Id.*

características de la ensayística de divulgación o literatura aplicada. Acaso la finalidad suasoria de los géneros judicial y deliberativo empañó la posibilidad literaria de un texto en el que el discuir fuera más producto de una ideación ficticia que obra del papel persuasivo. Un acercamiento al epidíctico, género retórico de mayor cercanía con la intención literaria, habría prefigurado al ensayo moderno. Reyes señala que la epidíctica “deriva hacia la prosa literaria de fines públicos o cívicos” y, en tanto que se difunde como texto escrito, “resiste mejor la lectura, lo que determina distintos matices de estilo”,<sup>41</sup> su propósito concreto consiste en hablar de lo digno de elogio; a saber, un valor estético. Perelman comenta cómo lo bello, motivo del discurso, se mezclaba con la expresión bella; dice:

Al faltar la noción de juicio de valor y la intensidad de adhesión, los teóricos del discurso, siguiendo a Aristóteles, mezclan incontinente la idea de lo bello, objeto del discurso, equivalente, por otra parte, a la de bueno, con la idea de valor estético del propio discurso. Por eso, el género epidíctico parecía depender más de la literatura que de la argumentación. Así es como la distinción de los géneros ha contribuido a la disgregación ulterior de la retórica, pues la filosofía y la dialéctica han anexionado los dos primeros géneros [deliberativo y judicial], y la prosa literaria ha englobado el tercero.<sup>42</sup>

Tenemos, así, dos tipos de ensayo; uno que proviene de los géneros asociados a la filosofía y que han quedado en la actualidad como literatura aplicada, según la terminología alfonsina, y otro, el propiamente literario que proviene de la epidíctica y que se ha formado como literatura. En este último se encuentra, también, el criterio específicamente poético: la ficción. Habría que ver de qué manera la noesis ficcional se manifiesta en el noema ensayístico.

En el ensayo sucede exactamente igual que en los otros géneros: en primer lugar, la función ficticia hace su tarea en el ánimo del escritor, en quien surge una inquietud respecto de algún tema o concepto, equiparable a la serie de hechos en el narrador o en el dramaturgo o al estado de animismo poético en el poeta. Al respecto György Lukács apunta:

Hay, pues, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión. Por todo lo dicho sabes a cuáles me refiero y de qué clase son: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en toda su pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida. La cuestión directamente formulada ¿qué es la vida, el hombre y el destino? Pero sólo como

---

<sup>41</sup> Alfonso Reyes, *La antigua... op. cit.*, p. 379.

<sup>42</sup> Perelman, *Teoría de la argumentación*, p. 96.

pregunta; pues la respuesta no aporta tampoco aquí ninguna solución, como la de la ciencia o, en alturas más puras, la filosofía, sino que es más bien, como en toda clase de poesía, símbolo y destino y tragedia.<sup>43</sup>

Este instante fundador del ensayo no es equiparable a la labor académica, científica o disciplinaria. Cuando la inquietud poética se ancla en el ensayista, la ficcionalización del asunto aunado a la expresión artística comienza a dejar su rastro en la palabra: el ensayo surge. Podríamos preguntarnos ¿en cuál de las facultades intelectuales se instala el aliento ensayístico? José Luis Martínez adjudica al juicio esta labor: “El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración”.<sup>44</sup> El concepto se encarna en emotividad; no busca una solución en el terreno del pensamiento, se plantea en el ensayo como una provocación.

Ahora bien, ¿qué tanto alcanzó a ver Alfonso Reyes la implicación ficticia de las obras del pensamiento? ¿Hasta dónde la retórica, tomada como punto de origen del ensayo, arriesgó sus razones hacia la zona de la ficción? La sofística, eventualmente, transitó por el terreno imaginativo, en los que se encuentran, según los ejemplos Reyes, “la epístola imaginaria de Alcifrón y Aristeneto, la llamada <<descripción>> de pinturas inexistentes al modo de ambos Filóstratos, o de estatuas fingidas al modo de Calístrato”.<sup>45</sup> En la literatura moderna se encuentran obras fertilizadas por la filosofía o por la ciencia, aunque sin renunciar al principio básico de la ficción. En *El deslinde*, Reyes presenta algunos ejemplos de los empréstitos que toma la literatura y, uno de los casos expuestos, de acuerdo con las observaciones, se encuentra muy cercano al tipo de fabulación ensayística; apunta:

Tipos filosófico-psicológicos. El escritor argentino Jorge Luis Borges ha acertado con algunas narraciones trascendentales que, aunque sin trama novelística, crean mundos ficticios: en “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, inventa un pueblo que concibe el universo bajo normas muy diferentes de las nuestras; en “La lotería de Babilonia”, un pueblo gobernado por el juego de azar. Estas fantasías van mucho más allá del humorismo y tienen un valor de verdaderas investigaciones sobre las posibilidades epistemológicas.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> György Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo” en *El alma y las formas*, p. 23.

<sup>44</sup> José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 8.

<sup>45</sup> Alfonso Reyes, *La antigua... op. cit.*, p. 373.

<sup>46</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 137.

Reyes nota que, pese a que la narratividad de los cuentos de Borges se encuentra diluida, la ficción sigue operando, pues, la ideación discurre a partir de un supuesto —del tipo “qué pasaría si...”— que experimenta sus accesos pensables. En “Tlön, Uqbar, Orbis tertius” dice Borges, a propósito de la dinámica mental que sigue uno de los hemisferios de ese pueblo:

Con las filosofías acontece lo que acontece con los sustantivos en el hemisferio boreal. El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos.<sup>47</sup>

Esta exposición sobre el lugar de las filosofías en Tlön puede aplicarse a un buen número de narraciones de Borges, quien ha hecho de los motivos del pensamiento, obras de la ficción. Filosofía ficcionalizada o ficción filosófica podría ser el calificativo de la narrativa borgesiana y es perfectamente aplicable al ensayo. Acaso toda filosofía no sea más que una ideación ficticia, una “subordinación de todos los aspectos del universo” a un concepto. En el discurrir la cifra imaginativa tiene un peso especial; Reyes así lo reconoce al citar a Nietzsche: “En cuanto calculamos, ya no hay más ficción para nosotros; pero para poder calcular, tenemos que comenzar por la ficción”.<sup>48</sup> De manera contraria, podría decirse que toda ideación completa y coherente es o podría ser promovida a filosofía, pues, fenomenológicamente todo dato, real o ficticio, es recompuesto por el sujeto, todo producto del pensamiento es “para una conciencia”, como sucede con la obra ensayística. En los relatos de Borges, los recursos de presentación del asunto frecuentemente miman géneros textuales no literarios —la anécdota, el testimonio, el artículo académico, etc.— de manera tal que, aunado al tipo de semantema (en el que suelen incluirse datos empíricamente verificables, como sucede en el cuento antes aludido en el que aparece mencionado Alfonso Reyes, entre otros conocidos escritores amigos de Borges), podrían pasar por textos no literarios o de literatura aplicada (el poemeta borgesiano, pese a la discreción estilística, delata una factura verbal cuidadosa); en el título de la recopilación de dos libros anteriores (*El jardín de los senderos que se bifurcan* y *Artificios*), *Ficciones*, señala el doble juego de la representación de la realidad: las especulaciones por muy filosóficas que

---

<sup>47</sup> Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis tertius” en *Ficciones*, p. 29.

<sup>48</sup> *Apud*. Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 352.

sean, incluso científicas, pueden pasar por ficciones, y éstas, por muy imaginativas que sean, tienen un grado de coherencia reflexiva que remiten a otros productos del pensamiento; son “ejercicios de imaginación razonable” como dice Borges.<sup>49</sup>

Alfonso Reyes observó el gradiente ficticio del discurrir; la hipótesis científica, tal como se explica en *El deslinde*, surge de una ideación con una fuerte presencia de la noesis ficcional. A propósito de la segunda triada comparativa, dice: “Y lo cierto es que algunas hipótesis, como el éter, son ya tan delgadas, que admiten ser suturadas por nivel mínimo con todo aquel método mental que Vaihinger llama el “Como si”: ficción tan pura que sólo por la intención se distingue ya de la literatura, y que lo mismo presta utilidad en la filosofía, la religión y el arte”.<sup>50</sup> Así, en cuanto a la factura del poemema y a la capacidad de ficción manifestada en el semantema, el ensayo es literatura, es “imaginación razonable” —como diría Borges de sus narraciones— o razón imaginativa; pero su omisión en el cuadro de funciones formales literarias hace pensar que Reyes no reconoce al ensayo en el campo literario porque considera que no son producto de una noesis ficticia. O bien, porque su consideración fue tardía. Pensado como derivación de la retórica, la ensayística parece cargar con la intención suasoria de origen, que se deja ver en la estructura argumentativa. En el ensayo literario, sin embargo, la argumentación es también una forma ficcional: el ensayista no pretenden convencernos de nada, la argumentación es un montaje ficticio; su intención radica en presentar un tema con la mirada del autor que lo ha renovado. Puede suponerse que no escapaban a Reyes estas consideraciones; uno de los miembros su generación, Julio Torri, se destaca precisamente en el ensayo y cuenta con ejemplos de ensayos ficticios con estructura argumental, pero sin intención persuasiva; como sucede con “Los unicornios”.<sup>51</sup> En el ensayo, el razonamiento sigue causas más libres que los tratados o textos propiamente disuasivos; no es raro que “el ensayista, simulando razonar, en realidad lo que hace es emplear simulacros de razonamientos, en lugar de aplicar procedimientos lógicos, *hace como si los aplicara*”.<sup>52</sup> Un buen ensayo literario desafía a su lector a encontrar todos los posibles sentidos captados en unas cuantas

---

<sup>49</sup> La dedicatoria que Borges escribió en *El jardín de senderos que se bifurcan* para Reyes dice: “A Alfonso Reyes, estos opacos ejercicios de imaginación razonable. Con nostalgia de su conversación”. *Apud*, James W., Robb, “Borges y Reyes: una relación epistolar” en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, p. 617.

<sup>50</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde*, p. 354.

<sup>51</sup> Julio Torri, *Tres libros*, pp. 73-74.

<sup>52</sup> Evodio Escalante, “Acerca de la supuesta hibridez del ensayo” en *La fragmentación del discurso: Ensayo y literatura*, p. 20.



frases bien escritas. Al respecto dice Federico Patán: “Provocar es indispensable. El lector no debe salir indemne de un texto. Todo ensayo digno de ese nombre debe causar en el lector, por el lado de lo mínimo exigible, una inquietud y, en lo posible, un cambio, si bien no con base en la docilidad sino en el diálogo”.<sup>53</sup> “Los unicornios” es rico en sugerencias, tanto referidas a la pureza como a datos que conforman el cuadro referencial, como los comentarios humorísticos a las alusiones bíblicas. La expresividad altamente sugestiva de Torri funda la duda en el lector sobre cuáles son los poemas y cuáles son los ensayos en su libro (*Ensayos y poemas*).

El semantema del ensayo literario se desplaza por los espacios dejados por las ciencias positivas, de ahí su “hospitalidad con la extrañeza”, como dice Percio, de su “recepción de lo inclasificable” y su “disposición para atender a criaturas que acampan fuera de lo establecido”.<sup>54</sup> En este relámpago del ingenio el ensayista aprende a ver el mundo con ojos particulares; de ahí que Hoffmannsthal le adjudique “los recursos de la ficción para pensar”.<sup>55</sup> Para ensayar un asunto, el escritor se vale del argumento y de la expresividad. El argumento del ensayo, sin embargo, no se presenta como en otros textos argumentativos, ostentando una razón de prueba; el ensayo no busca la persuasión ni el convencimiento, sino la sorpresa y la emoción estética. A nivel lógico el ensayo es más bien “travesura intelectual”<sup>56</sup> que una exposición de datos eruditos. Así que hablar de argumentación en el ensayo literario es aludir a un juego de razones subjetivas y sugerentes, porque lo que se percibe es la “convalecencia de un argumento que vive en el tembladeral”,<sup>57</sup> como ha escrito Percio. Más que con la proposición, entendida en el sentido lógico, el ensayo trabaja con la forma del lenguaje y, todavía cabe enfatizar más, proposición y expresión son uno y el mismo fenómeno: sentir pensante o pensamiento sensible. María Helena Arenas Cruz indica esta trabazón que se da en el ensayo:

La expresividad del texto ensayístico no es un mero recurso de embellecimiento verbal para transmitir con más eficacia un contenido lógico y gramaticalmente neutro, sino que es el resultado de un complejo proceso por el que el escritor conoce el mundo y le da una respuesta desde su personalidad de estilo; en el acto de escritura, los medios expresivos participan activamente en el proceso intelectual de manera que las

---

<sup>53</sup> Federico Patán, “Prólogo” a *Ensayo literario mexicano*, p. 12.

<sup>54</sup> Percio, *op. cit.*, p. 10.

<sup>55</sup> *Apud*, Paredes, *op. cit.*, p. 36.

<sup>56</sup> Percio, *op. cit.*, p. 9.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 10.

ideas sólo quedan forjadas cuando son expresadas en unos términos concretos; así, el lenguaje figurado, el procedente del *ingenium*, no es algo extrínseco al pensamiento, sino un elemento del mismo.<sup>58</sup>

En la medida en que el ensayo literario trabaja en la ficcionalización del referente, el ensayista hace un delicado trabajo con la construcción del referente interno. No es la correspondencia de la palabra con la cosa o el hecho a que alude el referente lo que constituye la verosimilitud del ensayo literario (como sí lo sería en otro tipo de textos argumentativos) sino los diferentes procedimientos usados para formar una imagen del referente que tenga coherencia en el interior mismo del texto.

De los diez tipos de ensayo que José Luis Martínez<sup>59</sup> presenta, sólo los primeros tres (ensayo como género de creación literaria, ensayo breve, poemático y ensayo de fantasía, ingenio o divagación) pertenecen al campo literario; los otros son literatura aplicada que podrían insertarse en alguna otra disciplina —ensayo-discurso u oración (doctrinario), ensayo interpretativo, ensayo teórico, ensayo de crítica literaria, ensayo expositivo, ensayo-crónica o memorias y ensayo breve, periodístico—. Como ejemplos de ensayo literario, Martínez menciona, y con razón, “Palinodia del polvo” y “Matrícula 89”, de Alfonso Reyes. Una muestra de ensayo breve literario Alfonsino es “La catástrofe”:

#### La catástrofe

Cuando la piedra de la honda viene en camino, algo que es mineral en nuestra carne la presiente por imantación. Un vago temor nos invade. Porque la vida, y no la alegría, quiere la eternidad, ignorante de que sólo es vida por ser muerte en viaje. El soplo de las narices divinas que animó al muñeco de barro era ya el soplo del aniquilamiento. En su grave término se acercan, si a paso distinto, lo mismo la efímera que el diamante; y el fuego que a todos consume, implícito en el empuje inicial, es como deshielo que nadie ataja. Porque da lo mismo, al cerrar la cuenta, fundirse que derretirse.

El cómputo de probabilidades nos da la certeza de que, por las avenidas del espacio, abriéndose paso entre meandros estelares y tañiendo sus clarines pánicos, cada instante avanza, a paso de carga, un cataclismo. Hay un derrumbe cósmico en marcha constante hacia nosotros. Tardará milenios en llegar, o tardará sólo unos segundos. Pero el corazón, siempre profético, adivina que el tiempo, el espacio y la causa son endeble, y que una amenaza, llena de explosiones de astros, está suspendida, zumbando sobre nuestras frentes.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> María Helena Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo; construcción del texto ensayístico*, p. 455.

<sup>59</sup> *Vid.* José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 13 *et passim*.

<sup>60</sup> Alfonso Reyes, *Ancorajes*, p. 60.

En “La catástrofe” el motivo principal es sólo una imagen; la carga de sugerencias que moviliza la fatalidad, la muerte, la fragilidad de la vida y del universo mismo; es apenas una serie de indicaciones que despiertan la emotividad del lector, más que un ejercicio de intelección. El sentido no queda expresado en este tipo de ensayo, sino que es el complemento que se le exige al lector, tras penetrar las sugerencias del texto. Si, siguiendo a Walter Benjamin,<sup>61</sup> se piensa la materia prima ensayística es lo culturalmente preformado, el agregado poético se encuentra en la forma, determinada, según Lukács, por el destino, pues, “el ensayista necesita la forma sólo como vivencia, y sólo la vida de la forma, sólo la realidad anímica viva contenida en ella”.<sup>62</sup> El objeto mentado va formándose a medida que discurre el ensayo; en ese camino se renueva, deja de ser información y se convierte en otra cosa; por esto, dice Adorno que “el objeto del ensayo es lo nuevo en cuanto nuevo, no retraducible a lo viejo de las formas existentes”.<sup>63</sup> La potencia creativa de la forma hace que el ensayo dé vida (discursiva) al objeto del que se ocupa. El lenguaje ensayístico conserva las características del lenguaje literario; el ensayista trabaja sobre la fecundidad semántica de la palabra; “no rechaza la función poética del lenguaje, busca sobre todo afirmarla”.<sup>64</sup> El trabajo formal con la palabra y con la exposición garantiza al ensayo su ciudadanía en el mundo poético. En una traducción al discurso alfonsino podría decirse que la ficción que comenzó con un relámpago del ingenio se informa en el poemeta que, finalmente, ficcionaliza el asunto.

Si Alfonso Reyes no consideró en su esquema de funciones formales el ensayo literario, sí lo prefiguró. La dolencia alfonsina que se desprende de *La antigua retórica* puede superarse en un movimiento de ida y vuelta; en *El deslinde* se encuentran las claves de la obra del pensamiento fundada en la ficción, rasgo que constituye la especificidad del ensayo. La reconsideración de la retórica desde la ficción hubiese terminado de fijar al ensayo como literatura. Pero en la teoría de Reyes, la idea inicial —expresada en *Cuestiones estéticas* a propósito de la poesía pura— fue diluyéndose y cayó en una visión instrumentalizada que olvida que el lenguaje es, en sí mismo, creador de nuevas realidades.

---

<sup>61</sup> *Apud.* Theodor Adorno, “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*, p. 12.

<sup>62</sup> Lukács, *op. cit.*, p. 25.

<sup>63</sup> Adorno, *op. cit.*, p. 32.

<sup>64</sup> Jean Terrase, *Rhétorique de l'essai littéraire*, p. 127.

#### 4.1.2. Caracteres particulares

Si los caracteres generales determinan la naturaleza literaria de una obra, los particulares son unidades menores cuya combinatoria singulariza la índole general del discurso poético. Los caracteres particulares son asuntos, elementos, tema y género. Éstos no guardan una relación de necesidad hacia los generales ni siguen una ley de distribución; su presencia responde a preferencias del autor, modas literarias o poéticas particulares, e impactan en el colorido y *tempo* de la obra en cuestión.

Por asunto hay que entender el dato literario, esto es, toda información que notifique sobre tiempos y espacios, y costumbres o caracterizaciones que se le asocien, que descansan generalmente en códigos culturales reconocibles. Gracias al asunto, se pueden inferir algunos rasgos que remiten a indicaciones sobre la realidad práctica. Dice Reyes: “El descubrimiento geográfico, por ejemplo, determina en los asuntos algunos influjos del exotismo o primitivismo, según el caso, como acontece en las letras europeas a la aparición del Nuevo Mundo”.<sup>65</sup> Sin embargo, pese a que el estado y el suceder del mundo puede prestar materia prima para los asuntos, éstos son una construcción del autor en la que el dato recogido se elabora y trabaja mediante un proceso ficcional. No debe esperarse que las afirmaciones literarias sean fidedignas.

Con cierta asiduidad el tema se equipara al asunto general de una obra literaria; en un texto narrativo, el tema sería el resumen de la historia, el sumario de las acciones principales. El concepto responde, para Alfonso Reyes, a otra definición; más amplia y también de carácter más ligado al discurso literario, pues, “los temas son un modo funcional, pero que opera por unidades formales o psicológicas”.<sup>66</sup> Los temas son unidades de sentido. La orientación temática opera en el material ficticio estableciendo un determinado equilibrio. Un tema puede ser igual una frase, una metáfora, que un personaje, un asunto, una leyenda, una fábula, entre muchas otras posibilidades. Los temas se establecen en el imaginario social por corrientes literarias; hay, sin embargo, temas nuevos que no responden a tradición alguna. Los temas van nutriéndose en la tradición literaria; crecen o decrecen, adquieren nuevos matices, cambian, pasan de una función a otra, pueden determinar géneros literarios, vadean manifestaciones artísticas, se convierten en símbolo de una época.

---

<sup>65</sup> Alfonso Reyes, “Los “caracteres”...”, *op. cit.*, p. 430.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 434.

Los elementos son “procedimientos de ejecución”,<sup>67</sup> corresponden, de manera general, a lo que en la terminología de la pragmática son los modos discursivos: descripción, diálogo, narración, explicación, argumentación, etc. y sus realizaciones particulares como monólogo, anécdota, escena, episodio, retrato, etc. La distribución de los elementos en una obra obedece a los fines de las funciones formales y de la intención del autor; pueden ser condicionados, si tienen un oficio derivado de los caracteres, o indiferentes, si su presencia responde a preferencias constructivas. Condicionado, por ejemplo, es el uso del diálogo en el teatro; indiferente, la inclusión de descripciones o retratos en una novela. Entre elementos condicionados e indiferentes se establece un “juego funcional”<sup>68</sup> en la obra literaria. Hay épocas en las que ciertos elementos cobran particular relevancia, como el monólogo interior en las novelas francesas, o el recurso explicativo de los personajes para darse a conocer al público en el teatro chino.

Para Alfonso Reyes, los géneros son más hijos del hábito y de la época que de razones que deriven de la naturaleza de la obra literaria. En el origen los géneros aparecen mezclados con formas folklóricas no fijas y con variaciones de una a otra cultura. Los géneros, advierte Reyes, no están necesariamente ligados a las escuelas literarias, aunque por épocas la creación poética privilegie un género en demérito de otros. En vista de los inconvenientes que resultan de identificar la noción de género con las tres grandes caracterizaciones literarias, Reyes decide deslindarlos; dice: “Hay que tener presente la discriminación que adelante hacemos para no confundir los <<géneros>>, con los <<géneros de géneros>>, con los grandes movimientos de la literatura (Drama, Novela, Poesía) en que caben los géneros dramáticos, los novelísticos, los poéticos a modo de tipos contingentes de las tres maneras principales”.<sup>69</sup> En consonancia con esta opinión, decide ubicar dentro de los caracteres generales, las funciones formales (drama, novela y poesía) y las funciones materiales (prosa y verso). Las consideraciones que privan en el caso de las funciones formales son de tipo estructural, diríamos ahora. La literatura avanza por tanteos y procesos de maduración (innovación, afianzamiento y desgaste), y los géneros son los caracteres más propensos a manifestar esta vacilación. El uso de determinados elementos en funciones formales de una época es producto de convenciones más o menos

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.442.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 433.

aceptadas, modas o preferencias. Ejemplos de géneros son “drama mitológico, drama de tesis, drama fantástico, drama realista; novela bizantina, novela pastoral, novela celestinesca, novela picaresca, novela naturalista; lírica sacra, lírica heroica, lírica amatoria, lírica elegiaca”.<sup>70</sup>

Hay, rumbo a la ficción, una escalada de caracteres particulares cuya relación con las funciones formales va de la indiferencia a la necesidad semántica. Alfonso Reyes indica cinco peldaños: 1) Los elementos transitan con desenvoltura en las funciones episódicas (drama y novela) y van fijando secciones ficticias. La poesía, relativamente separada de la ficción se resiste a la presencia de elementos semánticamente cargados; no obstante, “aun las mayores heroicidades neumáticas de la poesía pura tienen, por necesidad de la mente, que aceptar el choque de algunos perdigones semánticos”.<sup>71</sup> Un poema, por mucho que lo intente, no podrá prescindir de los elementos, pues, son unidades mínimas que recogen el sentido literario. 2) Los temas, el segundo peldaño de la escalada, manifiesta menos indiferencia que los elementos; tienen mayor peso semántico y son permeables, también, en el drama y la novela, mientras que la poesía suele resistirlos. Hay, sin embargo, temas que son indicadores poéticos, como, la belleza y profundidad de la rosa. La poesía lírica se cuida de no incluir temas no dignos de su pretensión estética ni, mucho menos, temas prosaicos; en la medida que se observa esta regla, crece la necesidad de la relación tema-función poesía. 3) Los géneros están subordinados a los asuntos. El tránsito de asuntos a funciones formales da como resultado el género; el resultado genérico, sin embargo, no es del todo necesario, ya que un asunto puede cristalizarse en diversos géneros, dependiendo de la costumbre literaria dominante. La poesía es completamente reacia a géneros no líricos. 4) El último grado en el que se implican los caracteres particulares se encuentra en los asuntos. En este punto, la función poética elige determinados asuntos que convienen a su naturaleza estetizante. De manera general puede decirse que el asunto pide su función formal; hay asuntos que se desarrollan mejor en novelas, mientras que otros en dramas y otros tantos en poesía lírica. 5) Finalmente, quedan aisladas las funciones formales que, vistas funcional y estéticamente, son modos de arribar el material poético.

---

<sup>70</sup> Alfonso Reyes, “Apolo...”, *op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>71</sup> Alfonso Reyes, “Las “funciones formales” de la literatura en general”, *op. cit.*, p. 466.

#### 4.2. Del mínimo de realidad al mundema

De suyo cada obra literaria tiene infusa una visión del mundo, que no es un trabajo extraliterario agregado por parte del autor, sino una cualidad constitutiva. El acarreo de datos de la experiencia práctica se configura ficticiamente en el mundema. El acto creativo verbal no necesita moverse por ninguna ciencia o filosofía para conseguir la universalidad; antes bien, debe renunciar a prestar servicio a otras zonas del conocimiento. En *El deslinde* queda claro que la filosofía (ontología o metafísica) puede ofrecer una visión universal del mundo, pero abstracta; la literatura, en cambio, habla de casos particulares, a través de los cuales se llega a la visión universal sin trascender la experiencia humana, sino por el contrario, desde su inmanencia.

El poeta, como cualquier otro hombre, es ser de circunstancias, reconoce Reyes recordando a Ortega y Gasset; así, no necesita hacer referencia a hechos sociales específicos para que pueda considerarse que una obra literaria recibe todo el influjo histórico de la situación en que se produjo. La literatura, aun cuando se trate de la más hermética a la sociedad de su momento, es tanto fruto de su época como de su autor. Resulta complejo deslindar hasta dónde se trasmina lo histórico social y qué rasgos responden a la originalidad del poeta; en todo caso, se trata de universos codeterminantes que no pueden ser pensados por separado. En palabras de Alfonso Reyes:

La verdad es que el individuo es un depósito de tradiciones y hechos generales en proporción de tres a uno. Hay que computar ese no individuo que lo envuelve, para después atacar la otra cuarta parte menos reducible al estudio. Esta "circunstancia" en torno al individuo está hecha de pasado y presente; se la separa con el método histórico. El residuo es la originalidad, y su eficacia se mide por el efecto que produce en su época y en las posteriores. Después de todo, la grandeza no está en la mera originalidad, sino en la síntesis de los estímulos humanos que el individuo representa.<sup>72</sup>

Salvo en los casos en que la obra de arte inscribe en su programa un propósito histórico o político recibe la denominación del empréstito como sucede con las novelas históricas o la literatura comprometida (realismo socialista). Pero lo más frecuente es que la historicidad de la literatura esté dada por los hechos socioculturales de los que forma parte y que, aun sin proponérselo el autor, denuncie estados de cosas. Incluso, en no pocas ocasiones sucede que

---

<sup>72</sup> Alfonso Reyes, "El método histórico de crítica literaria" en *Tres puntos de exegética literaria*, pp. 238-239.

entre el dato proporcionado por la literatura y la referencia social se produzca cierta disparidad. En la obra literaria pueden rastrearse datos del momento en el que fue escrita, aun cuando el autor mismo sea reacio a esta información; se exhibe, por lo pronto, una poética (preferencias estilísticas, funcionales, genéricas, de asuntos, etc.) y un estado de la lengua. La información histórica no aparece necesariamente en el semantema de la obra literaria; puede inferirse del poemema, de la estructura o de las circunstancias en las que se produjo.

Así como la historia aparece de manera tácita en la obra literaria —y no es raro que se haga explícita—, de igual manera existe una relación directa entre la vida del autor y la obra; ahora bien, ¿de qué manera entra la vida en el arte? Para el vitalismo, el arte está subsumido a la vida y se funde con ella; una respuesta estética daría mayor rango al arte y lo colocaría por encima de la vida, y desde el expresionismo el arte es una función de la vida.<sup>73</sup> Las distintas opciones que propone Reyes y que contestan a la pregunta aceptan matices: es posible que en la obra aparezca extensiones diferentes de tiempo vital: un hecho particular, una etapa o varias o la totalidad de la vida. También respecto de la fidelidad de los datos o del grado de reelaboración hay variantes: el semantema puede presentarse como una calca de la vida o como todo un ritual de envolturas e inexactitudes. La voluntad confesional, así como la finalidad con la que se incluye o evita cualquier resabio biográfico, admite grados.

En una obra puede establecerse la vida de un personaje, célebre o no, como es el caso de la biografía, cuya pretensión de veracidad la colocarían del lado del texto histórico, aunque, dependiendo de la fortuna estética del poemema, pueda alcanzar el grado de literatura ancilar. Una primera preocupación del texto biográfico consiste en hacer surgir al personaje del momento social en que vivió y desde los márgenes históricos establecer ciertas causalidades que lo expliquen. Dice Goethe en el Prólogo a su autobiografía:

Que el principal deber de toda biografía parece ser el de representar a los hombres en las circunstancias de su época, e indicar en qué medida le fue adverso el conjunto y en qué medida le fue favorable, qué idea le indujo a formarse del mundo y de los hombres, y cómo, si era artista, poeta, escritor, acertó a proyectarse hacia afuera. Pero a tal fin se requiere algo inasequible, a saber: que el individuo se conozca a sí propio y a su siglo; a sí propio en cuanto se haya mantenido el mismo en todas las circunstancias, y al siglo como a algo que consigo arrastra, al que quiere y al que no quiere, y lo determina y forma; de tal manera, que se pueda decir que cualquiera que

---

<sup>73</sup> Vid. Alfonso Reyes, “La vida y la obra” en *Tres puntos de exegética literaria*, p. 251.



hubiere venido al mundo sólo diez años antes o después, por lo que a la cultura propia y a la acción hacia afuera se refiere, habría sido enteramente otro.<sup>74</sup>

Para explicar la vida de cualquier personaje no bastan las coordenadas históricas, es necesario captar el índice de individualidad; ciertas biografías adolecen de un determinismo histórico que no permite que trasluzca lo específico del sujeto. Cuando se trata de dar cuenta de la vida de un hombre o de una mujer ampliamente reconocidos, suele, por mor de cierta naturalidad, mostrarlo en situaciones íntimas que no son precisamente las que le dieron fama; de ahí que los productos sean personajes un tanto caricaturizados por la pluma del autor. La queja de Alfonso Reyes hacia este tipo de biografías radica en que los hombres retratados son menores a la imagen que la memoria colectiva guarda de ellos. La fama es, al fin y al cabo, la voz del pueblo, y en ella se capta, como por prodigio mítico, la verdadera esencia de los personajes que quedan para la posteridad y que Reyes llama “la constante providencial”.<sup>75</sup> Lo más común en la obra literaria es la presencia del dato subrepticio o, lo que en términos alfonsinos podría llamarse, la biografía oculta. No es extraño que tras un elemento conceptualmente recargado se encuentren datos de la vida del autor o de su tiempo, bien que presentados como ficción. En literatura el dato real y el dato inventado son igualmente sometidos al proceso noético de ficcionalización en el que adquieren su sentido y su color literario. En casos de obras en las que el autor forma parte del tema, su presencia es previamente trabajada para vigilar la imagen que el receptor puede hacerse; dice Reyes acerca de los autores que proceden así: “no pretenden necesariamente darnos su verdadero retrato, sino sólo el retrato que él ha querido dejar de sí mismo a sus lectores”.<sup>76</sup> El yo literario presente en la literatura es una construcción igual que cualquier otro material con el que se elabore la obra. Sólo estéticamente la vida de los hombres es vida. El hombre real, el hombre existente en el mundo de la cotidianidad, tiene una vida emocionalmente pobre; no porque no produzca emociones sino porque su posibilidad de informar la emoción en la ideación fenomenológica es limitada. Los sucesos vividos producen emociones que conforman un complejo existencial modificado por múltiples contingencias; así, la vida anímica del sujeto se convierte en una amalgama informe. Las emociones no entran en la conciencia de los individuos si antes no se organizan y no constituyen una interioridad.

---

<sup>74</sup> Goethe, *Poesía y verdad*, p. 435.

<sup>75</sup> Alfonso Reyes, “De la biografía” en *La experiencia literaria*, p. 119.

<sup>76</sup> Alfonso Reyes, “La biografía oculta” en *Ibid.*, p. 121.

Para discernir la emotividad o personalidad sentimental es preciso someterla a ideaciones que la expliquen y la doten de sentido; de ahí que, si la biografía se entrega al compromiso referencial, quedará retenida en informaciones que poco contribuyen a presentar un retrato pleno. Si, por el contrario, se renuncia a presentar a los personajes de “carne y hueso”, el dato biográfico puede formar parte del flujo estético; la emotividad se establece en el seno de la obra literaria y adquiere sentido estético. La vida no es la suma de datos, socialmente importantes o adventicios, sino la posible vivencialidad que adquiere en la obra, la construcción de una personalidad, la “constante providencial” de la que habla Alfonso Reyes.

Igual que la historia o la vida, la naturaleza ocupa un lugar preeminente en la literatura. El referente que Aristóteles pensó para la *mimesis* fue precisamente la naturaleza, pantalla en la que todos los entes en potencia se actualizan. Para las prístinas manifestaciones de creación verbal (como en la tragedia ática<sup>77</sup>), la Naturaleza (así, con mayúscula) se identificaba con la *fisis*, orden cósmico en el que están insertos y subordinados los hombres y sus obras. El sufrimiento humano, al proyectarse sobre el fondo natural, deja de ser individual, se universaliza; “la tragedia griega no imita al hombre, porque sólo imita la realidad humana lo indispensable para adquirir elementos con que expresar lo universal”.<sup>78</sup> Para los griegos la tragedia humana no es sólo humana, es tragedia universal y, acaso por eso, incluso menos individual, menos subjetiva; la naturaleza del hombre es parte de la Naturaleza; entre una y otra hay simetría, de ahí que lo que se imita no sean los rasgos personales del sujeto, sino su parte más universalmente humana. A propósito, Reyes trae a colación las palabras de Müller:

Si estas formas parecen paralizar la libertad de la fuerza creadora y oponer trabas al libre vuelo de la imaginación, las obras del arte antiguo, por lo mismo que han de llenar un molde prefijado, una forma prescrita, y por poco que su inspiración corresponda a esta forma, adquieren esa solidez característica, merced a la cual parecen levantarse sobre las producciones arbitrarias y accidentales del genio humano, *y semejarse a las obras de la Naturaleza eterna*: que ellas también son como una combinación armoniosa de las leyes más severas y del libre instinto de belleza.<sup>79</sup>

Los personajes son tratados por los trágicos griegos como productos naturales que igual que el resto de la naturaleza, responden a un cosmos, un orden abarcador con sentido unitario; lo que

---

<sup>77</sup> Vid. Alfonso Reyes, “Las tres Electras del teatro ateniense” en *Cuestiones estéticas*, p. 46 *et passim*.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>79</sup> *Apud, ibid.*, p. 45

tienen de contingentes se subsume en un plano de mayor universalidad. El mundo interior del individuo es una manifestación del mundo exterior, la naturaleza humana es también naturaleza. El arte de la antigüedad clásica griega impide la subjetivación; el dolor humano se absorbe en la Naturaleza, que está por encima de la cotidianidad del hombre.

En la simetría romántica no hay un simple equiparamiento de la vida humana hacia la naturaleza; el mundo natural mismo está refigurado, la amplitud y profundidad de los datos recogidos en lo inmediato, la mediación de la textura plástica y lingüística, están impregnadas de una interioridad previamente construida. A diferencia de la simetría en la tragedia griega, en la literatura de los románticos, emotividad y naturaleza están sujetas a la misma corriente ficcional, se corresponden; son productos paralelos de la misma ideación, del mismo sentimiento y tienen igual sentido dentro de la obra. No hay una jerarquía que indique cual es el fondo de significación; ni las pasiones humanas están naturalizadas ni la naturaleza se antropomorfiza. En todo caso, la literatura da a la naturaleza, gracias al lenguaje, una atmósfera tonal.

#### **4.3. Empréstitos de otras disciplinas a la literatura**

Cualquier texto de otras áreas (historia, matemáticas, teología, ciencias de lo real) puede dar su servicio como empréstito a la literatura; mas su asunto (diferente a tema) es la “experiencia pura”.<sup>80</sup> El campo no-literario puede proveer de motivos a la literatura, pero ésta los tratará no desde su singularidad temática, sino a partir de un punto de inflexión diferente: lo específicamente humano. El concepto de hombre aquí no tiene que ver con la forma en que la antropología lo trata; por el contrario, hace referencia a lo que concierne a todos los hombres; de ahí que Reyes diga que “la literatura es una manifestación más universalmente humana”.<sup>81</sup> Los datos externos aparecen tamizados por la creación verbal, o humanizados en el sentido de que se presentan como naturaleza humana; el rigor con el que la literatura trata la información no está en adoptar los métodos o visiones de mundo de los otros campos del saber, sino en captar la condición de hombre. Podría ser el caso, incluso, que alguna obra literaria sea

---

<sup>80</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 178.

inexacta con referencias tomadas de fuera, pero pasarán por un proceso de absorción en el que quedan literaturizadas y, aunque el significado fuese dudoso respecto de los hechos de la realidad práctica, el sentido quedaría intacto a condición de que encuentre su núcleo de coherencia en lo estrictamente humano. La ficción es, entonces, hominizante porque transforma el dato histórico, político, científico, etc. en material que atañe a cualquier hombre o mujer, no en tanto representante de una circunstancia en particular, sino desde su universalidad. La temática (formas y asuntos) en literatura se nutre de la no-literatura; por tanto, lejos de ser una limitación es un ensanche. No puede considerársele una contaminación; la intención no puede mezclarse, ya que la pureza es garantía de la literatura. Si la noesis es específicamente literaria y no admite contaminaciones, los asuntos a tratar o empréstitos son ilimitados. El dato al hacer el recorrido noético de la ficción se convierte automáticamente en noema literario; “La universal captación de la literatura —dice Reyes— sólo es posible merced a esa originalidad o autenticidad de su notación 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”.<sup>82</sup>

Entre literatura y otras disciplinas se fijan dos escalas comparativas: una que enlaza los asuntos históricos y los de la ciencia de lo real con la literatura (primera tríada teórica), y otra que toma en cuenta la naturaleza del ente, objeto de su estudio, cuya semejanza y especificidad Alfonso Reyes llama ente *sui generis*, en la que se encuentran también las matemáticas y la teología (segunda tríada teórica). Por historia se entiende el grupo de obras sobre el suceder histórico y por ciencia o ciencia de lo real, el conjunto de conocimientos estructurados que observan unidad, generalidad y conclusiones obtenidas de relaciones objetivas validadas metodológicamente. En sentido lato, tanto la historia como las matemáticas y la teología podrían incluirse en el grupo general de la ciencia; si Reyes las separó ha sido en consideración a que la historia no alcanza el grado de generalidad, pues, se especializa en hechos singulares. En cuanto a las matemáticas y la teología, dadas las peculiares características de los entes sobre los que reflexionan, no pueden validarse con la experiencia de la realidad práctica.<sup>83</sup>

Tanto las matemáticas como la literatura son inmanentes, el ente particular es creado por cada una. La historia y la ciencia real son documentos intermedios que refieren entes que

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

<sup>83</sup> *Vid. Ibid.*, p. 78.

existen al margen de las ellas. Por tanto, de un lado están las disciplinas que se ocupan del ente real (historia y ciencia real) y de otro las que se ocupan de un ente *sui generis* establecido por ellas mismas (matemáticas, teología y literatura). De la naturaleza de su objeto de estudio se desprende la aplicación que estas disciplinas encuentran en la realidad práctica; que en grados de más a menos tiene los siguientes momentos: 1. La historia es toda ella aplicación. 2. La ciencia real, dependiendo del grado de abstracción alcanzado, es más o menos aplicación. 3. La matemática no es aplicación; podría aplicársele, pero en ese momento deja de ser matemática para prestar sus servicios a la ciencia de lo real y crea una nueva disciplina. 4. La literatura no es aplicación; al respecto, dice Reyes:

Frente a esto, la literatura nos ofrece una inmanencia de equilibrio distinto, una inmanencia definitiva. En el orden de su intención, de su significado mental, de su contenido semántico, la literatura no puede aplicarse como tal literatura sino sólo como “ideación literaria”. La literatura aplicada no es un servicio semántico, sino un servicio poético, un préstamo de las galas lingüísticas que a veces la literatura cede a las otras disciplinas. De manera que la literatura, si por un lado no admite límites ni contaminaciones, pues puede acarrear en su seno todas las referencias específicas (salvo el tipo ancilar imposible E’’, que es la no-literatura), por otro lado, en el orden semántico, no podría desbordar fuera de sí misma su virtud de ficción en tanto que ficción, porque ello produciría un efecto corrosivo en la no-literatura.<sup>84</sup>

Pero el significado mental guarda una relación con la expresividad que cada disciplina alcanza en los textos. Hay también, entonces, grados de libertad discursiva, esto es, niveles de compromiso lingüístico para comunicar los contenidos semánticos. En la historia, la libertad discursiva depende de la consistencia del material a trabajar; en la ciencia de lo real, al igual que en la historia, la libertad depende del material o de los grados de su hipótesis y su singularidad se apegan al tipo lógico-matemático; la libertad de la singularidad discursiva en matemáticas se sujeta a la imaginación para elaborar postulados, y, finalmente, en literatura sólo hay sugestión respecto de los límites autoimpuestos por el poeta para la obra.

#### **4.3.1. Empréstitos de disciplinas que estudian entes reales**

Cuando los datos tomados por la literatura provienen de ciencias ocupadas en entes tomados de la realidad práctica, los empréstitos tienen un carácter deliberadamente semántico. Los contenidos se trabajan de manera similar a como se trabaja la información del mundo que, tras

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 380.

el proceso de ficcionalización, se transformará en mundema. Dependiendo de la abundancia con la que se presentan los datos, pueden establecerse de tres modos distintos: el histórico, cuando el dato es ínfimo y las solas exposición y explicación bastan; el científico, cuando comienzan a reproducirse los datos de manera tal que, por observación metódica, se establecen generalizaciones y leyes, y el literario. Dice Reyes: “Si los datos son ya innumerables, prácticamente ilimitados, al punto que aun desbordan de lo existente a lo posible, entonces entra en acción una nueva técnica, para reivindicarlos como sólo ella sabe: literatura”.<sup>85</sup> Si se compara el dato histórico con una llovizna y el científico con una lluvia plena, el literario será toda el agua acumulada de ambos.

Si aceptamos la serie cronológica que va de la historia a la ciencia y de la ciencia a la literatura, se verá que se trata de una clasificación imperfecta, pues hay “imperfectos desprendimientos de origen”, esto es, el momento en el que surgieron como expresión unitaria en el mito o en otras manifestaciones culturales. La autonomía de tales momentos de la serie (histórico-científico-literario) es sólo hipotética. “Desde luego, hay procesos literarios previos a lo histórico y a lo científico: tal la <<función fabulatoria>> que dice Bergson y que legitima la presencia actual del fantasma mitológico en nuestra mente; tales la hipótesis y hasta el rapto o iluminación intuitiva, de todo lo cual hemos tratado en páginas anteriores”.<sup>86</sup>

Para Reyes los criterios de cualificación de datos del suceder son: 1º esencia, 2º relaciones lógicas y 3º referencia humana. El primero registra la coordinación de los datos interno y empírico. El segundo revisa relaciones lógicas, causas, relación espacio-temporal. El tercero: “La referencia humana del suceder es también un criterio complementario que, con la mira puesta en la literatura, conviene siempre destacar, aunque queda implícito en los anteriores”.<sup>87</sup> Tanto la historia como la ciencia se ocupan del suceder real, la primera de lo efímero (algo sucedió en el pasado y no volverá a suceder); la segunda, de lo permanente; observa y establece las leyes de concurrencia de un evento. A la caracterización del suceder, le sigue el de las relaciones, que pueden ser impersonales, extrasociales y personales. Las impersonales son las que los individuos establecen con el Estado, la nación, las causas políticas o instituciones abstractas en las que lo individual pierde relieve; afincan la sociedad y,

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 169.

frecuentemente, son convencionales. Las relaciones extrasociales son emotivas como las místicas, las estéticas, las matemáticas, etc., son sumamente individuales, aunque compartibles *a posteriori*. Las relaciones personales son lo propio de la literatura. La historia no sabe dar cuenta de ellas cuando habla de momentos históricos; refiere hechos o relaciones impersonales; no podría trabajar ese cúmulo de datos. La ciencia no puede establecer leyes y generalizaciones fijas e inmutables, universalmente válidas, en las relaciones personales. Por tanto, la literatura no puede proceder a la manera histórica ni a la científica. El servicio que la literatura no es cuantitativo, la cantidad de información sería inabarcable, sino cualitativo; de todos los datos captados, toma los más universalmente representativos y los inserta en un sistema de coherencia formado en la noesis ficticia.

En los envíos de la literatura a la no literatura y viceversa, Reyes traza grados de influencia. La literatura necesariamente se teje del hijo de la no-literatura; pero los asuntos son absorbidos por esa notación mental particular de la literatura: la ficción que es lo que otorga la intención literaria. Los grados de aceptación con que la literatura toma el material de otras áreas son tres: 1º voluntario; cuando la imaginación se modera a fin de dar veracidad práctica a la obra; 2º involuntario; si la realidad retratada se estiliza; de todos los datos que la realidad presta, el poeta elige los más estetizables, y 3º violento, si la literatura se resiste o es reacia al servicio; a su vez presenta tres grados: resistencia virtual o potencia, resistencia efectiva y resistencia precautoria o de previsión.

De acuerdo con los oficios de la literatura hacia el dato histórico el impacto puede registrarse ya porque la obra literaria permita a la historia descubrir ciertos aspectos o relaciones originalmente no considerados, ya por tres grados de intencionalidad (imperfecto desprendimiento de orígenes, propósito de popularización o pedagogía y aprovechamiento de la historia del interés patético de la literatura), ya por descarte dado el gasto inútil que representa; como cuando se presenta cierta historicidad de la que se derivan informaciones obvias. Historia y literatura en un origen aparecen amalgamadas en la mitología. Por otro lado, la historia suele servirse de la literatura para divulgar sus conocimientos o por la nota emotiva que adquiere en el contacto.

Cada una de las funciones literarias al aceptar la presencia de la historia suscita combinaciones que, de acuerdo con la cantidad de datos y la constitución del asunto, pueden dar lugar a géneros o mostrar cierta convivencia de las dos disciplinas sin que se vea

fundamentalmente modificada la obra literaria. La armónica convivencia de literatura e historia se debe a un “arte intelectual”,<sup>88</sup> cuyo valor está más allá de la literatura. El asunto histórico puede impactar, principalmente, en el drama y la novela, y en la poesía lírica, aunque en menor medida.

En el drama, por imperfecto desprendimiento de origen la historia se encuentra en el teatro clásico; el dato histórico, en este caso, aún no es historia. Por popularización o afán pedagógico, el drama suele ser usado para dar a conocer los sucesos importantes que un pueblo ha vivido en el pasado. La historia va al drama para dar relieve estético a un suceso que le interesa destacar. Por el contrario, el drama puede restar importancia a un suceso histórico tradicionalmente considerado capital. Cuando los datos históricos son suficientes que puedan constituir el asunto general de un drama el género que se produce es el drama histórico.

En la función novela, el dato histórico produce los géneros novela histórica y biografía, pero todas las novelas en mayor o menor medida cargan cierta historicidad latente, pues es la función más permeable a la historia. Espacio y tiempo narrativos se construyen a partir de una referencia con la realidad, bien que ésta puede ser de oposición; la obra misma es un documento histórico; de ahí que Reyes diga: “Todo autor escribe desde aquella intersección de líneas históricas que lleva como marca en la frente”.<sup>89</sup> La biografía, uno de los géneros dados por el contacto disciplinario, puede ser historia novelada o novela histórica, dependiendo de la intención de referencialidad, en el primer caso, o intención estética, en el segundo. En las novelas que aceptan a discreción datos históricos presentes en el semantema, pueden develarse casos de la realidad sin herir susceptibilidades. Es frecuente que la novela histórica enseñe más que la historia misma. Según Walter Basant la literatura auxilia a la historia por el cuadro de una época o por los intereses de un periodo; así hay dos grupos novelísticos: 1º reconstrucción (*peinture d'histoire*), que imita lengua o formas (poética) o evoca asuntos (semántica) y 2º creación de documentos para la historia venidera.<sup>90</sup> Aún las novelas fantásticas, reacias a la fertilización histórica, el dato histórico está presente, se adelgaza pero no desaparece; ya porque en la historia de los géneros hay una cultura que suele ser retomada, por ejemplo,

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>90</sup> *Apud, ibid.*, pp. 128- 129.



personajes que son genios o huríes remiten al origen árabe del cuento; ya porque sobre un fondo irreal se introduzca uno real o viceversa.

De las tres funciones formales, la poesía es la más renuente a aceptar datos de otras disciplinas; conforme la referencialidad va ganando terreno en la lírica, ésta comienza a desplazarse hacia otras funciones; así, un poema lírico que se impregna de la historia termina siendo novela histórica o drama histórico. El poema, igual que las otras funciones, aparece mezclado con la historia en su origen. En la épica puede encontrarse más o menos el dato histórico de acuerdo con el temperamento literario. Cuando la información histórica cobra importancia en la obra lírica suele señalarse el asunto en el poema mismo; de ahí las dedicatorias o cuadros que dan cuenta de una época. Conforme el poema camina hacia la poesía pura, va desprendiéndose del dato histórico por abstracción, hasta quedarse en expresión meramente indicativa.

De manera semejante a los empréstitos de la historia, la ciencia puede hacerse presente en la obra literaria de acuerdo con grados de aceptación y de intencionalidad. En la ciencia, sin embargo, el tipo obvio —dato involuntario y latente— se disminuye. En las funciones episódicas se registran datos que, automáticamente revelan cierta información histórica; la presencia del dato científico, en cambio, por su complejidad y su enlace más débil hacia la literatura exige cierto grado de intencionalidad que no se desprende de la obra misma.

De las tres funciones formales la novela es la más permeable al dato científico; Reyes explica esta facilidad de absorción en las siguientes palabras: “La novela en función vicaria de la vida, como documento de observación sujeto a la estricta verificación científica: en general, los padecimientos del alma y del cuerpo. Este tipo puede o no acentuarse, según la intención del autor, hasta la verdadera novela científica”.<sup>91</sup> La escala intencional de los empréstitos científicos en la novela se fija por imperfecto desprendimiento de origen y por utilidad de divulgación. La novela es el medio idóneo para imprimirle sentido estético a ciertas predicciones científicas presentadas sobre un fondo de fantasía; en este caso, el género que se produce es la novela científica. Algunas novelas fantásticas exponen anticipaciones que funcionan como “hipótesis irregulares”;<sup>92</sup> otras, aventuran supuestos imposibles, pero lógicos; Reyes presenta una lista de posibilidades de novela fantástica de acuerdo con los

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 135.

asuntos tratados: 1. tipo místico: novelas acerca de la relación cuerpo alma; 2. tipo sonambúlico-espiritista: hipnotismos, magia, fantasmas; 3. tipo filosófico-psicológico: mundos ficticios en los que hay investigación sobre posibilidades epistemológicas; 4. tipo físico-matemático: a partir de un supuesto inventado se procede lógicamente; 5. tipo lógico-policia: se investiga lógicamente un asunto; 6. tipo mágico: magia presentada como pre-ciencia; 7. tipo naturalista, que a su vez se clasifica en a) Robinsones y paraísos y b) refracciones. En la lírica los asuntos de la ciencia aparecen apenas como un motivo, dado el hermetismo que se desprende de su naturaleza. El enlace del poema con el dato científico es muy débil, así que cualquier información tendrá que aparecer desdibujada, de lo contrario es fácil que el poema se convierta en literatura ancilar y pierda su intención estética.

#### **4.3.2. Empréstitos de disciplinas que estudian entes *sui generis***

Cuando la literatura entra en relación con las matemáticas y la teología, los intercambios informativos tienen un desprendimiento semántico y se conectan desde el primer noema generado, esto es, el parentesco se establece antes de los textos mismos; de ahí que Alfonso Reyes identifique los entes matemático, teológico y literario desde la noesis creativa, dado el carácter *sui generis* que comparten. No se descarta, sin embargo, el empréstito esporádico de una obra matemática o teológica a la literatura; en este caso, el dato se registra igual que los empréstitos de la ciencia de lo real.

Tanto el ente matemático como el ficticio son entes *sui generis*; si se compara literatura y matemáticas derivan de este paralelismo de principio semejanzas y diferencias. Las semejanzas provienen de la consideración estética, por un lado, y de la perennidad y permanencia del conocimiento producido, por otro. Respecto de la primera similitud hay que reconocer que los entes matemático y literario, más allá del halo emotivo que toda actividad mental produce, tienden a la perfección formal; no es gratuita la asociación platónica de mística, belleza y matemáticas. La orientación estética no es ornato sino rumbo mental. Reyes apunta: “Al grado que cuando la matemática, navegando su aire enrarecido, amenaza extraviarse en sus acrobacias, todavía, para salvarse, le quedan como al poema estas últimas providencias, estos

pitagóricos avisos de equilibrio, economía y elegancia”.<sup>93</sup> En cuanto a la perennidad y permanencia, se identifica que tanto la verdad matemática como la literaria están libres de mutación (común en la historia y en la ciencia de lo real), pues más que rectificar, adicionan el conocimiento con el paso del tiempo. “Disfrutan a la par —dice Reyes— de aquella conservación mnemónica que parece una adecuación a las formas del alma, y de aquella juventud persistente merced a la cual ni el círculo ni la flor de Ofelia se marchitan”.<sup>94</sup>

Entre matemáticas y literatura, así como entre ésta y cualquier otra disciplina, la diferencia fundamental se encuentra en la intención de cada una; en el caso de las matemáticas se busca el saber específico, en la segunda, la experiencia pura de lo literario. Otras diferencias quedan marcadas por la abstracción que hacen de la realidad, por las particularidades de cada disciplina en el apego semántico-poético y por la libertad discursiva de cada una.

En cuanto al grado de abstracción, la literatura recoge datos de la realidad, pero les da su propia orientación, desentendiéndose de la referencialidad o adecuación, para ficcionalizarlos. En el caso de las matemáticas, el ente es generado en el psiquismo del sujeto “en coagulación de ente irreal”.<sup>95</sup> El círculo es un ente matemático, por ejemplo. Cuando la literatura toma un ente matemático para ficcionalizarlo, primero lo lleva a la realidad, del círculo va a las ruedas, y luego lo virtualiza, generando así “la rueda”. “De modo que, 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”.<sup>96</sup> La literatura toma datos de la historia, de la ciencia real o de la matemática y los trata igual, sin considerar el grado de abstracción de cada conocimiento, y todos se forman en el proceso de ficcionalización. Y no sólo eso, sino que si el dato está incompleto, mediante la captación simbólica, que le es propia, lo completa, dejando de lado la cuantificación de datos. Así, aunque el ente matemático y el ente literario son abstracciones, el grado de abstracción y la intención semántica son diferentes para uno y para otro.

El apego semántico-poético se refiere a la correspondencia entre significado y expresión o formulación lingüística. En este sentido matemáticas y literatura son muy parecidas; la

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, 376.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 376

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>96</sup> *Id.*

variación de la formulación lingüística alterará el significado en ambas actividades. En cuanto al servicio que se puede prestar a) la ritualística tiene una poética que trasciende su fin práctico; b) las matemáticas tienen una poética inmanente que puede, no obstante, servir a la ciencia real, c) la literatura puede prestar formulaciones poéticas a la literatura aplicada. Semejantes en iniciativa, matemáticas y literatura aceptan cierta libertad discursiva. Las matemáticas pueden formular postulados libremente; así como la literatura goza de libertad de ficción y expresión lingüística (singularidad de expresión). La diferencia entre ambas disciplinas radica en a) diferentes intenciones y significado de libertad, b) la literatura es más elástica que la matemática, en cuanto a la singularidad discursiva. Ente matemático y ente literario (en cuanto a la limitación y organización de su libertad) toman cada uno rumbo distinto. Un postulado matemático, en principio, podría pasar por uno literario, pero no a la inversa. La universalidad literaria acepta cualquier información de otras disciplinas; así, si un matemático hace una observación sobre un razonamiento matemático en una novela, se le tomará como crítica literaria y no como observación matemática.

A diferencia de la relación de las matemáticas con la literatura, semejantes en la naturaleza de las disciplinas y del ente con el que cada una trabaja, en el entronque que la literatura guarda con la teología, el vínculo se establece en el paralelismo de la noesis ficticia con la experiencia mística. Para la teología, igual que para la literatura, pensar y conocer es someterse a vivencias psíquicas en las que se juega la emotividad de sujeto. Para pensar o conocer el ente sobrenatural se establecen tres fases: 1. Presencia por alucinación, 2. Iluminación por revelación y 3. Adquisición por técnica por dos vías: a) Fe o disposición mística del ánimo y b) *Philosophia perennis*. Las dos primeras fases indican momentos de la reflexión matemática y de la literaria; la tercera se especializa en teología dogmática que no establece relación con la literatura.

Tanto iluminación como alucinación son experiencias psíquicas de conforman la noesis religiosa y la literaria. El rapto místico, así como la ficción literaria, produce alucinaciones; los datos reales de la mística son, en poesía, composición imaginativa. El rapto místico humilla la experiencia; lo contrario sucede en literatura: “En tanto que el choque literario deja viva una brújula de conciencia orgullosa, parece nacer del yo y ensanchar el sentimiento de su

poderío”.<sup>97</sup> En la experiencia mística el sujeto es pasivo; en la literaria, activo, orienta su noesis a voluntad. En ambos casos la noesis iluminativa y la alucinación generan compulsión; bien que en la religiosa es mayor. Las experiencias del místico se refieren a la metafísica, las del poeta a la experiencia estética. Este tipo de noesis produce noemas singulares, entes que también se diferencian, pese a compartir la nota de ser *sui generis*, por no pertenecer a la realidad práctica. El ente religioso es “lo uno absoluto, supratemporal e imperioso”,<sup>98</sup> es potencia puesto que preexiste a la materia, dice Reyes. Por el contrario, el ente literario es múltiple y particular, cada poeta elabora sus contenidos ónticos, aunque, con frecuencia, hay elementos que hacen tradición en el devenir de la literatura por los tiempos; contrario a la idea de lo absoluto, la configuración literaria se encuentra en una trama de significados ficticios, por tanto, es singular; la temporalidad literaria es producto de la ficción, los entes formados en la noesis ficticia son producidos junto con los márgenes espaciotemporales en los que se mueven; lejos de ser imperioso, el ente literario no busca un impacto práctico en la realidad, antes bien, manifiesta una necesidad estética que reposa en la forma, y, finalmente, las creaciones literarias —a diferencia del ente religioso, que es forma sustancial anterior al mundo— son forma artificial en la que se recomponen, gracias a la ficción, los datos recogidos de la realidad práctica. La literatura abre la posibilidad de entes que no tienen presencia en este mundo, porque ella misma es posibilidad. “La poesía, como dijo en frase intachable el trágico Agatón, —recuerda Reyes— es dueña de todas las probabilidades, aún de la probabilidad de lo improbable. La imposibilidad puede, en el orden poético, ser convincente, dijo Aristóteles. Todo lo pensable, dijo Demócrito, existe de alguna manera. Y nos atrevemos a añadir: para la poesía existe todo lo mentable”.<sup>99</sup> Esta característica de la literatura, derivada de la potencialidad expresiva de inventar o recrear mundos, —aunque, en principio, es una diferencia con la religión— contribuye en la revelación determinadas experiencias religiosas.

En la mezcla de la mística con la literatura se produce el género de poesía mística; de los impactos que diferentes asuntos tienen en las funciones formales, quizá sea éste el que tiene raíces más profundas, pues, la necesidad de una expresión poética se encuentra en el planteamiento mismo del noema producido (la experiencia mística); así, el apego semántico-

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 411.

poético de la mística adopta de manera total el valor literario del discurso poético. En la historia de las relaciones discursivas ésta es de las más fundadas, con el único antecedente de filosofía y mito. El fino tejido del discurso poético, especialmente de la poesía lírica, permite que los contenidos presentes sean expuestos, no precisamente en razón de su comunicabilidad, sino de su mostración. La metáfora, con su manera de referir por sustitución, resulta un medio idóneo para aludir al ente religioso sin la pretensión de explicarlo. Lo subyugante, trabado y sensible de la experiencia mística es paralela al lenguaje literario, que observa esas mismas cualidades. La intención de la mística tiene en la intencionalidad estética una mediación; en la medida en que el poema religioso se vuelve más estético se garantiza la revelación de esa experiencia.

## **5. Ficción y poema**





Por poema Alfonso Reyes entiende la expresión lingüística de cualquier texto, no específicamente de los creativos ni de los literarios. La poética es “el arte aplicable a toda ejecución verbal, trate o no de la literatura”.<sup>1</sup> Cada área del conocimiento observa ciertas especificidades poéticas que dan su carácter peculiar a los textos emanados de éstas. La formación discursiva de las obras otorga a las palabras y las proposiciones la obligación de coordinarse intuitivamente con ciertas esencias de significación clara y única que fijen su sentido y no permitan que se modifique con otros datos; las decisiones formales que el poeta ha de atender en el poema no sólo aluden a elecciones terminológicas; ocupan un lugar fundamental, se encuentran cuestiones frásticas que involucran la construcción sintáctica, el ritmo y la métrica. A esta disposición discursiva se le conoció antiguamente como elocución.

Aunque la poética, como vestidura lingüística (*verba*) del semantema (*semanticós*), es un término aplicado a todo texto; la literatura no puede sujetarse a los límites de la literalidad, pues, la determinación del poema literario exige un proceso de redefinición que rescate el trazo poético de la restringida capacidad del concepto, para introducirse en el influjo noético. Conviene recordar que las obras poéticas tienen una dimensión de elaboración (*tecne*)—en cada uno de los momentos (poema y semantema) y de los elementos que la conforman (funciones formales y materiales)—, y otra propiamente poética (*poiesis*).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, p. 38.

<sup>2</sup>*Vid.* Esquema sobre la doble visión alfonsina del poema en el Anexo VI de este trabajo.

A lo largo de las obras de Alfonso Reyes es posible rescatar sus ideas sobre el lenguaje, en las que se registran tres perspectivas diferentes; dos relacionadas con el poema (como *poiesis* y como *tecne*) y una relativa a cuestiones teóricas que responden preguntas sobre su origen y su evolución. En *Cuestiones estéticas* el punto de vista se centra en la potencia creativa del lenguaje, emana de sus estudios sobre poesía pura e involucra el estudio del ritmo; ésta podría denominarse como su primera etapa. El enfoque teórico, el segundo, se encuentra en sus artículos de los años de Madrid —en *Simpatías y diferencias*— hasta en sus estudios sobre literatura —*La experiencia literaria, El deslinde y Al yunque*—, en los que convive con la tercera propuesta, de tal manera que podría considerarse un puente tendido entre los dos extremos del poema. El tercero, finalmente, representa —principalmente en *El deslinde*— su propuesta sobre el lenguaje literario, la más conocida.

### 5.1. Lenguaje como *poiesis*

Como *poiesis* el poema se considera fundamento del lenguaje, previo a sus realizaciones en el habla y, por tanto, queda referido a la *noesis*, gozne que une la ficción noética con la noemática. El principio lingüístico eminentemente creativo surge de la respiración; la metáfora, ampliamente reconocida, para indicar la génesis creativa es el concepto de inspiración. En la primera acepción del término, María Moliner indica que es la “acción de inspirar (introducir aire en los pulmones)”,<sup>3</sup> el primer movimiento de la respiración; teológicamente, apunta en seguida, es la “acción de comunicar Dios a una criatura un impulso sobrenatural”.<sup>4</sup> La idea de que la creación artística deriva del dios —el Uno, según Plotino— o de las musas —según los griegos— está unida a la noción de aliento poético. El lenguaje posee esa potencia inspiradora a través de la respiración; inspirar es, de manera general, según la segunda acepción de Moliner, “hacer, con palabras o de otra manera, que alguien conciba cierta idea o cierto propósito”,<sup>5</sup> y de manera más específica para el arte, es “hacer surgir en alguien ideas creadoras”.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> María Moliner, *Diccionario del uso del español*, s.v. inspiración.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, s.v. inspirar.

<sup>6</sup> *Id.*

En Alfonso Reyes el alma es el principio respiratorio propio de lenguaje; está asociado con movimientos orgánicos que determinan el ritmo poético, esencia de toda obra literaria. En este sentido, el lenguaje es noesis, actividad productora de arte, anterior a su determinación en la literatura, pero perceptible y comunicable en ella. Igual en los ritos religiosos o mágicos que en la poesía, la respiración es actividad numérica, que dota de ser; Reyes recuerda que

Ciertos guerreros africanos se cubren cuidadosamente la boca para que no se les escape el alma. El resto de los hombres parece más bien estar convencido de que el alma entra por la boca, como en la filosofía yogui y en cierta doctrina presocrática. La ambulación, los ejercicios respiratorios, el deporte, son también higiene del espíritu. En la poesía inglesa hay testimonios sobre el efecto estimulante del oxígeno de las playas y el ozono de las cumbres. Los poetas "lakistas" debieron su nombre a la frecuentación de los lagos ("¿Qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?", pregunta Rubén Darío al Cisne). Y la frecuentación del lago y montaña pueden convertirse en estímulos voluntarios.<sup>7</sup>

Esta función terapéutica de la respiración y el movimiento parte de la idea de que la palabra es, en primera instancia, aliento, ser aéreo capaz de generar poesía.

En literatura no es posible dilucidar la noesis y noema lingüísticos de manera aislada; el lenguaje noético está necesariamente referido a la expresión verbal; no hay manera de captar el impulso creativo propio del lenguaje si no es mediante una realización estética. Pero de manera inversa también el noema poético debe referirse a la noesis como el soplo creador; en su aislamiento, el poemema literario corre el riesgo de la indigencia artística; lo único que queda es malabar de palabras, trabajo lingüístico frío y parejo al de otras actividades. Para Amado Alonso, a propósito de la musicalidad de la prosa, el alma se percibe en movimientos orgánicos de donde se desprende la naturaleza rítmica del lenguaje creativo.

El organismo hace el dúo al alma. El organismo todo se hincha, se apresura, se tensa y se distiende, se recoge en los pianísimos, se encabrita en los encabalgamientos polifónicos, o se entrega a la regularidad de un movimiento simétrico, se solea o se ensombra con el juego alterno de diversos timbres orquestales. El ritmo es placer porque consiste en regulados movimientos orgánicos. Y toda esta sucesión variada de energía y de tensiones orgánicas es comandada por el artista, ordenada y conformada de modo que ellas mismas formen una arquitectura. El sentir el propio sentimiento como una estructura móvil, y la conciencia de que esa forma es criatura suya, constituyen el placer específico del ritmo en el artista.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Alfonso Reyes, "Los estímulos literarios" en *La experiencia literaria*, p. 284.

<sup>8</sup> Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, pp. 258-259.

Como principio fisiológico, el ritmo sólo es apreciable en la obra del artista. Para que el aliento del lenguaje como noesis se concrete, se precisa del habla, “<<don>> de hablar, característica del hombre que los animales sólo manifiestan en rudimentos, aunque a ellos les bastan para entenderse entre sí”,<sup>9</sup> dice Reyes. Hablar es articular la respiración, el primer paso de realización del *pneuma* creativo, y corresponde a los pueblos arcaicos la tarea de dar realidad. El habla es primigenia, precede a la escritura y a la lengua como sistema; la literatura (como texto escrito ficticio) es una formación tardía; el antecedente poético es la obra oral en la que se combina verdad y ritmo, es decir, expresión mitológica. De las diferentes maneras en que el lenguaje puede determinarse, la literatura es la que implica una participación más directa del hálito creativo; dice, a propósito, Reyes:

Al llegar a la operación literaria, muda el régimen de conciencia como si nos acercáramos a algún oficio religioso. El ser expresivo que somos busca entonces en el subsuelo del alma, dejándose aconsejar por ritmos corpóreos, circulatorios, respiratorios, hasta ambulatorios; alerta a 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.<sup>10</sup>

Reyes, en la cita anterior, se refiere a la recuperación del hálito del lenguaje —*ritmos corpóreos, circulatorios, respiratorios, hasta ambulatorios*— que, en la literatura, devuelven la intención primitiva de *poiesis* a la literatura como producto acabado del habla. La literatura, tal como se percibe en la actualidad, como conjunto de textos de índole artístico y ficticio, es una reelaboración de la poesía iniciática. En este segundo nivel, se está hablando, entonces, de poemema que, junto con el semantema, conforman el noema literario. Así, la poesía es creación, inicio de un movimiento creativo, a la vez que objeto creado; la noesis lingüística de ese impulso anímico surgido del lenguaje es anterior al noema (en su fase semántica y en la poética); en palabras de Huidobro, “la poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba”.<sup>11</sup>

En lo concerniente a la relación poemema-ficción, ésta se explica, en primera instancia, como conexión del lenguaje con los contenidos ficticios; no se trata, sin embargo, de dos momentos

---

<sup>9</sup> Alfonso Reyes, “Nuestra lengua” en *Al yunque*, p. 406.

<sup>10</sup> Alfonso Reyes, “Apolo o de la literatura” en *La experiencia literaria*, p. 90.

<sup>11</sup> Vicente Huidobro, “La poesía” en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 206.

totalmente delimitados, en que el poemema es la verbalización neutra de una ficción previamente preparada. El proceso ficticio no se da a trasmano de la lengua; de las diferentes etapas en la formación de objetos poéticos, la ejecución verbal es la que tiene repercusiones de principio a fin, desde la noesis poética del lenguaje hasta el pulimiento de la obra; la palabra completa el proceso iniciado en la conciencia creativa. Frecuentemente, en el desarrollo de composición lingüística interfiere la ideación previa modificándola o matizándola; conjura la experiencia ficticia, la somete a la plasticidad lingüística. El lenguaje literario no es sólo un instrumento para cifrar mensajes, es, de manera radical, materia de un ser nuevo, de un ser poético. La intencionalidad noética se deja sentir en la forma lingüística de la obra literaria, que retoma y expresa el origen psíquico del creador.

Como hecho del mundo, la literatura es solamente una construcción lingüística, discurso; como mundema o asunto ficcionalizado, el poemema es la garantía de existencia de los entes ideados por una conciencia poética. Acerca de la imbricación del carácter comunicativo del semantema con el expresivo del poemema escribe Reyes:

La comunicación no sólo es orden semántico, sino también orden poético; por su parte, la expresión no sólo es orden poético, sino también orden semántico. Comunicación y expresión *pueden* ir conjugadas en la misma configuración semántica; expresión y comunicación *pueden* ir en la misma configuración poética. El asunto o *semantema* de la aparición del fantasma paterno ante los ojos espantados de Hamlet es a la vez comunicación de un hecho y de un afecto. Su tinte afectivo es manifiesto aun antes de que Hamlet abra los labios para declarar su asombro. La sola representación del hecho lleva un tinte afectivo, independientemente de que lo manifiesten así las palabras con que nos referimos al hecho. Si el lector imagina, a solas y en silencio, un rasgo conmovedor de la historia de cualquier vida particular, o de su propio pasado, este asunto mental lleva el afecto en sí mismo, aun sin necesidad de determinaciones verbales. De modo inverso, cuando en el *Horacio* de Corneille, el viejo lanza aquella frase eléctrica, al saber que su hijo ha abandonado el combate: *Qu'il mourut!*, no sólo expresa un afecto que contiene toda una doctrina ética, sino que nos comunica una información de especie intelectual sobre cuál hubiera sido su preferencia, de suerte que la afectividad expresiva va implícita en la misma comunicación. Esta imbricación puede acontecer en toda actividad humana, práctica o teórica: vida diaria, obra histórica, científica, filosófica, religiosa o literaria.<sup>12</sup>

En el proceso creativo la obra literaria sólo es la parte visible de la ficción noética del autor. La génesis de la expresión artística se encuentra en la última de las etapas concernientes a la

---

<sup>12</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, pp. 225-226.

conmoción: el doble signo de la exaltación, comparado con la euforia de la maternidad. La ejecución de la obra es acompañada, en todo momento, por el “latido vital”, desde sus contornos hasta el perfeccionamiento de los detalles; pues, “no sólo la concepción de la obra en su conjunto o siquiera en su arranque, hasta la diminuta conquista de una palabra que se anhela y se busca produce palpitaciones entrañables y a veces trae lágrimas a los ojos”.<sup>13</sup>

Ninguna obra poética surge de una vez y para siempre ante la hoja en blanco; hay un crecimiento que va del plan, a la ejecución y, finalmente, a la revisión. El momento inicial está todavía muy impregnado del impulso lírico que motivó la creación; es posible, aunque infrecuente, que el empuje sea tan intenso que los pasos intermedios se acorten; en otras ocasiones, de manera inversa, el poeta prefiere elaborar una planeación detallada hasta el desenlace antes de comenzar a escribir. Reyes marca tres momentos que van de la planeación a la escritura y deja como un proceso aparte la revisión. Los primeros tres son 1) prehistoria del poema, 2) definición de la obra y 3) factura propiamente. En la etapa prehistórica la obra es apenas una inquietud, no ha surgido, se prefigura como bosquejo y aún no puede asegurarse que en algún momento exista como texto concluido. El impulso lírico ha percutido el ánimo del poeta y la intención ficitiva es apenas una promesa; muchas obras no han podido traspasar este umbral, se abortan antes de ser escritas porque pertenecen al “limbo de los fracasados”.<sup>14</sup> En la creación artística no basta entregarse al empuje emotivo, el arte poética es, dice Reyes en “Jacob o idea de la poesía”, un juego con fuego; el poeta no puede permitir que se extinga, pero tampoco puede entregarse a las llamas en las que se consumiría toda posibilidad de escribir o produciría ambigüedades dada la amalgama enigmática de la emotividad; expresar lo prodigioso del mundo subjetivo es como una pelea contra lo inasible:

Me diréis que el poeta, a veces y aun la más de las veces, lo que necesita y lo que quiere es expresar emociones imprecisas. Como que la poesía misma nace del afán de sugerir lo que no tiene nombre hecho, puesto que el lenguaje es ante todo un producto de nuestras necesidades prácticas. Convenido; pero aun entonces, y entonces más que nunca, el poeta debe ser preciso en las expresiones de lo impreciso. Nada se puede dejar a la casualidad. El arte 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.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>14</sup> Alfonso Reyes, “Etapas de la creación” en *Al yunque.*, p. 283.

<sup>15</sup> Alfonso Reyes, “Jacob o de la poesía” en *La experiencia literaria*, p. 103.

Haber vencido en la lucha es comenzar a definir la obra; en este segundo momento empieza a verse la periferia, se toman decisiones sobre las funciones literarias: si estará escrita en verso o en prosa, si se tratará de un texto narrativo, lírico o dramático. Generalmente la primera resolución corresponde al tema; éste posee un magnetismo para los rasgos formales o estilísticos en los que se desarrollará. Puede darse el caso, sin embargo, de que la primera inquietud, antes de vislumbrar el asunto que se tratará, se manifieste como la necesidad de una forma y que sea ésta la que llame al tema.

En los dos momentos iniciales, la obra se encuentra en plano nebuloso; tanto el prehistórico como el de preescritura son puntos muertos que no llegan al lector ni a la crítica y es posible que no se descubran en el texto, sino tras una exhaustiva investigación. Entre el estímulo inicial y los primeros vislumbres lo que se juega es la existencia real de la obra, “los grandes poetas —dice Reyes— lo son porque logran captar el misterio en el arte. Si lo dejan escapar, o si no llegan al equilibrio de la forma, se quedarán en las buenas intenciones, con que está empedrado el infierno”.<sup>16</sup>

La tercera etapa corresponde a la escritura de la obra propiamente. Éste es un paso difícil, pues se requiere temperamento para que, una vez que se ha comenzado a escribir, se concluya; no basta una planeación exacta para llegar a buen puerto. El desarrollo de la escritura no sigue un mismo rumbo ni camina a igual ritmo en todos los casos; puede ser continuo, pero también puede haber interrupciones, descansos o reelaboraciones de lo ya escrito. Para concluir con éxito se requiere la fuerza del arrastre del impulso lírico que gestó la obra; hay que mantener vivo el fuego inicial alimentándolo para no abandonarla por falta de entusiasmo. Dice Reyes:

Hoy buscamos la expresión misteriosa de la poesía mediante renovados impulsos para escapar de los rigores lógicos: bien está. Pero no es posible afirmar que los poetas lógicos hayan prescindido de tal emoción. Esto equivaldría a olvidar que el sentimiento estético, aunque especializado en la literatura y las bellas artes, es el molde fundamental de toda representación del universo para el espíritu humano. Hay una estética latente en todas nuestras concepciones, y, como dijo Santayana, hasta el aire es arquitectura. Si hoy nos ha cansado el rigor lógico, a los ojos de quienes lo introdujeron en la poesía tenía un calor sustantivo de misterio. Las elásticas cervices de los camellos, aparte de ser un precioso hallazgo descriptivo, que basta ya por sí para fundar el valor poético, es también una captación del misterio, un jeroglífico, una manera de mentar por medios visibles un poco de lo invisible que llevamos dentro. Tan poesía es nuestra poesía de los verbos, o sea de las transiciones y mutaciones

---

<sup>16</sup> Alfonso Reyes, “Perennidad de la poesía”, en *La experiencia literaria*, p. 232.

entre las cosas, como la poesía de los sustantivos, o sea de nuestra presa sobre las unidades instantáneas que el flujo del mundo nos ofrece.<sup>17</sup>

La escritura genera su propia dinámica; con frecuencia el poeta no vislumbra el alcance del universo creado sino hasta que escribe. En el acto mismo de dar realidad lingüística a la ideación ficticia hay un margen de revelación que deja al descubierto la fisura entre la orientación mental y la notación escrita. La escritura genera sus propios movimientos al interior de la obra, y pueden o no formar parte del plan del autor. La brújula que guía la escritura de una obra es el impulso lírico, que, aunque se haya formado en una planeación detallada, es, en buena medida, fruto de la intuición del poeta. Técnicamente, esta etapa se caracteriza porque las decisiones se anclan en el lenguaje, en el estilo elegido para expresar de manera fidedigna la emoción que la produjo. Sólo a través de la palabra el lector puede captar el impulso lírico del poeta y reproducirlo de manera vicaria en su propia subjetividad. Reyes llama a este momento la “domesticación del rayo”,<sup>18</sup> pues, anterior a la obra, la literatura sólo existe en potencia.

Entre el segundo y el tercer momentos, en los que se cifra la calidad estética de la obra, el poeta ha de superar los dos peligros de la expresión: caer en el sentimentalismo ramplón o en la frigidéz intelectual; en todo caso, es preferible este último porque “este extremo —dice Reyes— es menos peligroso que el sentimental inmediato, dígame lo que se quiera, porque aquél desvirtúa el arte y éste lo acerca a la conciliación de los placeres perfectos del espíritu: dios, el número y la idea de Platón”.<sup>19</sup> Las obras de la inteligencia son verdaderas victorias en la lucha contra lo desconocido. La ficción creativa es una experiencia de singular intensidad en la que se traban representaciones muy variadas que constituyen una vivencia psíquica informe, aún no nombrada; el poeta, entonces, ha de saber dar forma a ese material en que se experimenta de manera sintética todo a la vez; a este proceso Reyes lo llama “lucha con lo inefable”.<sup>20</sup>

En las obras de Alfonso Reyes la imagen de Jacob peleando contra el ángel es una constante para hablar al trabajo formal literario; se encuentra en el ensayo “Jacob o de la poesía” (1933)

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 232-233.

<sup>18</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>20</sup> Alfonso Reyes, “Jacob...”, *op. cit.*, p. 103.



y con anterioridad en el poema “Jacob” fechado en 1925. Del relato bíblico destacan dos aspectos: la fiereza de la lucha y los laureles ganados. La contienda contra el ángel ha de ser a muerte; Jacob se juega el ser, esto es, está dispuesto a morir; sólo desde una determinación absoluta el agonista es capaz de ganarse a sí mismo o perderse de manera total. El valor para escribir literatura es comparable al de Job, porque “el ser poeta —dice Reyes— exige coraje para entrar por laberintos y matar monstruos”.<sup>21</sup> No se escribe un poema sin ese ánimo agónico, como puede apreciarse en una de las estrofas de “Jacob”:

Tiemblo al nacer la noche de la tarde,  
y entra sed de cuchillo por mis flancos,  
y ando confuso y temeroso ando.<sup>22</sup>

La *sed de cuchillo* es el temple poético con el que se asume la escritura: de esa pelea nace la expresión estética, según puede verse en la siguiente estrofa del mismo poema:

Bajo las contorsiones del gigante,  
aúllo a veces —oh enemigo blanco—  
y dentro de mí mismo estoy cantando.<sup>23</sup>

El laurel de la victoria del poeta en su lucha contra lo inefable es la poesía. El poema es la prueba de haber *domesticado el rayo*, de haber dispuesto del “último rayo del *Fiat*”,<sup>24</sup> el que logró enriquecer el mundo con una segunda creación, hecha de palabras. En el pasaje aludido, Jacob en completa soledad lucha toda la noche contra un ángel, quien, reconociéndose vencido renombra a su adversario: “Y el varón le dijo: No se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel; porque has luchado con Dios y con los hombres y has vencido”.<sup>25</sup> Versículos adelante le toca a Jacob hacer de nomotetes y bautiza el lugar de la pelea: “Y llamó Jacob el nombre de aquel lugar, Peniel; porque dijo: Vi a Dios cara a cara, y fue librada mi alma”.<sup>26</sup> Como Jacob el poeta ha de renombrar las cosas y él mismo ha de alcanzar nuevo ser en la palabra.

Si la noesis creativa es una experiencia que sintetiza emociones e ideas, su expresión poética no es menos; no se trata de un análisis verbal, antes bien, su obra está igualmente

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>22</sup> Alfonso Reyes, “Jacob” en *Constancia poética*, p. 113.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>24</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde*, op. cit., p. 206.

<sup>25</sup> Gn. 32, 25 en Reina-Valera, *Santa Biblia*

<sup>26</sup> *Ibid.*, 32,30.

impregnada de la trabazón psíquica de la conciencia autoral. El poema ha de conservar la orientación sugestiva de la vivencia poética; el misterio de la literatura consiste en saber sugerir lo inconmensurable captado por el poeta, por eso la ejecución verbal indica un jeroglífico, y en este punto Reyes se apoya en la imagen de “las elásticas cervices de los camellos” del poema de Guillermo Valencia. Los camellos —los artistas, los poetas—, que cruzan el desierto con mística resistencia hacen exclamar al poeta:

¡Oh artistas! ¡Oh camellos de la Llanura vasta  
que vais llevando a cuestras el sacro Monolito!  
¡Tristes de Esfinge! ¡novios de la Palmera casta!  
¡Sólo calmáis vosotros la sed de lo infinito!<sup>27</sup>

La *sed de lo infinito* es la ansiedad con la que el poeta intenta expresar la experiencia que dio lugar a la obra. En lo dicho por el poema se sugiere lo no dicho, que alcanza la infinitud misteriosa del impulso lírico. Cualquier persona es capaz de sentir emoción estética, pues, ésta, ha dicho Reyes, es *el molde fundamental de toda representación del universo para el espíritu humano*, pero sólo los poetas son capaces de expresar el *calor sustantivo de misterio*, por eso *vagan tristes de Esfinge*. En la siguiente estrofa dice Valencia:

¿Qué pueden los ceñudos? ¿Qué logran las melenas  
de las zarpadas tribus cuando la sed oprime?  
Sólo el poeta es lago sobre este mar de arenas,  
sólo su arteria rota la Humanidad redime.<sup>28</sup>

La poesía alcanza un grado de idealidad, las cosas que mienta entran al flujo de lo universal; lo humano es, así, una realidad fundada por la idea; ésta es la astucia de la inteligencia poética. Por otro lado, no se logra comunicar esencias sin involucrar la voluntad creativa entera y sin el coraje para experimentar toda la fascinación y el horror (*tauma*, para los griegos) del proceso poético; de ahí que no sea gratuito que Reyes lo haya comparado con una lucha a muerte con el ángel de la emotividad estética, que es como haber visto *a Dios cara a cara*, como Jacob.

---

<sup>27</sup> Guillermo Valencia, “Los camellos” en <http://www.poesiaspoemas.com/guillermo-valencia/los-camellos>.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

## 5.2. Lenguaje como teoría

En el origen, el lenguaje es una muestra de la mentalidad mágica de los pueblos primitivos. La ficción queda relacionada con su expresión lingüística de manera natural. Alfonso Reyes reúne escuelas distintas y distantes de la lingüística (gramática comparada, estructuralismo) y de la filosofía del lenguaje (atomismo lógico, teoría del conocimiento y fenomenología). Breal puso en el centro del estudio a la semántica, disciplina que rastrea el devenir de los significados. Desde la fenomenología husserliana se estudia la estructura del signo, Saussure, Bühler y Cassirer ven la lengua como sistema. Tras este recorrido se va madurando una lingüística, que es de la que participa Reyes, iniciada por Vossler, inspirado por Humboldt. Apunta en *El deslinde*:

Se abre el camino real del idealismo en lingüística. Se ve ya claro que la ley del lenguaje no es lógica pura, sino, sobre todo ley idiomática. Sobreviene la fascinación por esos “humores subjetivos con que nace empapada la palabra”, según la feliz expresión de Amado Alonso. La “estilística” de Charles Bally y de Vossler —brotada ésta del expresionismo de Benedetto Croce— se aplica a los acentos afectivos del lenguaje, sin distinguir necesariamente entre el uso vulgar y el uso literario, puesto que la onda afectiva invade ambos reinos. Finalmente —y cerramos el periplo— la “estilología” o ciencia de los estilos acota su terreno propio dentro del lenguaje literario, atendiendo a singularidades de época, nación e individuo, estudio que corresponde ya de pleno derecho a la ciencia de la literatura.<sup>29</sup>

Para Humboldt, el lenguaje es “el órgano del ser interior”,<sup>30</sup> lo propiamente humano, pero que no deriva del esfuerzo de los hombres sino que los precede. El lenguaje es una manifestación natural del espíritu, no es producto de la actividad humana; es un don otorgado al género humano, expresa la fuerza del espíritu en las primeras actividades: el habla y el canto. Al hombre le es dado evolucionar espiritualmente y en ese progreso el lenguaje está imbricado. No hay que interpretar lo espiritual como algo trascendente, por el contrario, la inmanencia del espíritu hace que la palabra exprese la naturaleza. La unidad de lo natural y lo espiritual no es un empalme mecánico, en el encuentro de naturaleza y humanidad se gesta una forma espiritual; de manera que el canto del hombre, parecido al de las aves, no es sólo una expresión acústica natural, sino que “vincula ideas con tonos”.<sup>31</sup> El lenguaje como órgano

---

<sup>29</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 224.

<sup>30</sup> Wilhelm von Humboldt, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, p. 24.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

interior no se reserva su interioridad como asilo hermético frente a lo social; sino que se abre paso en las relaciones que unos hombres establecen con otros; “las más finas fibras de sus raíces se hundan, pues, en la fuerza espiritual de la nación, y cuando más apropiadamente revierte ésta en el lenguaje, más regular y rico será su desenvolvimiento”.<sup>32</sup> El lenguaje además de marcar una forma de ser en el individuo —en un inicio el lenguaje está unido a todo lo que es interior en el hombre: sensibilidad, deseo, ideas, resolución, etc.— modela la forma de ser de un pueblo; así, no es la cultura la que hace surgir el lenguaje, sino el lenguaje el que propicia una cultura. La lengua es un producto posterior, contiene la posibilidad de crear, de proseguir el trabajo del espíritu. “La lengua misma no es una obra (ergon) sino una actividad (energeia). Por eso su verdadera definición no puede ser sino genética. Pues ella es el siempre reiniciado trabajo del espíritu de volver al sonido articulado capaz de expresar la idea”.<sup>33</sup> Esta actividad creadora de la lengua es la que permite que no sólo ella modele el pensamiento de los individuos, sino que el individuo pueda dejar su marca en una lengua, pues mediante la articulación —entre el grito y el canto— une la fonación con la fuerza del espíritu; el sonido no es sólo materia auditiva, sino también y sobre todo, expresión; de manera que en cada palabra reposa el sonido y la emotividad.

A partir del concepto de *energeia*, tomado como derrotero del pensar lingüístico de la teoría del lenguaje posterior a Humboldt, se piensa en el lenguaje no como una tábula rasa ni como una hoja en blanco; tampoco como una estructura preformada, sino como virtualidad creadora manifiesta en múltiples formas. El espíritu es inmanente al lenguaje que, al concretarse en el habla de los pueblos, queda como espíritu de un pueblo. La noción de espíritu, muy presente en el romanticismo alemán, está enlazada con la visión fenomenológica del mundo. El término de espíritu (*Geist*) guarda cercanía con el inglés *Yeast* (levadura); no puede pensarse en una actividad espiritual sin materia, toda espiritualidad es espiritualidad plasmada y sólo a través de la suma de las diversas actividades es posible captar el espíritu, como movimiento, como proceso, como evolución fenomenológica. Humboldt se pregunta por qué algunas nociones aparecen en unas lenguas y no en otras; la abstracción, por ejemplo, no se manifiesta igualmente en todos los idiomas, sólo en aquéllos que ponen en el mundo la abstracción, como el griego, el latino o el alemán. Esta inquietud, sin embargo, no indica la mayor o menor rango,

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 65.

sino el carácter específico de los pueblos; pues cada grupo humano adquiere su especificidad por sus actividades, sustentadas en la particular manera de actualizar el lenguaje. La variedad de idiomas de los pueblos son determinaciones diferentes en las que se expresa el espíritu por medios materiales. La totalidad de los fenómenos lingüísticos puede dar cuenta de la dinámica creativa del lenguaje; no hay por tanto, una disolución de lo diverso en una forma única y privilegiada, porque lo que tienen en común todos los idiomas es que actualizan el lenguaje en el tiempo; nada se resiste al cambio. La evolución lingüística es involuntaria, no depende de los propósitos humanos, pues, no se trata de que el hombre hable una lengua, antes bien, el lenguaje habla a través del hombre; de ahí que la lengua sea arbitraria. El lenguaje es la expresión del espíritu; la comunicación se subsume en esta función lingüística fundamental, por ende, no hay pensamiento sin lenguaje, antes bien el lenguaje pone el conocimiento. El estudio lingüístico, entonces, es histórico, el tiempo y el espacio en que se presentan los usos idiomáticos es fundamental, hay cambio pero sin la idea de progreso, pues, la variedad de las lenguas no es accesoria para lograr una unidad, lo diverso tiene forma unitaria desde el espíritu; así, en la fenomenología de las lenguas se capta el movimiento espiritual del lenguaje, su forma interior.

Vossler, seguidor de la noción de *energeia* de las realizaciones lingüísticas, resuelve la relatividad en la que cae la visión humboldtiana de la diversidad de usos del lenguaje. Desde su teoría, observa que la pertinencia gramatical no depende de la validación filosófica ni de la verificación empírica ni de la exactitud lógica. Cualquier proposición, incluidas las mentiras y los errores, pueden adoptar una forma gramaticalmente irreprochable. La corrección idiomática deriva de la regla que establece el uso de una comunidad de hablantes. Aprender una lengua significa conocer sus usos más generales y los particulares. La gramática es, en primera instancia, didáctica; su función estriba en enseñar la lengua en uso. Ahora bien, como además de ser clara, comprensible y ordenada, la gramática busca ser eficaz y valedera, se propone, como nuevo fin, establecer determinados usos, y autorizarlos; de ahí que la gramática se vuelva dogmática (académica). Para hacer valer un dogma, empero, no basta recomendar los usos correctos y advertir sobre los incorrectos; es menester dictar reglas que han de explicarse desde su fundamento, es decir, habrá que justificar los usos lingüísticos, así como hacer valer nuevas reglas. De esta necesidad teórica surge la gramática científica.

Para Vossler<sup>34</sup> lo incorrecto es lo inadecuado; lo que desde las prácticas lingüísticas comunitarias es impropio o poco efectivo, en alemán se expresa con la palabra *Unrichtig* (¡Eso no es así!). A partir de la relación sonido-sentido se establece la corrección del lenguaje; un uso idiomático correcto es aquel que está lleno de significado; uno incorrecto, el que no soporta la carga semántica. No es en el terreno de la verdad (filosóficamente hablando) en el que se dirime la corrección, sino en el de la significación. Verdadero-falso es un juicio más profundo que correcto-incorrecto. De ninguna manera son opuestos; lo correcto (económico o apropiado) es el exterior de lo verdadero, la superposición de estos conceptos permite un condicionamiento mutuo. Dice Vossler: “se trata, en la gramática, de la técnica o economía del pensamiento idiomático, donde el tal pensamiento no se demuestra, sino que se supone implícitamente”.<sup>35</sup> El pensamiento idiomático es resultado de la relación sonido-sentido; una legua es verdadera (idiomáticamente) cuando está llena de significado y es falsa (también idiomáticamente) cuando no soporta la carga de la significación; cae, entonces, en la insignificancia. Ahora bien, es necesario establecer cuál de los usos significativos es verdadero. La dificultad estriba en que un uso se sostiene en otro; según se ha convenido en que el criterio de validación gramatical se encuentra en la gramática misma. De esta consideración puede observarse que, en cuanto uso idiomático, hay un principio de convivencia de distintos usos, de las individualidades. Por otra parte, si se considera que la lengua es forma, un uso con mayor significación subsume a otro de menor significación, puesto que es el más universal o en palabras de Vossler:

La obra idiomática verdadera y valiosa sería entonces la que se nos mostrara, desde el punto de vista formal, como la más peculiar, exclusiva e individual, y, desde el punto de vista del contenido, como la más compleja, amplia y universal. La más excluyente individualidad unida a la más comprensiva universalidad: éste es el ideal del pensamiento idiomático. Es, como se advierte al punto, el ideal del poeta, del pintor, del músico, de todo artista. El pensamiento idiomático es, en lo esencial, pensamiento poético; la verdad idiomática es verdad artística, es belleza llena de significación. Todos nosotros, en cuanto que creamos formas de lenguaje, todos somos poetas y artistas, aunque en la vida corriente los más no pasamos de artistas mínimos, mediocres, fragmentarios y faltos de originalidad. No vale la pena examinar como poesía o arte nuestro hablar cotidiano. Pero la más pequeña gotita idiomática de un

---

<sup>34</sup> Vid. Karl Vossler, *Filosofía del lenguaje*, p. 34 et passim.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.35.

charlatán es, en resumidas cuentas, tan buena agua de Hipocrene como el inmenso océano de un Goethe o de un Shakespeare.<sup>36</sup>

El principio creativo o *energeia* humboldtiana se encuentra en cada uso lingüístico a condición de que se formen nuevas expresiones; de ahí que también el habla cotidiana observe ciertos principios poéticos. Dentro de esta igualdad creativa, sin embargo, pueden señalarse grados de excelencia; el mayor será, según la kantiana idea de Vossler, la expresión individual de mayor validez significativa universal. Hay razones que producen cambios en los usos; razones externas o internas, naturales o culturales; pero para que ese cambio permanezca se requiere el gusto estético de los hablantes. No es la gramática didáctica ni la académica ni la científica la que incluye la literatura; antes bien, la lingüística queda inserta en el estudio literario, pues, el lenguaje tiene una función estética. Desde la perspectiva vossleriana la tarea de la gramática consiste en determinar la técnica del lenguaje a partir de un criterio artístico: el de la belleza, dirimido por el gusto o sentimiento idiomático que es motor de los cambios lingüísticos (usos). Como conocimiento e imitación del arte (del más excelso), el gusto es educable. El genio, en cambio, es el creador de arte, su obra es original, no producto de educación. Gusto y genio van unidos. De aquí se desprende la historia literaria y la historia del gusto: la primera, estudia las obras más excelsas en tanto originales, hijas del genio; la segunda, por el contrario, busca los usos idiomáticos de una época, los más comunes y menos originales. Por este camino Vossler supera la idea de que todos los usos creativos son igualmente manifestación del espíritu; el lugar preeminente lo ocupa la obra genial frente a las del resto de los hablantes. Una noción del romanticismo alemán, la de genio, adelanta la idea humboldtiana de nación. La naturaleza esteticista de la teoría del lenguaje vossleriana no deja de lado la orientación científica del estudio de la lengua que se encuentra desde su formación filológica, misma que se nota en la idea de que, junto con la belleza, los usos se evalúan por su significación (no por la expresión, como en Humboldt).

Muy cercano a las ideas de Vossler, Alfonso Reyes elabora su propia teoría en la que tanto el estudio de la lengua, como la noción del lenguaje, encuentran su ubicación. Los matices que Reyes hace a la línea vossleriana derivan de las ideas de genio y significación. El lenguaje, como principio activo de la respiración (*pneumático*), es *noesis*, es decir, es creación (*poiesis*)

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 37.

y es dinámico: proceso creativo. De la realización que el lenguaje tiene en la poesía podría decirse, con Dante, que se trata de “un espíritu suave, todo amor/ que al alma va diciéndole: suspira”.<sup>37</sup> En el habla de los primeros pueblos la función lingüística fundamental es poética —o expresiva, siguiendo a Humboldt—; con el tiempo, sin embargo, el lenguaje se decanta por la función comunicativa, se instrumentaliza. En los diferentes usos lingüísticos aparecen imbricadas la comunicación y la expresión, pero son detectables y tienen misiones diferentes: lo instrumental y lo estético. En el habla de los diferentes pueblos actuales (posteriores a los primitivos) se percibe todavía el espíritu poético insuflado por la respiración, cuya razón de ser se ha perdido en las brumas del tiempo. En este sentido, sin aludir a la idea de nación, Reyes considera el habla de los pueblos como el principal rasgo idiosincrásico, sin establecer grados valorativos entre realizaciones dialectales o idiomas diferentes.

Alfonso Reyes considera que primitivamente el hombre se comunicaba a partir de signos biológicos; con el tiempo surgió la mímica, a la que paulatinamente fueron asociándole sonidos. En el lenguaje primario la mímica mima al objeto, el lenguaje es mimesis de la naturaleza; “la mímica se reduce a una imaginaria metamorfosis del ser que habla o mima en el objeto aludido o señalado”.<sup>38</sup> Finalmente, el sonido articulado dio paso al lenguaje, como puede apreciarse en las siguientes palabras:

La palabra, gesto del aparato laringo-bucal. Se comienza por un sonido que acompaña algunos ademanes. No necesariamente una onomatopeya, sino un simple apoyo auditivo del movimiento. Hasta que, por hábito, cada gesto se asocia a un sonido. [...] El sonido, menos costoso que el movimiento, acaba por predominar. De aquí las “raíces”. Las fases del gesto proposicional, transportadas ya al habla, tienden a fundirse en un conglomerado; de donde las “flexiones” y “declinaciones”. El primer balanceo o paralelismo del gesto proposicional se vuelca en el habla, determinando las unidades fónicas del discurso, los grupos de sentido lógico que forman conjuntos melódicos.<sup>39</sup>

La musicalidad de la lengua se enlaza con la sociabilidad; la fijación de las representaciones en sonidos articulados tiende lazos comprensivos en dos direcciones: hacia la naturaleza o mundo representado y hacia los otros individuos. Reyes observa que la fundación lingüística tiene un gradiente individual y otro social; apunta: “No negamos la corriente afectiva que invade y

---

<sup>37</sup> *Apud* Dámaso Alonso, *Poesía española*, p. 42

<sup>38</sup> Alfonso Reyes, “Ademanes” en *Norte y sur*, p. 71.

<sup>39</sup> Alfonso Reyes, “Hermes o de la comunicación humana” en *La experiencia literaria*, pp.26- 27.



vivifica al lenguaje, antes vamos a insistir en ella, si bien no considerándola ya como explosión necesariamente solitaria. No sabemos si el lenguaje sólo *en último término* se habrá sometido a su utilidad racional de comunicación, pues bien pudieron obrar a un tiempo las energías de soledad y energías de la sociedad, o preceder indiferente lo uno o lo otro”.<sup>40</sup>

Vico, defensor de la teoría naturalista del lenguaje, encuentra que la función verdadera de la lengua es la transmisión de la experiencia. En los albores de la humanidad el hombre tenía un contacto mágico con el cosmos y, así, su lengua era necesariamente poética, dimensión lingüística de las verdades primarias y esenciales. Pero la poesía no se considera desde su carácter estético, sino como realismo comunicativo del animismo de los pueblos; es decir, el rasgo poético no está en la palabra, que es eminentemente descriptiva, sino en el modo de ser de los primeros hablantes. El nombre no es una especie universal de la razón, sino una categoría particular de los sentidos; se trata de un “concepto imaginativo” dado no por la inducción ni por la semejanza sino por la identidad: en la primera lengua no hay abstracción en tanto que el hombre considera las realidades lejanas a partir de las presentes. Dice Vico: “ciertamente, la de las causas por sus efectos origina otras tantas pequeñas fábulas, en las que las causas se imaginaron ser mujeres ataviadas de sus efectos, como, por ejemplo, la fea Pobreza, la triste Vejez, la Muerte pálida”.<sup>41</sup> En este tenor y muy cercano a la teoría viquiana, dice Reyes:

La mitología es un lenguaje que se deja leer entre líneas. Una vez sobre aviso, no hay ya temor a confusiones. ¿Para qué sacrificar la riqueza estética heredada con el lenguaje? Los mismos que discuten la mitología la aceptan como modo de hablar. Después de todo, el lenguaje es siempre metáfora. A través de él, damos caracterización de personas a especies abstractas. De la humanidad, la raza, la iglesia, el estado, el gobierno, el pueblo, la ciudad, la institución, el partido, la asociación, la razón social, etc., hablamos como si fueran otros tantos individuos determinados, mediante un traslado antropomórfico y una figura de prosopopeya sin los cuales no podríamos hablar. No sólo se trata aquí de una comodidad poética, sino de una economía constitucional de la mente.<sup>42</sup>

En el mito se capta la mentalidad imaginativa de los pueblos; su expresión lingüística participa de esa visión; no se trata, sin embargo, de una actividad propiamente poética, sino de

---

<sup>40</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 211.

<sup>41</sup> Giambattista Vico, *Ciencia nueva*, p. 199.

<sup>42</sup> Alfonso Reyes, *La crítica... op. cit.*, p. 49.

un hecho impregnado de la fantasía que asiste las prácticas comunitarias; la palabra convoca realidades, un ensalmo, por ejemplo, puede atraer la lluvia o alejar los malos espíritus.

En los albores de la humanidad ya estaba presente la expresión lingüística; la palabra es, de hecho, el primer síntoma humano. Ese primer lenguaje une lo espiritual y lo natural; es un primer brote de razón y de sociedad, a la vez que extensión de la naturaleza. En la respiración el lenguaje impregna con su movimiento creativo las diferentes maneras de simbolización, porque el ritmo generado a partir de la configuración respiratoria tiene también sentido intelectual. Para Alfonso Reyes, “el periodo, estrofa de la prosa, responde a una necesidad de límite, a la vez mental y respiratoria, pues <<todo lo determina el número>>”.<sup>43</sup> El paralelismo de ritmo y pensamiento constituye, para Pitágoras, la armonía cósmica, y en esta visión teórica la armonía es el principio ordenador del cosmos, de ahí que aplique la teoría del número a la música.<sup>44</sup> El periodo del que habla Reyes es semejante a la noción musical de frase, derivada de la distribución de fragmentos melódicos a partir del régimen respiratorio; esta manera armónica de llevar el tiempo determina el estilo del músico: se trata de un *tempo* interior que en la interpretación exterioriza su temperamento.

El periodo indica las pausas y las regularidades; la respiración constituye una combinatoria que, de tener feliz arreglo, produce usos lingüísticos melódicos en los que, por un lado, queda indicado el sentido y con los que, por otro, se facilita la memorización. Walter Ong<sup>45</sup> estudia las psicodinámicas que usaban los pueblos orales como estrategias mnemotécnicas, entre las que ocuparon un lugar preponderante las expresiones formulaicas, con un sustento fuerte en el ritmo. Los primeros hombres, a falta de escritura, preservaban sus saberes de manera memorística, tarea no tan titánica como a primera vista parece porque la destreza auditiva y la relación directa de saber y experiencia facilitaban la operación. La memoria es, para las comunidades predominantemente orales, garantía de comprensión.

Aún en sociedades que han dejado atrás el pensamiento mágico y que reportan cierto desarrollo cultural, como la antigua Atenas, floreciente en manifestaciones filosóficas, se deja sentir el enlace de la palabra con el mundo representado, a tal grado que se construye una unidad entre objeto y nombre. En *La crítica en la edad ateniense* Reyes capta los rasgos

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>44</sup> *Vid.* Kirk y Raven, *Los filósofos presocráticos*, p. 312.

<sup>45</sup> *Vid.* Walter Ong, *Oralidad y escritura*, p. 39 *et passim*.

fundamentales de la cultura griega y la reconoce como una sociedad construida sobre el *logos* (idea, nombre). La denominación es la operación primordial del conocimiento, sólo el número podía competir con la importancia de la palabra. A partir de la jerarquía del lenguaje puede explicarse la visión nominalista que predominaba: los griegos tienden a “multiplicar los entes, multiplicando las denominaciones”;<sup>46</sup> un sustantivo es garantía de que lo referido por él existe. El mundo ya no es el espacio habitado por dioses míticos; la palabra, empero, sigue siendo garantía de existencia y conocimiento. El nominalismo de la filosofía incipiente es el enlace que se pierde al final, para dar paso al realismo epistemológico.

En la perspectiva de Alfonso Reyes, tras el momento de pensamiento mítico y pensamiento nominalista, sobreviene una visión objetivista del lenguaje en la que se hace posible plantear la injerencia lingüística en las representaciones mentales. En el repaso alfonsino por las corrientes del estudio de la lengua se inicia con las dos preguntas rectrices que se orientan a buscar el “porqué” y el “cómo” del lenguaje. La primera teoría sobre su origen fue la sobrenatural, apoyada en el *Génesis*; en ella se atribuye la invención a Adán o Eva, según dos variaciones. La segunda explicación, la psicológica, ve el lenguaje como crecimiento vegetativo, como invención convencional o como derivación biológica presente en la onomatopeya y en la interjección. El problema a discutir en la relación pensamiento-lenguaje no se centra en el “qué” de la pregunta; esto es, no se trata de dirimir si las palabras son cuantos de pensamiento o si es posible pensar sin palabras; asuntos que generalmente se disciernen desde el origen del lenguaje. Reyes, en principio, descarta esta vía de reflexión; apunta: “Aceptemos provisionalmente, y *propter elegantiam sermonis*, cualquiera de las mil teorías sobre el origen del lenguaje, que para el caso da lo mismo”.<sup>47</sup> El tema a reflexionar es el “cómo”, es decir, de qué manera la palabra modela el pensamiento; esto es, el lugar que ocupa la palabra en la elaboración de ideas. Reyes distingue dos fases del lenguaje:

El concepto social del lenguaje no es más que un aspecto del fenómeno, y por sí solo no podría dar cuenta de la filosofía del lenguaje. La sociología considera el lenguaje: 1º Como producto social colectivo: fase pasiva. 2º Como factor que influye en los demás productos sociales, los cuales, sin el lenguaje, carecerían de la estructura que él ha venido a comunicarles: fase activa.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Alfonso Reyes, *La crítica... op. cit.*, p. 15.

<sup>47</sup> Alfonso Reyes “Ademanes” *op. cit.*, p. 70.

<sup>48</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 210.

La fase activa del lenguaje promueve una visión orgánica de la comunicación humana: por un lado, se le ubica en el conjunto de todos los productos sociales y destaca su importancia estructurante a partir del principio de orden mental, y, por otro, posibilita una apreciación de los intercambios sociales como hechos cambiantes. La fase pasiva enfatiza el carácter convencional del signo, como una destilación semántica extraída de los hábitos lingüísticos. Reyes toma en cuenta que el lenguaje no se establece por contrato ni se fija de una vez para siempre, sino que el habla, con el tiempo, va ejerciendo su influencia en el sistema mediante usos que se generalizan.

Un hecho, antes de ser nombrado es un conjunto de impresiones ambiguas; cuando se le nombra las palabras estabilizan los significados evanescentes. Una noción ambigua puede fijarse y perder su indeterminación en una palabra. La denominación crea un molde para el pensamiento: “toda cristalización verbal acusa un anhelo o imprime una huella en la mente”,<sup>49</sup> dice Reyes. El lenguaje desimpresiona la experiencia; pues establece órdenes semánticos que son, a su vez, jerarquías de significación de la vivencia. La semántica escorza niveles de interés de los objetos mentados. La palabra, por tanto, influye en las representaciones; fija los rasgos sémicos primordiales, frente a los secundarios.

### 5.3. Lenguaje como *tecne*

Para Alfonso Reyes, la lengua debe ser percibida desde su sonoridad, por tanto, resulta de la especialización de la mímica en articulación y de ésta en signos gráficos. “La literatura —dice Reyes— es arte oral. Anterior a la fijación gráfica, que bien pudo no haber aparecido nunca sin que dejara por eso de existir la literatura. Sus fórmulas religiosas o mágicas, contractuales o institucionales se transmitían de memoria como un servicio indispensable a la tribu”.<sup>50</sup> La poesía original nace del primer impulso del lenguaje, la respiración, cuyo rastro se revela en las formas rítmicas de la oralidad; la notación gráfica posterior es una impostación. Originariamente el lenguaje guarda una conexión estrecha con la ficción. En la edad moderna el lenguaje olvidó el lazo que lo unía al pensamiento mítico de los pueblos primitivos. Se erigió entonces su poder instrumental para transparentar los contenidos de las diferentes

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>50</sup> Alfonso Reyes, “Marsyas o del folklore literario” en *Páginas adicionales*, p. 313.

disciplinas. Esta aparente objetivación del medio, a favor de los saberes, lejos de facilitar el desarrollo del conocimiento, lo retuvo al ignorar el papel lingüístico del código. La literatura logró zanjar el hiato, partiendo de que información y expresión estaban fuertemente unidas.

Ahora bien, si la función primordial del lenguaje es la comunicación y la de la literatura, la ficción, cómo es posible ajustar las diferentes intensiones. El trabajo poético es una actividad de selección del corpus general de la lengua, aunque implica operaciones de un nivel superior en las que se juega el ser literario de las obras. Aunque el lenguaje, en su totalidad, tenga zonas estéticas y de intimidad, éstas ocupan un lugar marginal o están supeditadas a la primera tarea lingüística, la transmisión informativa. Dadas las características propias del lenguaje, cabe preguntarse cuáles son sus rasgos constitutivos con los que cuenta la literatura, de qué manera ayudan o entorpecen la labor poética, qué obstáculos lingüísticos tiene que vadear para conseguir su fin. Los desajustes propios del lenguaje en los diferentes niveles son, para la literatura, motivo de trabajo poético y de estilización.

En la poesía se conjugan las dos misiones del lenguaje; la comunicativa, que refiere de manera inmediata, y la directiva, que recrea la realidad (la ficcionaliza). El orden directivo o expresivo no es específico del lenguaje estéticamente usado, también otras artes, el combate y el juego pertenecen a él. De ésta última dice Reyes: “La misión directiva o creadora del lenguaje [...] 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; mejor dicho: un plano de arquitectura para un edificio por construir”.<sup>51</sup>

De manera más auténtica, la literatura deja su impacto en el lenguaje cuando introduce innovaciones. Lo que es invención en el lenguaje no necesariamente es creación de referentes; aunque cierto tipo de literatura introduzca entes que no existen en el mundo de la experiencia cotidiana que necesiten ser nombrados. La poesía opera el lenguaje cambiándole la orientación; y, pese a que ayude a la lingüística en el establecimiento semántico, en los usos literarios no hay fijeza para el significado, pues éste participa de “la fluidez vital del objeto y el sujeto”<sup>52</sup> y está supeditado a cambios socialmente producidos. Así, el valor semántico de una obra debe circunscribirse al contexto en que se escribió. Dice Reyes: “este transformismo continuo debe

---

<sup>51</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 221.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 238.

entenderse como una incontenible reacción del fluir del mundo y de la conciencia contra la naturaleza <<desimpresionista>> del lenguaje”.<sup>53</sup> Es cierto que la fluidez social y vital se refleja en el lenguaje; los cambios lingüísticos, sin embargo, no siguen paralela celeridad; hay siempre un residuo semántico que permanece y que es lo que permite que parte del significado original de una obra se conserve y siga siendo permeable de una conciencia a otra.

Esencialmente, la experiencia literaria es profundamente universal, pues, alude a estados de conciencia posibles en todos los humanos; no es, empero, general, sino individual; las emociones de los personajes en la narrativa o la dramática y del yo poético en la lírica son efectivamente experimentadas, no son una abstracción. La palabra, dado su carácter social, alude a significados comunitariamente identificados. Cuando se construye el poemema, se trabaja con el lenguaje personalizándolo; el signo lingüístico posee también una zona individual en su latencia semántica, en sus connotaciones. La presencia del poeta se filtra al significado, hay una voluntad semántica enlazada con la intención ficticia; dice, a propósito, Reyes: “El significado no sólo acarrea representación, sino también voluntad. La cápsula verbal no sólo encierra aromas de intelección, sino también explosivos de intención”.<sup>54</sup> El poeta convierte la expresión lingüística en un acto subjetivo, le devuelve la intimidad a la palabra. Sólo desde esta dimensión del lenguaje se logra hacer comunicables la vida interior de una conciencia que experimenta angustia, soledad, plenitud, desazón o amor.

Si el poeta logra hacer un lenguaje propio, se reconoce que tiene un estilo; la expresión verbal tejida con un semantema íntimamente ficcionalizado tiene la huella de una conciencia, es producto de una ideación literaria. Este cosmos, el poético, no está sujeto sólo a la significación social: el significante traba significados personales; en cierto sentido, el significante literario implica violencia respecto de la relación unilateral de la palabra con el concepto. La poesía significa de una manera diferente a como lo hace el lenguaje común; así, cada obra no sólo dice algo nuevo del mundo, dice, también, algo nuevo del lenguaje. La palabra poética revela nuevas funciones del lenguaje; si, en un primer momento, la obra literaria habla sobre el ser de las cosas; en una segunda mirada, indica algo sobre la palabra: se suscita un tránsito de la palabra del ser al ser de la palabra. El lenguaje común obtiene

---

<sup>53</sup> *Id.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 219.

plasticidad e intimidad, y gana, sobre todo, apertura del espectro significativo para posibilitar la representación de mundos ficticios.

De las misiones del lenguaje se desprenden sus dos funciones: comunicación y expresión. La primera se caracteriza por el propósito de transmitir información; la segunda, por la intención de evocar estados de conciencia, vivencias psíquicas o simples juegos. La comunicación, además de pertenecer de manera preponderante al orden semántico, participa del orden poético, y la expresión, además del poético, tiene algo del semántico. La configuración poética toma los recursos de la semántica y viceversa. De la noesis al noema se dan diversas poéticas de acuerdo con los textos específicos de las disciplinas y aquí se entremezclan, en diferentes grados, la comunicación y la expresión. La preponderancia de una frente a otra se dirime a partir de la intención de la obra.

Revisar las funciones comunicativa y expresiva ayuda a pensar los dos usos del lenguaje: el práctico y el estético. El lenguaje común es, ante todo, comunicación (especie intelectual) y el lenguaje estético es expresión (estado afectivo). La literatura puede usar fórmulas del uso práctico; lo hace por cálculo porque así conviene a sus fines. El lenguaje común usado con fines prácticos y cotidianos (coloquio) puede especializarse de acuerdo con intenciones teóricas específicas emanadas de disciplinas o prácticas sociales o artísticas (paraloquio) de manera flexible o rigurosa; éste puede presentarse en pureza ya como lenguaje no literario (historia, ciencia, filosofía, teología, etc.) y literario, ya de manera teórico-práctica (mixta: retórico y ritual: fórmula mágica, fórmula litúrgica y fórmula jurídica). La relación que guarda el significado con su expresión lingüística acepta grados de apego: mayor, si un semantema exige cierta formulación verbal y no otra para ser expresado con precisión; menor (o flexible), si es posible una variedad de poemas para comunicar un semantema. Aunque en determinadas obras, como las científicas, el paraloquio parece seguir su propia intención y limpiar la expresión lingüística de toda contaminación del coloquio, se trata de especialización y no es posible sin la existencia del lenguaje común.

No basta caracterizar las dos funciones del lenguaje para distinguir el uso práctico del estético, dado que de uno a otro hay una escala. La primera función del lenguaje es la comunicativa; la expresiva trabaja sobre esa base. Reyes reconoce, siguiendo a los lingüistas decimonónicos, que el lenguaje es el instrumento más útil para comunicarse. Este es un disenso de Reyes respecto de Vossler, para quien el lenguaje en cualquiera de sus usos es susceptible

de ser poético, sin tomar en cuenta si la intención fue o no estética; como puede verse en *El deslinde*:

Considerando las cosas bajo el aspecto sociológico, es evidente que la función comunicativa es más prima que la expresiva. Si la expresión se hubiera apoderado de todo del lenguaje antes de que la comunicación lo dominara, el lenguaje, en vez de ser un común denominador que hace posible hasta la poesía (pues la poesía busca siempre un cordial interlocutor), sería un conjunto de dialectos estéticos individuales, irreducibles o inconvertibles. Esos dialectos se acercarían ocasionalmente, por la fundamental semejanza de la especie, o por los estímulos paralelos del medio semejante. Y nada más. El lenguaje sería un método de aislamiento en vez de ser un método de relación. Y, con todo, en este conflicto latente está la fuerza de la poesía, que siempre procura volcar novedades individuales sobre el grupo humano (*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*); aunque luego resulte, paradójicamente, ser la manifestación de una inquietud general del grupo, que no había encontrado antes su palabra, su intérprete. Es, propiamente, un juego de noria.<sup>55</sup>

La expresión, más que comunicar, busca transmitir emociones; en un grado extremo, desprovisto de semantemas, el signo lingüístico es captado desde su materialidad acústica como música. La música no comunica nada; la literatura, en cambio, tiene que comunicar algo. Si la música busca imitar, pierde pureza; la literatura, de manera artificial, puede purificarse. La función del lenguaje para la poesía es la expresiva, mas no puede renunciar del todo a la comunicación, entonces, la subordina; sin embargo, el poemema logra conectar de manera directa dos sensibilidades y transmitir emociones y estados de conciencia, así que la poca información que se recibe de la literatura comunica intensamente.

Una obra literaria exige dos características: semantema ficticio y poemema estético; si alguno de los dos falta, se producen textos fronterizos como la literatura aplicada (cumple con el requisito poético pero falla en la ficción). Alfonso Reyes<sup>56</sup> establece la siguiente clasificación del uso lingüístico que va del coloquio al paraloquio:

1) Producto coloquial. Se trata de usos lingüísticos cotidianos que muestran indiferencia o desapego semántico-poético. Una conversación espontánea y casual, por ejemplo, puede usar ciertos coloquios perfectamente sustituibles por otros o por paraloquios flexibles.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>56</sup> *Vid. Ibid.*, pp. 239-241.



2) Obras no literarias por forma ni por intención. El uso coloquial adquiere grados de rigor que van desde el paraloquio flexible (historia y ciencias sociales) hasta el paraloquio rigurosamente encadenado con el semantema (ciencias naturales, físicas y exactas).

3) Obra de forma literaria pero de intención extraliteraria: literatura aplicada. El uso lingüístico básico es el coloquio; suelen aparecer, sin embargo, paraloquios literarios con diversos grados de fijeza.

4) Obra literaria. El total de las obras consideradas literarias, aun cuando portan ciertos acarrees ancilares de otras disciplinas, observan con sumo rigor el apego semántico-poético. Cuando toma préstamos del coloquio o del paraloquio flexible, la literatura los cristaliza y fija, los literaturiza. “Así como en el orden semántico la literatura, —dice Reyes— resulta de la intención ficticia, así, en el orden poético la literatura resulta de la fijeza lingüística, gobernada por la intención estética”.<sup>57</sup> La calidad estética en literatura no es un agregado, como sucede en otros tipos de obras, sino es una exigencia.

5) Obra o fórmula ritual. En los ritos el apego poético-semántico es también absoluto, como en literatura. En ésta, sin embargo, el desapego va en demérito del gusto de la obra y del autor; en el ritual, en cambio, tiene valor legislativo, pues, un error, aún el más mínimo, anula el efecto de la fórmula. En la ritualística (magia, liturgia, judicial) la plenitud de la palabra reside en el papel activo e inmediato de la palabra.

Reyes ha dado al primero el nombre de producto, mientras que los otros los considera obras, esto es, construcción de un trabajo por parte del enunciador. El coloquio requiere un mínimo de consciencia porque es una manifestación primaria del lenguaje. Las obras, en cambio, son una especialización de aquél. El coloquio tiene en primera instancia valor práctico (intelectual, comunicativo), aunque no está desprovisto de valores afectivos. Se presenta con desapego poético-semántico; puede estar presente en literatura, pero ahí cobra sentido metafórico porque cumple una función intencional, queda inserto en el flujo ficticio de la obra literaria y es él mismo ficción: un personaje que al hablar indica su condición social en una novela, por ejemplo.

A partir del discrimen que se hace de las funciones del lenguaje se señalan las notas constitutivas del signo lingüístico: comunicativa, acústica y expresiva. En cada palabra

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 240.

conviven las tres con mayor presencia de una sobre otras. 1. La nota comunicativa, significativa o intelectual tiene como tarea primaria aportar información y va de las realizaciones lingüísticas más comunes a las más especializadas; de la laxitud hasta el mayor rigor lógico. Si se trata del primer caso, la gramática usual los atiende; si del segundo, la semántica o la lógica. 2. La nota acústica se indica en el carácter material del signo y va del fonema a la sílaba, al ritmo de sintagmas, frases o periodos. Éste es el campo de la fonética. 3. La nota expresiva es el patetismo o emotividad impregnada en ciertos usos del lenguaje; de ella se encarga la estilística; indica una superabundancia de la palabra. Las tres notas suelen aparecer mezcladas en los diversos usos lingüísticos; hay, sin embargo, determinados tipos textuales que, por sus propósitos, se inclinan hacia una nota más que hacia otra. Dice Reyes:

Mientras existe la palabra, actual o virtualmente pronunciada, la inercia prosódica determina en ella, o bien ritmos, cadencias y unidades melódicas procuradas más o menos de caso pensado, o bien aquel inefable “canto oscuro” de que habla Quintiliano, y que no puede menos de acompañar aun a las manifestaciones verbales más descuidadas e inartísticas. Una proposición testimonial e informativa, que no envuelva juicios ni afecto, poseerá valor práctico, intelectual o comunicativo, pero no expresivo. Y una forma expresiva extrema, que se apoye sobre todo en el valor acústico, en el estímulo biológico del sonido, puede llegar como la jitanjáfora, a anular la nota intelectual o de sentido semántico.<sup>58</sup>

Se transforman las notas en valores por el efecto de la intención del enunciador y la atención del enunciatario. Cada una deriva de alguna de las partes del signo lingüístico: la comunicativa se orienta hacia el significado denotativo; la acústica, hacia el significante, y la expresiva hacia la connotación. Por otro lado, son elementos discretos en la palabra, difícilmente aislables; entre la nota acústica y la expresiva, por ejemplo, suelen establecerse solidaridades firmes cuando se trata de obras de marcado interés acústico. La nota comunicativa es primigenia, marca el rumbo sémico dominante, no obstante, las otras dos notas dejan sentir su presencia en la palabra: el carácter fonético conlleva otra forma del sentido y la expresividad de las connotaciones se conserva de manera latente.

De la convivencia de las tres notas se acarrearán tres desajustes: el primero, que nace de la divergencia entre nombre y referente; el segundo, entre los contenidos psíquicos y la norma

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 233.

sintáctica, y el tercero, entre el uso social y el individual. Alfonso Reyes lo explica en los siguientes términos:

El lenguaje —como todo signo, o todo indicio si se prefiere— es ya en sí un desajuste: uno es el nivel de las palabras y otro el nivel de los entes a que ellas aluden (aquí de los “semánticos”). Sobre este desajuste, cae el nuevo desajuste entre lo psicológico y lo gramatical, pues esto no logra del todo absorber aquello (aquí de los “estilísticos”). Este nuevo desajuste se fomenta secundariamente con la lucha entre lo individual y lo social, tercer desajuste que significa un vaivén entre las tendencia a la iniciativa y la tendencia a la conservación. Los dos primeros desajustes nos dan la materia de resistencia.<sup>59</sup>

El desajuste entre la palabra y la cosa mentada corresponde a la arbitrariedad del signo lingüístico. La transparencia comunicativa no deriva, entonces, de contrastar lenguaje y mundo; sino de lo socialmente aceptado como preciso. El desajuste, entre lo psicológico (entendido como lo psíquico y lo espiritual) y lo gramatical, se presenta porque, pese a que se supone que el orden mental es paralelo al lingüístico, el lenguaje presenta rasgos ilógicos, por un lado, y, por otro, la psicología de un individuo está conformada por experiencias que, a veces, no son descriptibles desde la norma gramatical; la sintaxis de un psiquismo es más vasta y compleja que la de la lengua. Finalmente, el desajuste de la parte social del sistema, frente a los usos individuales se explica porque la nota comunicativa está fundada en la convencionalidad de la lengua; por hábito colectivo los entes tienen nombres reconocibles por la comunidad de hablantes; este reconocimiento es exigencia para el entendimiento y comprensión de unos hombres con otros, sin embargo, el uso individual creativo intenta una injerencia en la innovación que choca con lo establecido. En este último desajuste se sintetiza la oscilación lingüística que va del afianzamiento sistémico a la invención léxica, que sólo es perceptible con el tiempo. Apunta, a propósito, Reyes:

El tercero nos da la agencia modeladora. El primer desajuste es inevitable, pues la palabra no podría ser la cosa, y a causa de ello existe el lenguaje. (El sueño del “analogismo” es que la cosa dicte su nombre; el sueño del “ritualismo” es que el nombre dicte su cosa). El segundo desajuste —psicológico-gramatical, entendiendo por psicológico tanto lo psíquico como lo espiritual— es el punto de nuestro problema. El tercer desajuste no es más que un proceso fluctuante, de nota histórica, en que se revela el combate del artista con su materia prima.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 252-253.

<sup>60</sup> *Id.*

Resolver la parte individual del lenguaje implica trabajar lo social e interiorizarlo, de manera que la gramática se ajuste a lo psicológico (y no a la inversa) o que éste cree su propia gramática; supone, además, que en cada expresión evoque en cierta medida la representación de lo real. El modelado de las tres notas no se da espontáneamente, involucra una labor concienzuda de estilo en el que se ajustan al semantema.

Sólo en la literatura las tres notas del lenguaje están presentes como valor. 1. La comunicabilidad literaria consiste en ser precisa gracias a la ambigüedad que deriva de la naturaleza del lenguaje poético, o bien “la creación metafórica de novedades ficticias”.<sup>61</sup> 2. La nota acústica del lenguaje es aprovechada en todas sus modalidades rítmicas que van desde las captaciones fonéticas; hasta las regularidades sintácticas eufónicas. 3º. El ajuste estético y psicológico del lenguaje es producto del trabajo del poeta en busca de la expresión de determinada afectividad.

Reyes adopta la idea de Vossler de que la expresión literaria se trabaja con la fantasía, que está más allá de la lengua; pues, en su seno crea otra de mayor emotividad, que supera, sin negar, los usos gramaticales y sociales mediante un trabajo en los distintos niveles lingüísticos. En esta línea Vico ya había establecido que la fantasía es el motor de los valores del lenguaje. Así, según Reyes, la literatura realiza el ajuste en tres niveles:

Podríamos repetir aquí lo que dijimos para el ejemplo del poeta ante el crepúsculo y su medio de expresar una verdad “más cabal” que la verdad ordinaria, en tres elementos: *a)* mínimo de realidad práctica; *b)* querer real añadido por el hombre, en un arresto de creación mágica; y *c)* traducción de una verdad íntima en toda su riqueza y arborescencia, y no mutilada en el sentido lineal de la acción o la razón. Porque el suceder real es sólo una pequeña porción de la verdad, y una porción de esta porción es el suceder aprovechable para la práctica o la especulación racional. La explosión literaria hace saltar los tabiques, y es así como la literatura realiza un ajuste “intensivo”.<sup>62</sup>

Desde el enfoque teórico de Reyes, el lenguaje literario es una especialización (paraloquio) del lenguaje común. A diferencia de otros paraloquios, como el científico o el ritual, en el literario, sobre la preeminente nota comunicativa, se superponen la nota acústica y la expresiva. Una obra adquiere carácter literario cuando se ha logrado el perfecto ajuste de las tres notas. En literatura el paraloquio consigue un “nominalismo eficiente” como principio

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 253-254.

adherido al lenguaje que logra un paralelismo entre palabra e idea. Dice Reyes: “Lo demuestra la poesía que, como muchas veces se ha dicho en diversos modos, se afana por crear <<un lenguaje dentro del lenguaje>>, el cual permita aprehender otro orden sublime de realidades (sub-lime, más allá del límite óptico)”.<sup>63</sup> La palabra poética recobra, entonces, el sabor de novedad y conexión de sus orígenes.

No está necesariamente ligada la idea de “lenguaje literario” a una lengua específica; es aplicable a todas y es único en cada obra. Un texto poético es intraducible en todas sus notas: significativa, acústica y afectiva. Llevarla de una lengua a otra implica trasladar al semantema y acaso la estructura; el poema, sin embargo, dado el rigor del parlamento, tiene que re-crearse, echando mano de los recursos de la lengua en que se traducirá; por esto, dice Reyes: “La traducción sí que se vuelve una re-creación poética sobre una pauta semántica determinada, donde la fidelidad de orden verbal se reduce al respeto de las series mentales”.<sup>64</sup> Cierta tipo de composiciones literarias —las que ponen énfasis particular en la nota acústica y subordinan las otras dos como el calambur, el lipograma, etc.— son intraducibles.

Para Alfonso Reyes, la literatura es una actividad teórica, como la de otras disciplinas; pero mientras éstas podrían preceder a la expresión lingüística, la literatura sólo se considera tal desde su ejecución verbal. Diferentes versiones de una misma obra cargan, cada una, el matiz contextual; sin embargo, pese a la movilidad del significado, el apego semántico-poético sigue teniendo cierto rigor. El espíritu noético de la ficción envuelve cada momento de la construcción de la obra y subsume los cambios que van presentándose por mor de una mejor expresión de ese primer momento creativo que viene emparejado con el lenguaje mismo.

De los distintos usos lingüísticos, los tres parlamentos de mayor inflexibilidad en el ajuste semántico poético son el literario, el ritual y el científico. Tanto el lenguaje científico como el literario buscan un apego riguroso; el primero es de carácter intelectual y el segundo, estético. Son necesarios, sin embargo, algunos matices: el lenguaje literario puede contener información intelectual, pero el conocimiento aludido es de otro orden, el que alude a la experiencia pura; por otro lado, el sentimiento estético difuso puede presentarse igualmente en obras no literarias. Así, la diferencia específica del poema literario reside en su nexo con la ficción; dice Reyes: “Para evitar el malentendido, tendríamos que cualificar lo estético literario por su

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 270.

vinculación semántica de ficción y por su vinculación poética en los tres valores del lenguaje”.<sup>65</sup> La ciencia supera el desajuste bien mediante el uso de tecnicismos, bien por tipología simbólica, métodos de enlazar un poemema a un semantema que implica síntesis de abstracción conceptual. En literatura, en cambio, se consigue el ajuste gracias al poemema de rigor, que se logra por la libertad de elegir el semantema y la individualidad de su tratamiento, pues, es en el seno de la ficción donde éste va formándose, sin seguir esquemas sociales. Una vez determinado el semantema, el poeta selecciona el poemema que más conviene al semantema y finalmente lo depura para darle mayor ajuste: lo vuelve rígido. En el caso de la ciencia, la rigidez es efecto de una serie de relaciones causales; una vez establecido un concepto científico, es de uso general. La rigidez del poemema literario, por su parte, surge de una designación original y no generalizable, unida a la intención ficticia. Dice Reyes: “Pero, en el caso general, la “palabra única” de la literatura es ese rayo de unicidad intuitiva que casi produce escalofrío”.<sup>66</sup> Una vez que una palabra o una expresión se ha ganado su lugar en la obra literaria es inamovible, no intercambiable.

En literatura el rigor diverge del ritual por su intención. En el origen ambos usos lingüísticos fueron uno sólo; en su desarrollo ulterior, las diferencias han ido marcándose. La oscuridad en fórmulas rituales es un rasgo constitutivo, responde a la necesidad de sumir al alma en misterios no racionales de efecto oracular y misterioso; en literatura, en cambio, es un rasgo adjetivo que puede o no estar presente. Tanto en la ciencia como en los ritos, la palabra deriva en valores extralingüísticos; en ideograma, en el caso de la científica, y en talismán (evocación mágica de la cosa), en la ritual. La literatura, a diferencia de las dos anteriores, tiene una esencia eminentemente lingüística: el semantema es material; el poemema, elaboración poética: la literatura puede resumirse como expresión de un semantema ficcionalizado gracias a la intención ficticia de su autor.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 255.

#### 5.4. Alcance y crítica a la propuesta alfonsina

No puede hablarse de una progresiva línea de ideas respecto del lenguaje en la obra de Alfonso Reyes. Si en la primera etapa de las obras alfonsinas el lenguaje poético era indiscernible separado de la noesis creativa; en la segunda, la orientación sigue un camino cuyos planteamientos son los de la teoría del lenguaje, y en la tercera, la noción de expresión lingüística como potencia creadora se desvanece. No es extraño, sin embargo, que aún en su tercera etapa, la de *El deslinde*, se encuentren ciertos giros que vuelven al inicio. Por ejemplo, se encuentra la idea de que frecuentemente una expresión afortunada es el motor de la obra; un poema trae otro y éste, otro. El ritmo de una primera frase marca el rumbo respiratorio general. En opinión de Reyes, “la obra comienza con la primera frase que se construye, forma exterior, poema propiamente dicho. Y este fraseo, este empezar a vivir en la expresión verbal, va refluyendo a su vez sobre las distribuciones y aun las elecciones de ulteriores temas”.<sup>67</sup> En algunas ocasiones, el poema puede llamar la noesis ficticia: una palabra, una frase son una invitación a imaginar y elaborar los contenidos psíquicos; líneas adelante, apunta: “De suerte que, prescindiendo aquí de la génesis literaria, la obra, la literatura, queda, para el estudio del fenómeno, confundida consustancialmente en la poética. Es más, el estudio de la génesis nos convence de que, a veces, el primer paso fue un prurito poético (verbal), el cual después sorbió para sí los semantemas”.<sup>68</sup>

Sea cualquiera de los dos movimientos creativos el que se presente en la construcción de la obra, ambos son precedidos por el hábito vivificante de la noesis ficticia, lenguaje en que se expresa el anhelo poético. Asentado en esta razón de fondo se entiende que el lenguaje literario revele la voluntad de una conciencia para crear un nuevo ser, un ser lingüístico; en literatura cada poema es un brote de ficción; se muestran nuevas maneras de figurar el mundo y convierte un hecho lingüístico (artístico) en un acto dispuesto a cada lector. Participar intensamente de la encarnación del lenguaje literario es darle trascendencia a la ficcionalización, pasar de un estadio de ludismo en la ideación ficticia propia del poeta al universo instalado en el reino de las palabras. La literatura inaugura un imaginario y ofrece una alternativa epistemológica de significar el mundo.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>68</sup> *Id.*

Aunque la idea de que el lenguaje puede encarnar la noesis ficticia se insinúa en *El deslinde*, no se le da continuidad; aparece simplemente yuxtapuesta a la visión instrumentalizada del lenguaje. Los planteamientos teóricos sobre el origen del lenguaje apoyaban esa primera idea de la expresión como *poiesis* fundadora, porque Reyes llevó a considerar que el lenguaje era una extensión de los entes naturales a los que mima. En las comunidades incipientes se acuña la palabra con ese mismo sentido, especializan el primer gesto mimético y comienzan a articularlo. La función del lenguaje era, entonces, transmitir la experiencia; pero ese experimentar el mundo deriva de la inicial relación mágica con lo otro, con un entorno que, en principio, no controla el hombre. El discurso explicativo inaugural es el mito; las potencias naturales son divinidades que dejan sentir sus reacciones ante los actos humanos. El concepto es imaginativo, recoge la experiencia sensitiva como efecto prodigioso. El lenguaje ya conformado es una creatividad de elucidación fantástica. La inocencia primera de la palabra produce poesía, que es la justificación que los hombres dan a los hechos experimentados como sobrehumanos.

De esta cosmovisión queda, en las primeras civilizaciones que comienzan a desprenderse del pensamiento mágico, cierto sedimento de nominalismo. Culturas avanzadas como la clásica griega, con un considerable desarrollo de la polis y en pleno florecimiento filosófico, elaboran un vínculo estrecho entre la cosa y su nombre. El desarrollo social fue, paulatinamente, instrumentalizando el lenguaje. El pensamiento positivista relegó la lengua a la función de medio entre el hombre y el conocimiento; como mediación neutral se supone que los saberes se edifican al margen de la palabra. Para el momento en que la instrumentalidad del lenguaje ha sido adoptada, la literatura restituye el enlace con la ficción. La palabra escrita ha ido olvidando la conciencia melódica oral, generando, así, una perversión en demérito del valor auditivo. Consecuencia de la caída de la oralidad fue la segmentación de las composiciones mítico-cosmológicas en textos de saber, por un lado, y obras poéticas, por otro. Los escritos históricos, filosóficos o científicos han olvidado su origen en el principio respiratorio ordenador. La literatura, aunque en menor medida, ha ido valorando cada vez más el mundo gráfico, aunque sin desprenderse totalmente del principio rítmico.

Si la teoría de Alfonso Reyes sobre el lenguaje inspirada en Humboldt y Vossler podía actuar como un puente que uniese las ideas de expresión lingüística de la poesía pneuménica, como la pura, con la de la poesía como producto de un proceso de depuración de la palabra



para alcanzar el aliento poético originario; el disenso hacia sus propuestas hizo que la teoría de Reyes sufriera una caída. La renuencia alfonsina al concepto de genio se desprende de la idea de literatura como *tecné*, esto es, como trabajo; de ahí que cuando alude a la genialidad lo haga con cautela; dice, por ejemplo, que el genio, visto desde el Romanticismo, “es fruto de una época en que los hombres se mantenían cierta incomunicación”<sup>69</sup> y suele usarlo en un sentido muy general como aptitud o disposición tanto intelectual como artística. Así, no aprovecha la idea kantiana que Vossler usa para superar la relatividad en que caen las realizaciones lingüísticas a partir del planteamiento humboldtiano. Pero, tampoco, rehace el concepto de genio, que habría regresado a Reyes a su planteamiento de la poesía pura. Si el genio no es más que es el dotado de una naturaleza privilegiada, su arte tiene poco mérito; pero si el genio es el hombre que ha aguzado su sensibilidad lingüística para trabar semantema y poetema y crear una realidad ficticia; entonces, sin acudir a una petición de principio, podría explicarse cómo conviven *poiesis* y *tecné*, haciendo de aquélla la guía de ésta.

Alfonso Reyes disuelve la igualación de los diversos actos de habla también con un criterio estético igual que Vossler; la explicación, sin embargo, va por otro camino. Si la actividad del lenguaje a través de los idiomas es un proceso ciego, en el que no interviene la voluntad del hombre sino, antes bien, ésta es moldeada (al igual que su pensamiento) por el uso del lenguaje, se establece la arbitrariedad de las lenguas; para Reyes la literatura rompe con el sistema en tanto que la intencionalidad empareja la comunicación con la expresión. La ruptura poética con la lengua no es de grado, sino de principio: la intención ficticia de la literatura permite que el poetema literario retorne al momento creativo inicial en que el habla era la expresión directa del espíritu. La teoría literaria de Reyes por los procedimientos de la lingüística.

Así como la relación del hombre con su medio está sujeta a cambios, en los usos lingüísticos también se advierte la variación. El cambio semántico se suscita porque el significado fijo en el nombre se relaciona con connotaciones latentes, de las cuales una puede llegar a cobrar importancia en el uso y, paulatinamente, modificar el significado original, ampliándolo, constriñéndolo o desplazando el interés semántico hacia otro sema; de ahí que se hagan necesarias las redefiniciones. Otro motivo de mudanza semántica se produce por

---

<sup>69</sup> Alfonso Reyes, “De la biografía” en *La experiencia literaria*, p. 117.

equivoco, cuando se olvida el significado primero. La significación siempre se matiza en el uso; la situación puede precisarlo, volverlo ambiguo o modificarlo. El lenguaje sigue dos movimientos en su desarrollo: el primero, en el que se fijan las formas que habrán de conformar las reglas para el uso, y el segundo, en el que una vez conformado el sistema, los hablantes siguen las líneas generales del mismo. En este momento puede hablarse de lenguas que, para Reyes, son realizaciones lingüísticas de una comunidad en un momento y en un espacio; a propósito, dice: “Pero no llega a organizarse sino mediante una uniformación o nivelación social causada por la reiteración y la retención. Tal uniformación es efecto de las excitaciones e influencias del mismo medio sobre el mismo grupo, y la diferencia de los medios produce la diversidad de las lenguas”.<sup>70</sup> La lengua, vista desde esta perspectiva, es sinónimo de idioma, es la parte sistemática e histórica del lenguaje: las regularidades lingüísticas en los diferentes niveles (fonético-fonológico, morfosintáctico y semántico) son la garantía de que se trata de la misma realización comunicativa de un grupo en un tiempo y lugar determinados.

Aunque en el lenguaje se encuentra el principio creativo de la literatura, éste no es una noción lingüística, sino que pertenece a su propio espacio de reflexión. El Alfonso Reyes de *El deslinde* parece olvidar esta idea y opta por plantear que el lenguaje literario no es paralelo ni apéndice del común; es una especialización. La literariedad agregada es una labor estilística antonomástica, pero no exclusiva de la poesía. El lenguaje literario, así visto, es una transgresión a la lengua en general: la garantía de su comunicabilidad se desplaza hacia la figuración del mundo íntimo del sujeto.

Si el examen del poemema, como elaboración aplicable a todos los textos, se abre a las disciplinas existentes, la especificidad del parlamento literario se diluye en generalidades de las que ya no es posible captar la densidad estética. El estudio de la literatura tendrá, entonces, que ocuparse de describir los procesos y estrategias por los que el lenguaje general llegó a ser literario. Para transitar esta zona, Alfonso Reyes ubica el poemema en la *tecné*: el poeta trabaja depurando el uso general del lenguaje e individualizándolo con la guía particular de su intención ficticia. La obra poética es una construcción, su arquitectura se edifica con los

---

<sup>70</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 213.

instrumentos del lenguaje común; la palabra de la literatura es moneda de uso corriente, pero el trabajo añadido la renueva y la convierte en término semiótico y radicalmente distinto.

Como ya se ha visto, el lenguaje común se enriquece con la literatura tanto por la fijación semántica de los términos como por la innovación léxica en cuanto a notas significativas olvidadas. De manera inversa, la literatura también gana al tomar como medio de expresión el lenguaje; a diferencia de otras artes, la poesía no se comunica con una materia únicamente sensible (como la pintura, la piedra, el sonido, el metal, etc.), sino con un instrumento que, en principio, contribuye a las representaciones mentales; así su goce es más intelectual que el de otras manifestaciones artísticas, tal como apunta Reyes:

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. Arte, pues de inteligencia (hasta cuando la aprovecha para esconderla: ironía de su misma pléthora, vuelco de energía superabundante que juega con burlarse de sí propia), la literatura nos da el remate a que puede llegar eso que llamamos la voluptuosidad de las artes, enriquecimiento de la armonía entre el yo humano y su mundo.<sup>71</sup>

En literatura, no se pierde la función comunicativa, se aspira a una comunicación superior; sería más preciso decir a una comunión, en la que el hombre comparte algo común a los demás. La ironía reside en que relajando los resortes informativos para poner el énfasis en las notas expresiva y acústica, la literatura consigue comunicar de otro modo, más espiritual. En esta doble virtud del lenguaje literario destaca el intelectualismo; pero, también, la sensualidad de regresar al mundo que dio los motivos ficcionales. Sólo la palabra poética logra que el motivo exterior se interiorice y se devuelva renovado, idealizado por una conciencia. “Así que —dice Reyes— toda la voluptuosidad activa o traducción placentera del no yo en el yo, provocada mediante el dato creado por el hombre, sólo se realiza de modo supremo en la palabra, donde alcanza reflejo ideal”.<sup>72</sup> La necesidad de comunicar los productos de un psiquismo superabundante es universal; pero en el poeta se convierte en verdadero apremio, pues, “necesita saciarse descargando en expresiones un mundo que le crece en el alma”.<sup>73</sup> La intención noética ficticia únicamente cobra realidad con la palabra literaturizada; enriquecida semióticamente en los humores subjetivos de la expresión. La lengua permanece en la

---

<sup>71</sup> Alfonso Reyes, “Arma virumque (El creador literario y su creación)” en *Al yunque*, p. 277.

<sup>72</sup> *Id.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 278.

superficie de la literatura, difícilmente una obra puede nutrirse sólo de invenciones, las palabras que aparecen en el texto son palabras que igualmente aparecerían en el diccionario. El poeta ha de saber, entonces, transcribir su mundo interior con los materiales del exterior.

Difícilmente una obra se conforma totalmente de invenciones; las innovaciones léxicas ocupan un espacio marginal. Cuando el poeta quiere aludir a representaciones interiores que son un conglomerado de impresiones del mundo aparential se precisan nuevos términos, de ahí que la poesía sea, según la definición de Borges, el “arte de poner en juego la imaginación por medio de palabras”.<sup>74</sup> La poesía procede por condensación de funciones sensibles en la palabra; cuando el creador desea traducir una vivencia interior que es compendio existencial múltiple no denominado aún por el uso general del lenguaje, se ve precisado a hacer labor de nomotetes e inventar un término en el que se evoquen cada una de las notas que lo componen. En este caso sí hay un intento de lenguaje literario al margen del uso idiomático común. Borges menciona algunos motivos para innovaciones lexicopoéticas, como puede verse a continuación:

Distinta cosa, sin embargo, sería un vocabulario deliberadamente poético, registrador de representaciones no llevaderas por el habla común. El mundo aparential es complicadísimo y el idioma sólo ha efectuado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podrían llevarse a cabo con él. ¿Por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y la puesta de sol en la lejanía? ¿Por qué no inventar otra para el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles? ¿Y otra para la buena voluntad, conmovedora de puro ineficaz, del primer farol en el atardecer aún claro? ¿Y otra para la inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza?<sup>75</sup>

La empresa creativa de un lenguaje literario es, como se aprecia en la cita anterior, una empresa ardua porque la composición comienza con una noesis ficticia que requiere nuevo nombre o una expresión que ajuste los diversos planos de la experiencia en una fórmula estética con un amplio espectro semiótico.

Sólo en la literatura las tres notas del lenguaje están presentes como valor. 1. La comunicabilidad literaria consiste en ser precisa gracias a la ambigüedad que deriva de la naturaleza del lenguaje poético, o bien “la creación metafórica de novedades ficticias”.<sup>76</sup> 2. La

---

<sup>74</sup> Jorge Luis Borges, “Palabrería en versos” en *El tamaño de mi esperanza*, p. 54.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>76</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 233.

nota acústica del lenguaje es aprovechada en todas sus modalidades rítmicas que van desde las captaciones fonéticas; hasta las regularidades sintácticas eufónicas. 3°. El ajuste estético y psicológico del lenguaje es producto del trabajo del poeta en busca de la expresión de determinada afectividad.

En *El deslinde* al abordar el estudio del poemema procede de lo general a lo particular; las anotaciones articuladas en otras obras a partir de una visión emanada de la filosofía del lenguaje, especialmente de Humboldt y de Vossler, se diluyen. El rigor metodológico con el que ha estructurado esta obra omitió el planteamiento fundamental sobre el lenguaje como medio privilegiado del espíritu para expresarse, su principio creativo manifiesto desde la respiración, como aliento vivificador de la palabra. Así, el dominio al que somete el poemema es, casi exclusivamente, el de la *tecné*. Hacia el final del apartado “Deslinde poético” Alfonso Reyes ensaya una síntesis definitoria de la literatura en las siguientes palabras:

La literatura es actividad teórica del hombre; procede de la facultad de hablar; se vincula en el sistema orgánico de signos verbales que es el lenguaje; se manifiesta en lenguas e idiomas determinados; es, allí, parlamento de configuración semántico-poética inseparable, tiene intención semántica de ficción; no admite cuantificación de los datos reales que puede acarrear, ya por concepto de mínimo de realidad indispensable; o de realidad tratada en dirección ficticia; se refiere a la experiencia pura, hasta cuando incorpora ancilarmente nociones de saber específico; pone en valoración máxima igualmente las tres notas lingüísticas, intelectual, acústica y afectiva; busca, a través del estilo, un ajuste psicológico de precisión comunicativo-expresiva (hasta para sugerir lo impreciso), y un ajuste estético de especie lingüística, los cuales resultan en univocidad de contenido intuitivo e individuado (en contagio simpático de naturaleza supraintelectual y, al cabo, en deleite de integración anímica, que algunos consideran como intermediaria hacia la compenetración mística).<sup>77</sup>

El ánimo conclusivo no refuerza la idea del lenguaje como noesis de la que emana tanto semantema como poemema. Aunque está insinuado en el ajuste de las tres notas y de las dos misiones, no indica la intensidad con la que obra manifiesta la intención ficticia. El enfoque técnico predominó sobre el teórico, en demérito de ambos porque, al omitir el fundamento poético del ajuste del poemema, la feliz concordancia de expresión y comunicación se reduce a un empalme yuxtapuesto. Las menciones lingüísticas no ayudan a pensar en la especificidad del poemema literario, tema del capítulo VII de *El deslinde*, cuya estructura se caracteriza por consideraciones del lenguaje en general, sin arribar de lleno en las características poéticas de la

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 280-281.

expresión literaria. El planteamiento de los paraloquios y la comparación entre el científico, el ritual, el literario y el coloquio, apenas si otorgan un lugar al poema literario, de ahí que aparezca más bien disminuido. La teoría del lenguaje se encuentra en obras anteriores a *El deslinde*, la indicación en esta obra es tan escueta que no alcanza a dar cuenta cabal del fuerte impacto que tienen en el psiquismo del poeta el impulso primero, germen de toda creación.

A cambio, la singularidad del paraloquio literario descansa en la codeterminación que establece con el semantema. La idea de que el lenguaje es un principio creativo en sí mismo se diluyó en matices lingüísticos. Acaso pesó demasiado en Alfonso Reyes su participación como académico de la lengua y quiso emparejar su visión de lingüista a la del teórico de la literatura. En 1940 ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua como miembro de número. Algunas de sus primeras apreciaciones sobre la lengua fueron cuadrándose a un enfoque más riguroso y disciplinario; de ahí que las ideas sobre el lenguaje como principio originario de la poesía se hayan desdibujado y quedaran como simples menciones en su última etapa. Pueden mencionarse como consecuencia de esta limitación del punto de vista —como el *zoom in* fotográfico del inglés— la falta de seguimiento e, incluso, el rechazo a su propuesta sobre de la poesía pura y a la crítica estilística, así como la falta de una teoría del ensayo. De haber establecido una teoría del lenguaje que a su vez fuese literaria, como lo prometía en *Cuestiones estéticas*, el estudio del poema podría haber explicado de qué manera la expresión lingüística es en sí misma hábito creativo, y el ensayo habría tenido un apoyo teórico que le otorgara ciudadanía en el mundo literario: acaso éste sea el origen de la dolencia alfonsina.

## **6. Ficción y noesis recreativa**





## 6.1. Crítica y crítica literaria

### 6.1.1. De la facultad crítica en general

Pese a haber cultivado una actividad más o menos constante en la crítica y los estudios literarios, Alfonso Reyes elabora su propia propuesta con cierto retraso: en 1940 con las conferencias de Morelia se inician los trabajos que más tarde conformarán el corpus de obras dedicadas a la musa crítica; esto es, 29 años después de haber publicado sus primeros comentarios de crítica literaria en *Cuestiones estéticas*. En 1917 en su estancia en Madrid publicó *El suicida*, libro en el que se expone su noción de crítica en general, no exclusivamente literaria.

Para Alfonso Reyes la crítica es una actividad espiritual; de hecho “el espíritu es la crítica misma”.<sup>1</sup> Criticar es una de las dos actitudes que pueden asumirse frente el estado de cosas. Ante el estrabismo mental que implica la aceptación complaciente del mundo —cuya encarnación es Pangloss, el personaje de Voltaire en *Cándido*— que lleva a olvidar toda actividad pensante para instalarse en un cómodo y dogmático optimismo, se erige la crítica como una necesidad del hombre de superar la condición natural de las cosas y de sí mismo. Criticar es proyectar el mundo, abrir la posibilidad de otro estado de cosas; a propósito dice Reyes: “<<Lo que aún no existe>> ha tenido un hijo: se llama el hombre. El hombre existe para

---

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, “La sonrisa” en *El suicida*, p. 236.

que pueda existir lo que aún no existe”.<sup>2</sup> En el orden de la existencia se erige lo no-existente. “*Lo que aún no existe*” no es equivalente a lo inexistente, que se refiere a lo no considerado, lo inimaginable, la región de la nada; sino que es un puente que va de la existencia a la existencia; esto es, lo posible. La posibilidad es hominizante, pues, el hombre no puede llamarse tal sino hasta que concibe la posibilidad. “*Lo que aún no existe*” hace que el hombre cumpla su función; por eso la posibilidad es padre del hombre. A su vez, sólo el hombre puede concebir la posibilidad. Los seres naturales pertenecen al mundo, son simpáticos con él y no le oponen resistencia. El hombre puede superar su estado natural; así, “posibilidad” y “humanidad” son codeterminantes: para que el hombre se realice necesita concebir la posibilidad, pero ésta sólo es concebible desde lo humano.

Para Reyes los tres rasgos que destacan de la crítica son la ironía, el carácter agónico y el impulso de libertad. El primer síntoma irónico es la sonrisa: “Cuando el niño comienza a despertar del sueño, de su animalidad, sorda y laboriosa, sonrío: es porque le ha nacido el dios”.<sup>3</sup> El dios en potencia que carga el hombre es la función crítica que busca despertarse tras superar su estado natural. El hombre ha de tomar una distancia crítica hacia el mundo: “La realidad externa, pues, no existe, si no la sanciona nuestro ser; el cual, a su antojo, podría en un momento aniquilarla”.<sup>4</sup> Lo existente y lo real no son precisamente lo mismo. Si lo existente no responde a una razón de ser dicha por el hombre, entonces, lo existente no es real. Por otro lado, hay seres creados por la ficción que no tienen existencia pero que sí tienen razón de ser, como los entes creados por el arte. El hombre necesita estos seres ficticios para poblar ese espacio que es “el mundo”. Si el ser humano renuncia a su tarea de dotar de sentidos el cosmos; entonces, se acabarán las cosas del mundo, se agotarán las imágenes y el hombre mismo; la vida será un simple y llano estar, y nunca un vivir. Por otro lado, la tarea de darle sentidos al mundo no es una labor sencilla; hay que aceptar, primero, que, como la semiologización es un proceso estrictamente humano, es variable. Calibrar la relatividad y multiplicidad de los sentidos no es algo que se acepte sin sufrir desequilibrio alguno; por el contrario, los hombres críticos saben de lo frágiles que resultan las teorías, las creencias y las valoraciones: de ahí la ironía que se desprende de esa faena. El mundo es poco serio; por eso se

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 239.

convierte, según el símil hegeliano, en un juguete. Entonces, el hombre crítico no sólo ha dotado al mundo de sentidos porque en sí mismo no los tiene, sino que además ha caído en cuenta de que este estado de cosas se debe más a una serie de casualidades que a un proyecto. Si el hombre sabe que estar en el mundo no es sino “entrar en el juego”; no le queda, entonces, más que sonreír; dice Reyes: “La ironía es la madre de la sonrisa”.<sup>5</sup> El hombre tiende, de manera más o menos natural, al juego y a la belleza: así, arte y regulación del azar, están en el fondo del ser del humano:

Podemos creer que la inteligencia, joven, rebosante, gozosa de poseer su luz, se esparce y derrama, olvida su destino —que es alumbrar la acción—, se aleja del preconcebido plan de la naturaleza, se ejercita en el vacío de su propio ambiente, se gasta en impulsos ya irracionales, con el regocijo de toda virtud exuberante: crea su plano ideal donde se revuelca y retoza. Y nacen, así, la sonrisa que no nutre y el juego que no multiplica. Ciertos salvajes hay, finos y sensibles, que atienden primero al tatuaje, a la piel y a las plumas de los vestidos que a la alimentación y al sueño.<sup>6</sup>

Además del parentesco de la sonrisa con el juego, la actitud irónica del hombre se relaciona de manera directa con la protesta y con la desobediencia. Gracias al juego y al arte el hombre considera el mundo como otro, pues, la crítica “admite la posibilidad de corregir el mundo”.<sup>7</sup> Al anhelo de cambio le sigue la protesta, el deseo de sacudir la inercia de las cosas; dice Alfonso Reyes: “El hombre, por su parte, algo tiene de creador, y ello es el anhelo de crear. [...] el ánimo, el propósito de violentar la vida. Lo primero que hace el hombre es desobedecer el mandato del Padre, probar de la ciencia, probar del bien, del mal”.<sup>8</sup> De la desobediencia surge una lucha del hombre en la que mide al mundo. Para enfrentar los avatares del cambio, se requiere de toda la fuerza activa; dinámica que rompe el estatismo confortable y que, lejos de afirmar el orden establecido, lo violenta. Gracias al dinamismo humano de la agonía, la cultura se mueve; se hace la historia. Pero en la lucha, también el mundo mide al hombre, le dice quién es, qué es capaz de hacer, de sentir y de ser. Ésa es quizás la dimensión más importante de la crítica. Entonces, el hombre se descubre múltiple. La lucha brinda al hombre la posibilidad de adelantar sobre sí mismo.

El estado normal puede ser el de pasividad; pero el estado frecuente, constante, el que da sello a la humanidad, y que, por lo mismo, merece llamarse —siquiera

---

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>7</sup> Alfonso Reyes, “Desaparecidos”, *ibid.*, p. 246.

<sup>8</sup> Alfonso Reyes, “La sonrisa”... *ibid.*, p. 238.

prácticamente— el estado humano, es el de protesta. Si el hombre no hubiera protestado, no habría historia —historia en el sentido común de la palabra—. El albor de la historia es un desequilibrio entre el medio y la voluntad humana, así como el albor de la conciencia fue un desequilibrio entre el espectáculo del mundo y el espectador humano. El hombre sonríe: brota la conciencia. Y el hombre se nutre de los elementos que le da el medio. ¿Sonríe por segunda vez? Protesta, no le basta ya la naturaleza. ¿Emigra, o siembra, o conquista, o forma las carretas en círculo como una trinchera de la tribu contra los ataques de las fieras? Pues entonces funda la civilización y empieza con ella la historia. Mientras no se duda del amo no sucede nada. Cuando el esclavo ha sonreído comienza el duelo de la historia.<sup>9</sup>

Así, el primer gesto del hombre crítico, la ironía, se coloca al lado del segundo, el carácter agónico. Alfonso Reyes retoma esta visión de la historia de Hegel, filósofo que alumbra todos los ensayos de *El suicida*. El hombre histórico es el que ha generado una conciencia, y ésta le es propia sólo al hombre crítico que aspira a la libertad. Aquí, entonces, se encuentra al tercer gesto señalado: el impulso de ser libres. “El hombre anhelando liberarse, se está sin cesar emancipando; y, para volver a la frase de que partimos, está tendiendo incesantemente a la no existencia; sí, más para extraer de allí existencias nuevas. Está desapareciendo sin cesar, mas para realizar su vida cada vez de otro modo”.<sup>10</sup> Hay que notar que para Reyes la libertad no es algo que posea el hombre, sino algo que se conquista. Ser libre, entonces, es liberarse; ¿de qué se libera el hombre? Del amo y también de su estado natural, de sus determinaciones biológicas, de sí mismo en un sentido, para alcanzarse en otro sentido. La libertad pertenece al mundo de la no existencia. Actualizar la libertad es tarea de todo hombre que desee que “exista lo que aún no existe”. En este punto, la libertad, además de ser un concepto fundamentalmente ético, funciona como noción ontológica. Ese “estar en el mundo” del hombre consiste justamente en orientar toda su existencia hacia un sentido de todo lo que le rodea y que cumple el proyecto de su voluntad.

### 6.1.2. Génesis y desarrollo de la crítica literaria

Pensar la crítica literaria desde la teoría alfonsina tiene una doble implicación: por un lado, es una especialización de la facultad crítica general; “la Crítica literaria no es más que la inserción en la Literatura de la facultad crítica del alma”,<sup>11</sup> dice Alfonso Reyes, y, por otro, es coetánea

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> Alfonso Reyes, “Génesis de la crítica” en *Al yunque*, p. 292.

de la creación, bien que las relaciones que establecen son, con frecuencia, desabridas. El juego y el arte son un primer indicio de la actividad espiritual del hombre; no es, sin embargo, sino hasta que considera que el mundo puede ser de otro modo que surge la crítica, en general, y la literaria es una especialización de aquélla. La literatura condiciona el ser de la crítica y ésta es conciencia de aquélla. La literatura como *poiesis* reniega y hasta desconoce a la literatura como crítica. Según el retrato alfonsino:

Incidente del tránsito, siempre viene contra la corriente y entra en las calles contra flecha. Anda al revés y se abre paso a codazos. Todo lo ha de contrastar, todo lo pregunta e inquiera, todo lo echa a perder con su investigación analítica. Si es un día de campo, se presenta a anunciar la lluvia. “Pero ¿lo has pensado bien?”, le dice en voz baja al que se entusiasma. Y hasta se desliza en la cámara de los deleites más íntimos para sembrar la duda.<sup>12</sup>

Pese a lo arriba anotado, Alfonso Reyes concede que, si a todo goce le resulta incómodo su examen racional, también es cierto que, por un lado, es inevitable y, por otro, en caso de ser justo tasa muy alto la impresión primera y depura la facultad de gustar. Aunque simultáneas en su origen, la poesía es causa de sí y de la crítica. Reyes<sup>13</sup> traza la ruta genealógica de la crítica dando cuenta de los cismas que produjeron el hiato en el que poesía y crítica se caracterizan como actividades polares. Primera cisma (del poeta): Los hombres de los primeros tiempos desconocían los prestigios de la individualidad; el poeta es la voz que media los distintos órdenes: el divino con el humano y el natural con el tribal. La mediación poética comienza a cobrar autonomía, pero con la función instrumental de servir en los campos religioso y agrícola. El cisma que separa al poeta de su tribu se presenta cuando en la soledad valora su creación como obra de su ingenio, más que como expresión de la voluntad colectiva. La Literatura tiene como primer crítico al creador que, un momento después de tomar conciencia de autoría, se convierte en el crítico de su propia obra.

Segunda cisma (de la autocrítica): Como consecuencia del distanciamiento de la obra propia surge la autocrítica como diálogo que ora focaliza los métodos de su creación, ora los defectos que, a la postre, tendrá que evitar bajo la vigilancia de reglas autoimpuestas. Tercera cisma (del deuteragonista): El héroe trágico se desdobra en deuteragonista que, de consejero de la composición, se convierte en desconfiado observador, sembrador de dudas. “La crítica,

---

<sup>12</sup> Alfonso Reyes, “Aristarco o de la crítica” en *La experiencia literaria*, p. 104.

<sup>13</sup> *Vid. Ibid.*, pp. 105-107.

personaje aparte, —apunta Reyes— emprende ahora, frente a la creación, su largo diálogo intermitente”.<sup>14</sup> En la exteriorización de la crítica inicialmente interna (o autocrítica) se da un proceso de descentramiento, pues, “así como el poeta logró objetivarse ante su poema, proyectándolo fuera de su persona cual si fuera engendro de mente extraña, he aquí que irrumpen en su reino sagrado, el <<otro>>, el extranjero, el <<rompedor de Cielo>> en la frase incomparable del chino”.<sup>15</sup> Este otro implica también “otra mirada”, que no es la del admirador adherido a la creación; para que sea verdaderamente otro se requiere una mirada extraña, de censura: “Aristarco se perfila en la nebulosa”,<sup>16</sup> dice Reyes. Hasta aquí la crítica permanece como producto del pensamiento sin expresarse, como opinión, como *doxa*. Conforme crece el dictamen, se afina la utilidad crítica y se hace conveniente expresarla; “el hombre 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”.<sup>17</sup> A la recepción gozosa le sigue el gusto de comentar.

Una vez que la crítica de la literatura se ha independizado, el espíritu se ocupa de ella y pone un objeto de conocimiento. Si lo primero fue la emoción, lo segundo es el análisis de la fuente de esa emoción. En su independencia y su capacidad analítica creciente, un día la crítica quiere condicionar a la poesía, se arma de denominaciones y, como denominar es en cierto sentido dominar, ahora quiere mandar sobre la creación. He aquí el golpe de Estado que da la crítica a la literatura. De la postura pasiva se cambia a la postura activa.

Cuando análisis e interpretación toman auge (antes aún de los métodos críticos), aparece la preceptiva, antecedente de la ciencia literaria. Si conserva su función didáctica, puede ayudar en la tarea de clasificatoria; pero si excede sus atribuciones puede cometer un “doble pecado”: “1) la generalización, que resultó equivocada; 2) la ambición, el afán de poseer una autoridad casi jurídica, que resultó injusto”.<sup>18</sup> La intervención preceptista, de ser determinada, busca ser determinante de la literatura. Esto ha traído una relación ácida que ha hecho pensar que la crítica en general es una labor mezquina que embiste contra la literatura. La labor de la crítica es fundamental; si se debilita, la poesía pierde la posibilidad de ser articulada en el campo en el

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>15</sup> Alfonso Reyes, “Génesis de la... *op. cit.*, p. 291.

<sup>16</sup> *Id.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 293-294

<sup>18</sup> Alfonso Reyes, “Charla elemental sobre la preceptiva” en *Al yunque*, p. 309.

que se mueve el Espíritu, se pierde la reflexión sobre literatura y, por tanto, la conciencia poética; como reconoce Reyes: “La literatura, permeable por naturaleza a todos los motivos humanos, es capaz, así, de quedar ayuna —si no de Crítica— sí de conciencia crítica”.<sup>19</sup>

De la estimación de la literatura en tanto goce y servicio social de salud del ánimo (de higiene) surge la necesidad de conservarla y reverenciarla. A partir de la veneración nacen dos instituciones: una para recopilarla y preservarla (la biblioteca) y otra para difundirla (la escuela). La vertiente pedagógica de la crítica ha promovido técnicas de estudio y análisis que, sistematizadas, constituyen los métodos críticos y éstos, unificados, la ciencia de la literatura. El carácter científico de la literatura, empero, no es comparable al de las ciencias experimentales; caben, por tanto, algunas aclaraciones.

Primera. En la pretendida científicidad otorgada a la exégesis literaria Reyes busca alejar de cualquier método la tentación de normar la *poiesis*; decir que la crítica es pasiva supone que sólo describe y, antes de dictar leyes de composición, extrae principios de “lo dado”, las obras concretas que, siguiendo el impulso lírico, actualizan una propuesta creativa. Si se toma en cuenta que la crítica decimonónica se centraba en la observación del correcto uso de la lengua para validar o censurar una obra y a su autor, la propuesta alfonsina intenta frenar esta actitud inquisitiva poniendo coto a las tareas críticas. Antes de decir lo que está bien o mal, la exégesis ha de saber captar el ideal estético en cada caso.

Segunda. Alfonso Reyes no considera la ciencia la literatura como una realización específica de la ciencia de lo real; sino que, a partir de la definición de Lalande,<sup>20</sup> reclama para la crítica literaria la uniformidad y objetividad científicas. Por supuesto que los métodos exegéticos unificados no conforman sistemas axiomáticos que, piramidalmente, ramifican de leyes generales principios y de éstos leyes específicas que se validarán en la base empírica y que serán capaces de predicción.<sup>21</sup> La ciencia de la literatura es más acorde al enfoque de la ciencia como una red conceptual que, aunque no establece leyes de predicción, sí supone un principio de ordenamiento de la experiencia. Reyes distingue las “leyes de la naturaleza”, las propias de

---

<sup>19</sup> Alfonso Reyes, “Génesis de la... *op. cit.*, p. 301.

<sup>20</sup> En *El deslinde* Reyes toma la definición de ciencia de Lalande: “conjunto de conocimientos e investigaciones que poseen un grado suficiente de unidad, generalidad, y que pueden permitir a quienes los emplean el llegar a conclusiones concordantes, que no resultan de convenciones arbitrarias, ni de gustos o intereses individuales, sino de relaciones objetivas que descubren gradualmente y que se confirman por métodos definidos de verificación”, *vid. p. 78.*

<sup>21</sup> *Vid.* Karl R. Popper, *La lógica de la investigación científica*, p. 68 *et passim.*

una ciencia como sistema axiomático, de las “leyes científicas” que conforman “un esquema de uniformidades conceptuales, entendidas como permanentes mientras no las sustituya una descripción o una explicación mejor”.<sup>22</sup> Como integración metodológica, la ciencia de la literatura se enfoca en dos tareas fundamentales: “el recomendar cierta actitud de comprobación objetiva, y el recoger ordenadamente todas las conquistas alcanzadas”.<sup>23</sup>

Tercero. El análisis y la clasificación están acotados por la naturaleza del material; así, por mucho que pretenda alcanzar la objetividad de las ciencias exactas, su terreno se encuentra en la diversidad sensible con que se ofrece la obra poética. El rigor positivista no es aplicable porque “no lo admite el fenómeno literario, que es de matices y no de cantidades, que es de erupciones, de tanteos, de abortos, de mezcla profunda en las especies: lo contrario de la unidad y de la continuidad”.<sup>24</sup> En principio, la sola idea de imponer rigor y reglar a un producto eminentemente espiritual resulta esterilizante porque “la Ciencia de la literatura es [...] una ciencia del espíritu”.<sup>25</sup> La posibilidad de describir los principios que indiquen cómo se actualiza la idea de belleza en las obras literarias no corresponde en la teoría alfonsina a la crítica, sino al juicio.

## **6.2. Recepción de la obra: emoción vicaria del lector**

En la teoría alfonsina se observa la literatura como fenómeno; esto es, como proceso que va del impulso lírico de la creación a la emoción estética de la recepción de la obra. Alfonso Reyes se apoya en algunos principios de la estilística para unir lenguaje y lingüística con la mediación del parlamento literario. De los estudios del estilo toma el supuesto de que en el lector se reproduce la noesis creativa intencional; esto es, la primera impresión que la poesía motiva en el lector es un contacto directo e intuitivo con el corazón de la obra. Esta noción no es privativa del método estilístico de exégesis; sino un momento preeminente a cualquier intento crítico: es el inicio de una continuidad que puede llegar hasta el juicio o bien quedarse en mera impresión.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>23</sup> Alfonso Reyes, “La <<ciencia de la literatura>>” en *Al yunque*, p. 305.

<sup>24</sup> Alfonso Reyes, “El método histórico en la crítica literaria” en *Tres puntos de exegética literaria.*, p. 240.

<sup>25</sup> Alfonso Reyes, “La <<ciencia ... *op. cit.*”, p. 306.



En el lector se reproduce la noesis ficticia que primeramente operó en el poeta y que se quedó en la obra con la intencionalidad específica de la poesía. Fenomenológicamente y visto como proceso, Alfonso Reyes más que hablar de la literatura habla de lo literario; esto es, una ficción mental que lleva a crear y que, al actualizarse, re-crea la obra literaria. El noema es la necesaria mediación de las dos noesis ficticias; por el lado del lector, el síntoma de conexión con la emoción noética del autor es la impresión primera o intuición, según la terminología de la estilística hispánica. En palabras de Dámaso Alonso, “a ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector. La obra es registro, misterioso depósito de la primera, y dormido despertador de la segunda. La obra supone esas dos intuiciones, y no es perfecta sin ellas. Exagerando la dirección de nuestro concepto, diríamos que la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser operante”.<sup>26</sup> Y aquí hay que entender por intuición lo que se da a una conciencia sin mediación de conceptos. El acto creativo no es la llana ejecución de un plan dictado por el razonamiento; es ficción mental, ideación fenomenológica en la que el mundo interior del poeta toma forma y consistencia gracias al lenguaje. El acto recreativo del lector tampoco es obra de la reflexión, es un entregarse sensitivamente al ente artístico y desde él vivir la noesis cifrada en la obra.

El campo noético en el que se mueve la literatura es la sensibilidad y el receptor ideal de una obra poética es un receptor señaladamente sensible; pues, “las obras literarias —dice Dámaso Alonso— han sido escritas para un ser tierno, inocentísimo y profundamente interesante: <<el lector>>. Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuitas”.<sup>27</sup> La intuición o impresión primera es el cualidad *sine qua non* de la experiencia estética, en este momento no interviene la voluntad y no es ideado; se presenta cuando algún detalle de la obra nos produce tal sacudida interna que descubre que “una corriente de afinidad se ha establecido ahora entre nosotros y el poema”.<sup>28</sup>

¿Cómo es posible que la obra literaria enlace las dos noesis ficticias? ¿Qué circunstancias comunicativas o características del noema hacen posible esta comunión de dos conciencias? Para hacer posible el acceso reflexivo de la conexión noética habrá que partir del supuesto de que si algún rasgo literario suscitó en el lector una impresión específica es porque el autor

---

<sup>26</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, p. 38.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>28</sup> Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, p. 50.

construyó su emotividad en la obra y ésta es captable. Leo Spitzer explica esta comunión con la frase que Pascal le dirige a Dios: “no me buscarías si no me hubieras ya encontrado”.<sup>29</sup> El lector tiene un contacto directo con el corazón de la obra; el espíritu usa el lenguaje para expresarse y en la literatura queda como construcción lingüística. Cualquier nota que despierte la emotividad del lector es un parlamento trabajado para reflejar la noesis ficticia; la pregunta sobre el peso expresivo de algún rasgo literario está precedida por la necesidad de expresión depositada en la noesis creativa: he aquí el sentido poético de la frase pascaliana. El estilo de un autor puede ser visto como un psicograma de su psiquismo. Las características específicas detectables por el lector son huellas que lo conducen al centro espiritual de la obra, y al autor.

La intuición no es una percepción; al no corresponder a los actos conceptuales el intuir es una captación global del objeto, una representación en la que se presenta, más que todos los rasgos perceptibles, lo específico y esencial del objeto intuido. La sensibilidad se apercibe del carácter eidético de la representación a partir de un detalle formal; la intuición es un contacto directo con la raíz (*étimo*) literaria; la sacudida que algún rasgo provoca en el lector será el acceso de reconstrucción de la potencia creativa. Étimo es la raíz, el origen; pero también la verdad;<sup>30</sup> esto es, la verdad que encuentra su origen en el carácter espiritual del poeta y de la obra. Esta conmoción es el primer paso estético y se vive como una experiencia placentera. La distribución formal de la emotividad en la obra sigue reglas específicas; no es generalizable y requiere de una sensibilidad receptiva capaz de re-crear, de volver a vivir el proceso creativo desde sus propios márgenes.

Ir a la fuente de la crítica, permite a Alfonso Reyes replantear su importancia desde su razón de origen. Conceptualmente la ciencia literaria queda incluida en la crítica, que comienza con la impresión primera y llega hasta el juicio estético. Los diferentes episodios de acercamiento crítico a la obra literaria son asistidos por la emoción estética de la recepción. En literatura la transubjetividad juega un papel fundamental: pueden verse los ecos de la creación en la impresión del lector. La emoción estética va de un sujeto a otro, en eso consiste la resonancia de la literatura; pero no sólo es comunicación establecida entre individuos —aunque eso es primeramente—, la resonancia es lo que resuena del ser literario. El impulso de admiración del lector es indispensable para que la poesía sea efectiva; pues, como fuerza activa continúa el

---

<sup>29</sup> *Apud Ibid.*, p. 43.

<sup>30</sup> Cfr. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, s.v. etimología.*

goce de escribir en el goce de leer. Por otro lado, la obra estudiada se entiende más cuando conserva su resonancia, porque el acto poético alcanza al lector.

Frecuentemente suele asociarse la impresión primera con el mundo sentimental: para Antonio Alatorre<sup>31</sup> es una emoción; para Dámaso Alonso,<sup>32</sup> una querencia que despierta el texto, y para Lázaro Carreter,<sup>33</sup> un amor. Alfonso Reyes suele referirse al impulso lírico como una fuerza que va afluyendo del autor, se fija en la obra y llega hasta el lector; la movilidad de dicho impulso es “una especie de erótica”.<sup>34</sup> Para un lector medio y poco avezado en literatura, el placer es una atopía, la ubicuidad del *phatos* esquiva toda explicación; la obra place pero se desconoce el funcionamiento de su seducción. La impresión primera no necesariamente deriva en crítica; aunque todo intento crítico tiene en ese placer inmediato de conexión con la conciencia autoral la condición de su posibilidad. Si no se propaga hasta el plano reflexivo, la intuición queda como una intrascendencia placentera; así, dice Dámaso Alonso: “Este conocimiento (al que llamamos primer conocimiento literario, o del lector) tiene de característico, también, el ser intrascendente: se fija o completa en la relación del lector con la obra, tiene como fin primordial la delectación, y en la delectación termina”.<sup>35</sup> Para esta voluptuosidad hedonista que se colma en la lectura misma, la obra literaria se reduce a proveedora de placeres; no por ello, sin embargo, desmerece la experiencia primaria.

Si, en cambio, la recepción llega a una sensibilidad más fina, el impacto poético promueve una lectura hábil en detectar los motivos placenteros. Desde la perspectiva alfonsina la primera impresión es tanto un complemento crítico como un ejercicio de justificación del placer del lector; en el espacio del goce estético se traza la ruta por la que avanza la impresión primera hasta formarse como juicio. De manera similar al avance inspirado por Eros, según Platón, va escalando niveles; pues, la utilidad del erotismo es el perfeccionamiento del alma que va conociendo gradualmente: primero, un cuerpo bello, luego, varios; después, generará un razonamiento bello, más tarde otros; pasará de un alma bella a otras, finalmente de una ciencia a otra y a otra, hasta llegar a la ciencia de la belleza esencial.<sup>36</sup> De acuerdo con la técnica

---

<sup>31</sup> Vid. Antonio Alatorre, “La crítica literaria”, p. 156.

<sup>32</sup> Vid. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 38 *et passim*.

<sup>33</sup> Vid. Lázaro Carreter, “Introducción” a, *Estilo y estructura en la literatura española*, p. 17.

<sup>34</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 204.

<sup>35</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 39.

<sup>36</sup> Vid. Platón, *El banquete*, p. 261-263.

erótica, el lector debe seguir el ímpetu del impulso lírico e ir liberando las razones de su goce estético en un progreso que colme la obra literaria con todos sus sentidos, que la recree. El fenómeno literario completo capta los diferentes momentos de la ficción. Más que el lugar intermedio de la literatura, a Reyes lo que le interesa es la transitividad emotiva, como puede apreciarse a continuación:

Considérense las implicaciones ficticias que, sobre un suceder real, pueden darse en la creación literaria: 1º El poeta experimenta determinadas emociones. Hasta aquí no ha habido poesía, aunque haya todo ese halo de repercusiones anímicas que se llama la emoción poética, y que tantas veces la crítica confunde equivocadamente con el arte de la poesía. 2º Entonces, cuando la experiencia vital ha terminado como suceder real, aunque deje su larga quemadura en el ánimo, y ya en los límites donde acaba la realidad empírica, el poeta la finge otra vez, se la da en representación actual a sí mismo, para ver el modo de mimarla o traducirla en palabras. 3º Aquí, *a posteriori*, comienza aquella fabricación ficticia del arte, aquel “hacer fríamente versos conmovidos”, que decía Verlaine. Claro que lo mismo puede partirse de coagulaciones puramente imaginadas, pero entonces ya no estaríamos en el caso de ficción de lo real que ahora examinamos. 4º Los versos llegan a otra mente y, por correspondencia mágica, suscitan en ella la representación ideal de emociones teóricamente iguales a las del poeta, aunque prácticamente sólo aproximadas, pues va de uno a otro término lo que va de uno a otro hombre, y no es verdad que el “prójimo” sea necesariamente “próximo”. En esta provocación de emociones, la poesía ha obrado, para el que lee o escucha el poema, en función vicaria, sí, ¡pero de otra vida que no está en la vida! Y el magnetismo que corre por esta cadena —desde el dios que inspira el 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.<sup>37</sup>

Los primeros dos momentos corresponden a la ficción mental del poeta y son anteriores a la obra. La experiencia vital es comparable a una quemadura, a una herida del ánimo, mezcla de dolor y placer, semejante a la del erotismo. El apremio creativo se concreta en la escritura de la que surge el texto, puente tendido hacia un lector apenas prefigurado. El cuarto momento, el de la recepción de la obra, reproduce el ánimo conmovido captado desde la intención ficticia de la obra. Saturado por la primera impresión, el lector, como el amante platónico, irá ascendiendo por los planos de sentido de la poesía, con una comprensión cada vez más plena de la obra que lee. La erótica de la lectura literaria sigue el camino de ascensión en el que al final habrá recreado la esencia trina del fenómeno literario: los momentos creativos del poeta, la pluralidad

---

<sup>37</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 202.

significativa de la obra y su propia sensibilidad. La penetración de la obra indica que la fenomenología literaria es un avance más en el mundo de la experiencia estética que en el estudio o acopio de obras inertes. El lector que recibe la obra desciende hasta la noesis creativa.

Para que la impresión primera sea una intuición no basta aprehender emotivamente la obra; la impresión deberá objetivarse en una conciencia y expresarse; por esto, para Croce,<sup>38</sup> intuición y expresión son una unidad inseparable. La manera de expresar la intuición no está directamente determinada por el objeto intuido; un poema lírico, por ejemplo, puede suscitar una crítica, una pintura, una pieza musical o bien otra obra literaria. Es frecuente que el motivo que dio lugar a una creatura poética aparezca en varias generaciones con algunos cambios; las variaciones serán una re-creación de la original, que ha hecho germinar la semilla de la primera impresión. Tanto el producto de la crítica como una segunda obra artística objetivan el acto de recrear la primera. La ficción genera ficción, aun cuando el reflejo de la primera se manifieste de manera metódica y con pretensiones científicas, como es el caso de la crítica.

### **6.3. La emoción estética en el movimiento del espíritu crítico**

Anterior a la explicación, análisis e interpretación de la obra y derivado de la naturaleza de la literatura, se presenta un acto lector inaugural cuyo impacto es estético. La primera impresión es el antecedente necesario de cualquier escuela crítica; los métodos exegéticos están orientados a un fin: la descripción objetiva de la obra literaria; esta objetividad, sin embargo, no es autónoma, no puede prescindir del fundamento subjetivo. A propósito dice Reyes:

Tal objetivación final —explicación y conocimiento—, no se obtiene sin una colaboración subjetiva: sin amor no hay inteligencia. La Literatura, como fenómeno, se reduce a la busca de efectos estéticos a través de la expresión verbal. El poeta y su lector colaboran en un estado patético, como una provocación y una repercusión, que no pueden existir sin un elemento de simpatía. No significa esto que se apruebe totalmente lo que se lee, sino que se le acepte provisionalmente para que llegue en toda su integridad a nuestra conciencia. Sin el previo acatamiento a este principio no puede haber un buen lector, mucho menos darse un buen crítico. 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

---

<sup>38</sup> Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, p. 47 et passim.

busca el saber, en un equilibrio delicado de goce y conocimiento, extremos que por ventura se complementan. Si hay investigadores o historiadores literarios que prescinden de la emoción, o por esterilidad, o por superstición científica —y por eso los manuales suelen ser deprimentes— no culpan al método, sino a su reacia condición.<sup>39</sup>

La intuición y la crítica se codeterminan: la intuición no puede ser tal si no se forma en el conocimiento de la obra y la crítica no puede iniciar su movimiento en el saber si no recibe el impulso primero intuitivo, gracias al cual la obra se capta *en toda su integridad a nuestra conciencia*. La pretendida científicidad que los métodos críticos se disputan no se logra sin la guía del impacto emotivo de la impresión primera, pues, producto humano, la literatura (el arte, en general) expresa la trabazón estética captable desde la sensibilidad; la verdad literaria se coloca en el centro de lo universalmente humano, y ésta no puede apreciarse desde el frío rigor metódico, sino que debe absorberse en los humores creativos como experiencia primeramente humana; porque “lo que busca la literatura, dice Reyes, es el corazón de los hombres”.<sup>40</sup> La sola presencia de la intuición es garantía de que la ficción poética está haciendo su evolución en el proceso literario.

Aunque la estilística fue la que introdujo la noción de primera impresión, en la teoría alfonsina, es el primer paso de toda escuela crítica. El ensanche que hace de la aplicación del término es inclusivo, pues, aunque en sus prácticas como crítico sobresale el análisis estilístico, reconoce las virtudes de los métodos histórico y psicológico. Por otro lado, la crítica literaria que no sigue ningún método también se asiste en la intuición; tanto que es, de hecho, la manera clásica de expresarla y de ahí toma su nombre: impresionismo.

Si, por un lado, Alfonso Reyes afincó la ampliación de uno de los principios estilísticos; por otro, restringe la aplicación de la estilística —promovida por algunos lingüistas como Bally— a las obras artísticas y específicamente a la literatura. Las consideraciones para la restricción derivan de su examen sobre el poemema. El medio privilegiado de expresión del espíritu es el lenguaje, pero no es el único; también el juego, los rituales y otras artes no lingüísticas (como la danza o la música) lo expresan. Vale también decir que no todos los usos del lenguaje —piénsese en el coloquio o en paraloquios como el científico o el histórico— expresan el

---

<sup>39</sup> Alfonso Reyes, “Apuntes sobre la ciencia de la literatura” en *Páginas adicionales*, p. 325.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 326.

espíritu. La literatura en pureza —lo literario por excelencia— logra ser manifestación espiritual en la medida en que consigue el nominalismo eficiente que empareja comunicación, acústica y expresión.

Expresar el espíritu no es un acto mecánico; el poeta trabaja para que el principio creativo se patentice; de ahí que la ficción sea un agregado en el nivel del poemema, como *tecne*. La entrada al cosmos ficcionalizado es el poemema literario. Ni antes ni después de la escritura hay un referente asegurado, pues, atrapada en sí misma, la obra muestra un contenido que, fuera de su ser lingüístico, se ofrece como un ente cambiante, hurraño a las correspondencias con el mundo práctico. Por esta razón cualquier método está destinado al fracaso si no parte de la emotividad que se desprende de la expresión lingüística específica de cada obra. La misión del crítico consiste en captar la obra como un todo, como expresión del principio activo que la anima. Desde el análisis meramente lingüístico, la crítica inmoviliza la obra cuando incursiona en el estudio del poemema, pues, lo despoja de su carácter expresivo y lo reduce a combinatoria de términos. Pero, en tanto que las lecturas poéticas implican una recreación personal, el texto literario se actualiza con la inclusión del sujeto lector y siempre es posible renovar el sentido; se trata, entonces, de una semiosis inagotable.

Alfonso Reyes establece tres escalas en la noesis literaria: el acto creativo, la intuición y la crítica; en la mediación emotiva se encuentra el enlace de los dos anteriores; dice: “Creación, goce, conocimiento: en la primera reside la facultad productora; en el tercero, la facultad crítica; sin el segundo, no existiría la una ni el otro. Los tres poderes se *fundan* en la naturaleza, y los tres se *funden* más o menos en cada naturaleza particular. Pero el tercero parece más domesticable, el más adquirible, el único que en Salamanca puede ayudarnos con certeza, siempre y cuando se posean, siquiera en latencia, los otros dos”.<sup>41</sup> En tanto que creación y recreación son actividades originadas en una noesis ficticia con participación directa de la emotividad no son enseñables; la crítica, en cambio, como estudio, análisis y reflexión puede desplegar su faceta didáctica. La derivación de la creación al goce y de éste al conocimiento indican un proceso fenomenológico al que, sin embargo, no conviene ver solamente como una episódica; de ahí que no sólo tengan su fundamento en la naturaleza del fenómeno literario, sino que se encuentren fundidos; pues, si la creación es el motivo primero del goce, éste da a

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 323.

aquella su razón de ser. En cuanto a la relación del goce con el conocimiento, se entiende que todo movimiento crítico presupone la primera impresión; pero, también, el goce mismo pide su formación en los métodos críticos.

Para Reyes la Ciencia de la literatura se constituye con la integración de los tres métodos literarios, que consideran los distintos aspectos de la obra; los históricos, los psicológicos y los estilísticos. La crítica incluye los métodos, el impresionismo y el juicio. Para que la intuición se forme como conocimiento ha de ir depurándose en los métodos; por eso, Alfonso Reyes dice que “la disciplina ha de corregir su sentimiento, enseñarlo a sentir literariamente, sometiendo el subjetivismo a la dieta y a la gimnasia que lo purguen de adiposidades extrañas”.<sup>42</sup> La crítica va de la impresión primera hasta el juicio de valor, rumbo del espíritu que hace escalas por los métodos críticos. Para que la impresión haga crítica impresionista ha de ser honesta. La intuición es base y guía de la dirección del espíritu; ninguna de las dos es motivo de enseñanza: los métodos median el gusto (impresión) y el juicio, y son aclarativos.

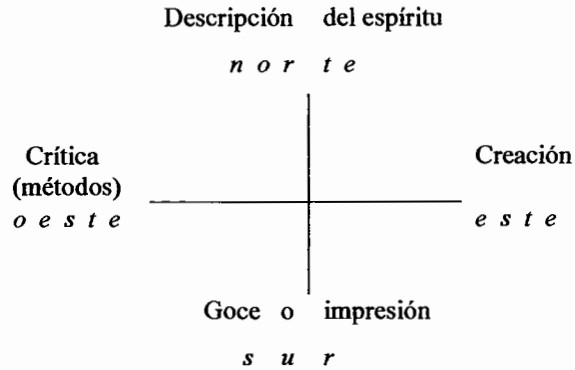
Si el primer contacto del lector con la obra es una impresión sensorial comparable a la degustación, el impacto estético exige que se eduque en el concepto. Existen, como se ha visto, dos placeres que caminan paralelamente: el placer gozoso de la lectura y el placer intelectual del conocimiento literario, y ambos tienen que formarse. El método depura, sobre todo, el placer de la lectura. En un principio la emoción estética se manifiesta prescindiendo del concepto; en un segundo momento, lo pide como garantía de su trascendencia del plano de la opinión. El sentimiento de placer requiere someterse a una evaluación a fin de pretenderse razonable; una mera apreciación limita el comentario crítico a la verbalización de un goce solipsista e incommunicable. La crítica aspira a justificar su impresión primera y anclarla en *los altos valores del espíritu*. Así, el quehacer crítico tiende, por un lado, a llevar la impresión de lo personal a lo universal, y, por otro, lo sensorial a lo espiritual.

Alfonso Reyes presenta diferentes enfoques del fenómeno literario, que representa con el siguiente cuadrante:

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 326.





En los puntos Sur-Este-Norte se encuentra el trabajo de la sensibilidad hasta la inteligencia; pero, si se quiere focalizar la línea de la inteligencia, habrá que observar el cuadrante Oeste-Norte. Ente el Sur y el Oeste (impresión y crítica) se encuentra el impresionismo. El goce (la impresión primera) no necesariamente deriva en crítica; puede ser meramente pasivo como el del común de los hombres, cuya lectura se goza de la obra literaria sin despertar la necesidad de comunicar el goce percibido. El impresionismo es ya una manera de crítica, bien que sin seguir el rigor metodológico. Cuando el goce estético se forma en la crítica va del impresionismo a los métodos y se prepara para el juicio, pero éste no recibe determinación de aquéllos.

Para Alfonso Reyes las obras del hombre son producto de la civilización (construcciones a partir de la naturaleza) o de las de la cultura (hechos y productos del espíritu) y ambas muestran la intervención humana. La literatura es producto del Espíritu y, en tanto fuente de placer, ofrece una tentación de descubrir sus secretos para indagarlos y asegurarlos. Ha de aclararse, sin embargo, no priva un interés personal, pues, todo goce estético es, por su naturaleza, desinteresado. La falta de interés en las obras artísticas señala que la relación del lector con la literatura no indica ganancia ni rendimiento en el sentido práctico. El hecho de que la literatura refiera lo universalmente humano descarta la posibilidad del provecho personal, en ese sentido, se trata de una relación desinteresada (no interesa la existencia de una obra determinada para el mundo práctico); si se piensa en la universalidad de lo bello, se establece el beneficio que cualquier humano obtiene con la existencia del objeto artístico en el orden espiritual.

### 6.3.1. Crítica impresionista

Cualquier persona en quien impacte la expresión literaria es, potencialmente, un comentarista y, si su comentario es “informal y sin compromisos específicos”,<sup>43</sup> se inscribe en el impresionismo. La condición de posibilidad de la recepción es la impresión, antesala indispensable de la exégesis y del juicio. Aunque filólogos y críticos consideran limitado el acercamiento impresionista, no puede desconocerse que este tipo de crítica es una manera de escribir movilizadora, en primer lugar, por la facultad de placer. La particularidad del comentario que se sustenta sólo en la impresión reside en la ausencia de adeudos hacia un marco de referencia teórico o metodológico. La crítica impresionista, incluso, es más auténtica en la medida en que menos conceptos interfieren en la conexión intuitiva de las dos noesis (creativa y recreativa), o, en palabras de Dámaso Alonso, “el primer conocimiento de la obra poética es, pues, el del lector, y consiste en una intuición totalizadora, que, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor. Este conocimiento intuitivo que adquiere el lector de una obra literaria es inmediato, y tanto más puro cuanto menos elementos extraños se hayan interpuesto entre ambas intuiciones”.<sup>44</sup> La intuición se pone en contacto directo con el *étimo* espiritual de la obra y, para este primer momento, el concepto entorpece la inmediatez de la impresión; puede, incluso, generar prejuicios.

En la opinión impresionista la capacidad de dejarse impactar logra avistar matices que sobrepasan lo epidérmico. Sólo un lector finamente sensitivo consigue expresar el origen de la emoción producida. El impacto estético de la poesía tiene, en determinadas sensibilidades, aspecto de contagio; el lector es capaz de reproducir una a una las emociones de la noesis creativa; éste es el perfil del crítico impresionista. En ninguna como en la crítica impresionista se aprecia el impacto de la intuición, formada como emoción estética por el cultivo permanente del comentario. El impresionista deja al descubierto una sensibilidad exacerbada en la que se funda el comentario literario; dice, a propósito, Reyes:

De este tipo de críticos debe decirse que, ante el fenómeno literario, son los primeros en ofrecer su sensibilidad con toda la buena fe que el hombre práctico sólo concede al negocio de la vida. Ellos —por su exquisitez natural— han elevado la Literatura al plano mismo de la vida: reaccionan ante un personaje ficticio, ante una situación

<sup>43</sup> Alfonso Reyes, “Aristarco...” *op. cit.*, p. 110.

<sup>44</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 38.

inventada, ante una expresión poética, con la misma fuerza de reacción que otros despliegan ante las cosas de la realidad; aceptan antes que los demás el engaño voluntario, o sea la creación del arte; y además —concediendo que también el simple lector no literario, el lector mudo puede responder con viveza ante el objeto del arte— ellos, los críticos impresionistas, son capaces de expresar su reacción, como si dijéramos por cuenta de todos los que callan. Ellos son la voz de la impresión humana, y la impresión humana es al fin y al cabo el blanco sobre el cual dispara la creación. A veces preceden en tiempo a la crítica metódica y le llaman la atención sobre los nuevos valores.<sup>45</sup>

Este crítico tiene un pacto de participación con la literatura mayor que el del resto de los lectores, pues, *acepta antes que los demás el engaño voluntario, o sea, la creación del arte*. Su reacción ante los estímulos artísticos de la obra es una manifestación de la presencia del impulso lírico del lado del lector. La participación poética, como la erótica, reorienta la experiencia vital: para Reyes la Literatura se instaura en el *plano mismo de la vida*. El vitalismo evocado por ambos autores es una de las manifestaciones del impulso lírico. La sensibilidad del crítico impresionista se conmueve totalmente dejándolo herido por la obra poética.

En la crítica impresionista se prescinde de las gradaciones reflexivas de los conceptos y se realiza el desplazamiento en un solo paso; este crítico tiene la facultad de dejar de lado las características específicas de la obra y de sí mismo, para subsumirse en la experiencia estética que es como vivir *otra vida que no está en la vida*, como dice Reyes. Del nivel más epidérmico al centro, hay grados analizables; el crítico impresionista, empero, va directamente a la entraña poética. Al hilo de este planteamiento, apunta Evodio Escalante:

Su idea de la crítica tiene por esto que ver con un rebasamiento del yo que logra fundirse, transubstanciarse con su objeto, volverse su semejante. A este polo Reyes lo llama *metempsychosis*. Este desprendimiento, este vuelo místico del sujeto hacia el objeto no basta, empero, para definir la esencia de la crítica. El otro polo se llama egotismo. Por paradójico que parezca, sólo el yo exacerbado, puede encontrar al otro. Ahora se sabe por qué: es que el objeto no viene a ser a fin de cuentas sino la versión “exterior” de ese yo que está empeñado en conocerse y en encontrarse en todas partes. El crítico, así, es un místico arrebatado y un egótico superior. Si la *metempsychosis* implica postular, como quiere Reyes, que “sólo lo semejante conoce a lo semejante”; si se desprende de aquí que “es condición de todo conocimiento que el sujeto se haga semejante a su objeto”, el polo egoísta hace que el crítico, al leer, lea sus propias reacciones, sus propios cambios de coloración.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Alfonso Reyes, “Apuntes sobre la... *op. cit.*”, p. 334

<sup>46</sup> Evodio Escalante, “La crítica en Alfonso Reyes” en *Voces para un retrato*, pp. 73-74.

Para que el crítico penetre la obra tiene que convertirse en su reflejo, tomar su imagen. Este *transubstanciarse con su objeto* exige de la sensibilidad tal arrebató que sea capaz de realizar el movimiento metempsicótico para dejarse absorber en las corrientes líricas del mar poético. En la medida en que el crítico se deja sacudir por la experiencia estética va experimentando en su propia persona las posibilidades expresivas de la obra; el estudio literario y el autoconocimiento del crítico llegan a ser sinónimos. Detectar los *cambios de coloración* es aludir al espectro emotivo que desencadena una obra poética.

En la penetración a la infinitud poética que ha abierto el texto literario el crítico no se deja perder; regresa a la obra, recupera la forma de ésta. La obra surge de la noesis ficticia creativa, que no reflexiona sobre sí misma sino en la manera más fiel de trasladarse al noema; en otras palabras, la obra no surge de la reflexión sobre la poesía, la noesis del autor consiste en la elaboración de mundos ficticios (semantema) y en la expresión más idónea (poetema) para que el lector pueda captar mediante la trabazón del signo poético toda la riqueza de la obra. La crítica impresionista se ubica en el centro de la noesis ficticia y reflexiona sobre ella; el tránsito hacia el noema (específicamente hacia la forma) sirve para corroborar lo dicho sobre la noesis creativa. El lector impresionista sabe lo que la poesía obró en él y tiene la certeza de que ese sentir es paralelo al del autor en el proceso de elaboración poética.

A través de la experiencia noética con una obra específica, el crítico impresionista se adentra a la infinitud de toda noesis ficticia, pues, ha experimentado la intuición poética y su forma de volverse poetema; así han quedado expuestas las claves de la noesis poética aplicable a cualquier obra concreta y, lo que es más, ha aprehendido el espíritu de la poesía. Si a través del lenguaje se expresa el espíritu y si la literatura, por excelencia, representa esa expresión; la visitación crítica al corazón de la obra le ha permitido sentir el lenguaje en toda su amplitud, como potencia creativa. En el psiquismo del crítico impresionista se reproduce el impulso lírico creativo. El crítico impresionista es el *egótico superior* que, en su regreso a *su estado primitivo de sobrenaturalidad* ha quitado todo lo contingente, para fundirse con el espíritu poético. El acceso a la unidad de la obra requiere de ese salto al infinito o vuelo místico. El movimiento del crítico supone un ascenso, como en el camino del amante descrito por Platón; la metempsicosis del lector que se transmuta en las palabras del poema supone un psiquismo robusto que en su participación de lo infinito no disuelve lo finito. La crítica impresionista es la que mejor encarna la noesis poética como experiencia espiritual.

Experiencia poética y expresión están unidas en la crítica impresionista. La apariencia de provisionalidad de la primera impresión se desvanece en la medida en que toma fuerza como principio crítico. Para que la intuición suponga el comentario deberá destacar su intensidad, sólo así resulta proactiva; tiende, como exigencia natural, hacia la expresión; es en este punto en que tiene que generar algo, necesita expresarse y el resultado es, también, poético, como la obra que lo inspiró. A propósito de esta crítica, dice Reyes:

Aquí no se trata ya de la facultad humana de sentir, sino de una manera de escribir la crítica. Es cosa, ya, de literatos: crítica sin compromisos metódicos —aunque, naturalmente, en su práctica, cuenta más o menos con informaciones de orden científico— cuyo valor depende del talento artístico del crítico, de su sensibilidad y de sus dotes literarias, como para una creación más. La impresión humana es especie general, colectiva, de nota antropológica. El impresionismo crítico es función de individuos, y sólo cuenta cuando el individuo es refinado. Tanto, que la mejor manera de explicar este tipo de crítica sería describir al que la ejerce. Ella puede alcanzar por sí la dignidad de una obra artística, creación provocada al roce de otras creaciones. No puede enseñarse, legislarse ni recomendarse el talento. Haga esta crítica quien puede, y pasemos de largo junto a tantos que la usufructúan sin títulos. El verdadero crítico impresionista es un creador en creación —no parásita como se ha dicho, sino como se dice en las ciencias naturales, “inquilina”— al punto que, a veces, su comentario supera a lo comentado. En él la obra ajena pone en acción una sensibilidad más matizada y profunda que la del lector común. Por él dijo Wilde que su obra es “una creación dentro de otra creación”.<sup>47</sup>

En la lectura en que *lo inteligible y lo sensible se unen*; la crítica está lanzada al reino de la literatura y es, ella misma, literatura. El principio de criticabilidad impresionista supone que la poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Este crítico es un poeta —bien con obra propia o bien únicamente en potencia— y como tal recrea la obra que lo inspiró; su recreación, empero, no se limita al campo interpretativo o a la dotación de un sentido específico, sino que da sentido desde un sentir (la sensibilidad exacerbada que es su exigencia) y desde ahí hace poesía: poesía crítica. Intuir y expresar están tan íntimamente identificados que dejan de lado toda acción que obstaculice o simplemente retrase su unidad; por esto, para Croce,

El conocimiento intuitivo es el conocimiento expresivo. Independiente y autónoma respecto a la función intelectual, indiferente a las discriminaciones posteriores de lo real y de lo irreal, y a las formaciones y apercepciones también posteriores del espacio y del tiempo, la intuición o representación se distingue de lo que se siente o experimenta, de la onda o flujo sensitivo, de la materia psíquica, como forma; esta

---

<sup>47</sup> Alfonso Reyes, “Apuntes sobre la... *op. cit.*, p. 333.

forma, esta toma de posesión es la expresión. Intuir es expresar, no otra cosa; nada más y nada menos que expresar.<sup>48</sup>

La falta de compromisos metodológicos de la que habla Reyes —los discrímenes posteriores de Croce— indica la inmediatez del vínculo establecido entre intuición y expresión. La reflexión brota de esta unidad, y sólo entonces la crítica puede considerarse el complemento de la obra. A propósito dice Schlegel: “Es hermoso y necesario entregarse por entero a la impresión de un poema... y acaso solamente en lo singular confirmar el sentimiento mediante la reflexión y elevarlo al pensamiento y ... completarlo”.<sup>49</sup> Desde esta perspectiva —de la impresionista— la labor del crítico es menos una evaluación metódica de los componentes de la obra que una manera de completarla con la participación del lector. El complemento da a la obra continuidad en la crítica; de ahí que esta crítica tenía que ser poética también. Si en la noesis el poeta creaba como un proceso ciego a la reflexión crítica y teórica; para estar completa, necesita la participación del lector. La crítica impresionista no es una cosa aparte de la poesía, habrá que considerarla un momento de la creación poética. Así lo ve Reyes, por eso, el fenómeno poético no se concluye sino hasta que logra la expresión crítica.

### **6.3.2. La ciencia de la literatura: los métodos exegeticos**

En principio, la poesía determina la crítica; el comentario está delimitado por la obra comentada. Una determinación inversa surge de este primer enlace; la poesía misma busca la participación crítica; una buena obra es aquella en que está latente el principio de criticabilidad. En esta doble implicación, no se confunda la crítica con la preceptiva, que se pretende “un código de normas o guías para la Literatura”,<sup>50</sup> como advierte Alfonso Reyes. La posibilidad criticable de una obra es su garantía de pertenecer al mundo poético; pues, en dos sentidos, se constituye desde la crítica: el primero, que proviene del artista mismo y que podría llamarse autocrítica, y el segundo, que surge en el lector y que muestra la potencia reflexiva sobre el arte desde casos concretos.

Sobre el primer sentido de la crítica, la que deriva del poeta mismo, dice Reyes: “¿Qué artista no saca paulatinamente, de sus inclinaciones, de su idea del mundo, de su choque con la

---

<sup>48</sup> Benedetto Croce, *Estética como...* *op. cit.*, pp. 56-57.

<sup>49</sup> *Apud*, Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, p. 69.

<sup>50</sup> Alfonso Reyes, “Charla elemental...” *op. cit.*, p. 309.

materia literaria, un Arte Poética más o menos consciente?”.<sup>51</sup> La obra como construcción lingüística es susceptible de ejercicio y aprendizaje: no pocos escritores se forman en la frecuentación de la literatura anterior, pues la poesía es también motivo de poesía; hay una *mimesis* que se articula sobre una previa ideación mimética. En este momento todavía no hay creación; el escritor en ciernes, tras recorrer los caminos de los maestros de la literatura, tendrá que encontrar su propia voz. “Entonces —se pregunta Reyes— ¿no se puede aprender a hacer Literatura?”, para responderse en seguida, “Sí, con tal que haya lo que da la naturaleza y lo que Salamanca no presta: el talento”.<sup>52</sup> Esta vertiente de la crítica, la técnica, incide en la obra vista como elaboración formal del proceso noético ficticio o de la creación.

En el segundo sentido, la obra verdaderamente poética posibilita la reflexión; al respecto pueden tomarse las palabras de Walter Benjamin: “Si una obra es criticable, entonces es que es una obra de arte”.<sup>53</sup> El principio de criticabilidad se convierte en garantía artística porque lo inconmensurable del arte gana unidad racional. Una obra cerrada a la crítica se anula en su contacto con la reflexividad. La poesía constituida como potencialmente criticable une alma y pensamiento; la inteligibilidad de lo sensible es la orientación del espíritu volcado al arte. Según Croce, la crítica, pensada como racionalidad poética, “ilumina a la fantasía con una luz nueva”.<sup>54</sup> La reflexión es la conciencia de la poesía, es su conciencia; sólo en la crítica la poesía se autocomprende, adquiere mismidad.

Sin ser producto del pensamiento conceptual, la poesía moviliza el libre juego de las facultades (la imaginación y el entendimiento). La reflexión poética deriva en juicio o en comentario crítico; aunque ambos se encuentran en la misma dirección del espíritu. Ambos son producto del gusto: el juicio, como horizonte de una reflexividad teórica y generalizante sobre la poesía; la crítica, como producción de representaciones de una obra. El gusto no es espontáneo, surge de un trabajo sobre la impresión primera; esta “elaboración del gusto” es, para Reyes, el “primer precipitado de la experiencia literaria”.<sup>55</sup>

Si para la crítica impresionista la intuición provoca un vínculo natural con la expresión, dada la sensibilidad exacerbada y la voluntad creativa; en las escuelas críticas, la primera

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, 310.

<sup>52</sup> *Id.*

<sup>53</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 79

<sup>54</sup> Benedetto Croce, *Breviario de estética*, p. 84.

<sup>55</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en... op. cit.*, p. 110.

impresión tiene que formarse con el rigor del método. El primer impacto abre la sensibilidad del lector, pero nunca es solamente impacto; para que tenga pretensión crítica, necesita un movimiento de recuperación de ese primer contacto. Reyes limita la labor de la crítica metodológica a la exégesis; esto es, la explicación del texto desde la descripción y el análisis. Esta crítica encuentra su límite en la forma. Si el impresionismo accede directamente a la totalidad de la obra, la exégesis va avanzando por el carácter formal en escalas o grados. Ambas son críticas inmanentes; el punto de partida es la forma poética; bien que el impresionismo extiende sus conclusiones a la literatura en general y la exégesis elabora representaciones parciales. Alfonso Reyes explica los límites de la exégesis con una imagen sorprendentemente exacta:

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. Conviene que Anteo toque otra vez, de tiempo en tiempo, la humilde tierra que lo ha criado. Conviene que la mensajera de los dioses obedezca y cumpla su mandato, que es viajar siempre por el mundo pisando sobre el corazón de los mortales.<sup>56</sup>

La poesía pertenece al mundo de los dioses, al inefable momento de la creación; la crítica exegetica parte de la forma de la obra, del análisis del poema o *la región media del iris*, que es, justamente, la garantía de la expresión estética. El impresionismo y el juicio (el *antes* y el *después de la belleza*) se ven asistidos por el movimiento espiritual; la crítica, en cambio, precisa de la *humilde tierra que lo ha criado*, esto es, de la forma poética. Los métodos exegeticos considerados por Alfonso Reyes son el histórico, el psicológico y el estilístico, y los resultados que se esperan tras la aplicación de alguno éstos o de su combinación es, presumiblemente, un corolario objetivo. Cada método procede por operaciones específicas para aclarar el alcance de las obras literarias; a través de categorías analíticas van captando su especificidad. Las escuelas críticas adolecen del atomismo que no les permite agotar el estudio total del texto y, por tanto, ven limitado su afán científicista. En tanto que parciales, los métodos críticos, para cumplir su proyecto, han de complementarse.

---

<sup>56</sup> Alfonso Reyes, "Apuntes sobre... *op. cit.*, p. 381.



### 6.3.2.1. Método histórico

Aunque se encuentran atisbos en el Marqués de Santillana, el método histórico no se crea sino hasta el siglo XIX en Francia con Saint-Beuve, quien lo define como “historia natural de los espíritus”.<sup>57</sup> La crítica histórica se nutre del idealismo moral de Renan, del dogmatismo de Brunetière, del analismo de Farguet y del impresionismo de Jules Lamaître y Anatole France. Lanson, definidor del género, menciona como propósito del método histórico “explicar cuanto es explicable en 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. No olvida que toda literatura es reflejo de las realizaciones sociales, pero tiene muy presente que lo es también de todo mundo interior que pudo no realizarse en la práctica”.<sup>58</sup>

No ha de confundirse el método histórico con la historia de la literatura, pues, para el primero la obra, históricamente hablando, “es intemporal, es <<ucrónica>>”,<sup>59</sup> dice Reyes. Todo acercamiento crítico al texto poético es una actualización, el exégeta dota de sentido actual lo indicado en el poemema. El lugar de la historia de la literatura no se encuentra en la Ciencia de la literatura ni en método alguno, sino en los estudios literarios. El método histórico no trabaja para la historia en general, aunque asiduamente, el historiador se nutre de obras literarias que aportan testimonios sobre costumbres o asuntos de trascendencia histórica, así como el invaluable y más seguro registro de una época que se encuentra en los usos lingüísticos. Esta tarea, sin embargo, es más asunto de la ciencia de la historia que de la crítica o los estudios literarios.

Este método se ocupa de estudiar, sobre todo, las obras consideradas ejemplares; se revisa la recepción de la época en la que comenzaron a circular y la de otras épocas. El solo hecho de ajustar la crítica al plano histórico es, de suyo, un criterio de calidad artística; sólo las grandes obras trascienden las épocas y han franqueado la valoración de la institución literaria y aparecen sancionadas por ella. La crítica misma, observada con perspectiva temporal, es también histórica y de su revisión puede concluirse que la recepción de la obra va cambiando con los tiempos; Alfonso Reyes comenta casos en los que la crítica de una época ha condenado a un autor que la siguiente ha encumbrado; en el abanico de ejemplos, hay algunos notables

---

<sup>57</sup> Alfonso Reyes, “El método histórico... *op. cit.*, p. 237.

<sup>58</sup> *Vid. Ibid.*, p. 238.

<sup>59</sup> Alfonso Reyes, “La “ciencia de... *op. cit.*, p. 308

por referirse a la crítica adversa que sufrieron en su momento y que han quedado para la posteridad como indudables obras maestras.

En el contexto de producción ocupan especial interés la expresión estética y la belleza de la forma; en el de recepción, el público general, no especializado. La emoción del crítico es el primer problema a solucionar: en literatura hay que estudiar la obra y el hombre. Éste ha de tomarse como registro de una época, es decir, se trata siempre y en todo caso del hombre y su circunstancia. El segundo problema es el valor individual de la obra; esto es, la referencia a aspectos formales que no pueden derivarse de la lectura histórica. El tercer problema es decidir de qué manera el autor cristaliza el espíritu de una época y qué hay de original, de lo que la historia no puede dar cuenta. Ante estos problemas el crítico toma previsiones. Algunos errores que hay que advertir son los siguientes: 1º incompletud o falsedad del conocimiento de los hechos; 2º inexactitud de las relaciones establecidas por un razonamiento apresurado o de altas pretensiones, el razonamiento debe sujetarse y dejarse actuar en corto; 3º erróneo alcance de un hecho; 4º Confundir o exagerar métodos particulares, y 5º exageración de un logro parcial, dándolo por total.

Especial atención le merece la impresión primera; advertido de lo problemático de la presencia de la emotividad en una crítica pretendidamente imparcial, se da a la tarea de trabajarla para quitarle toda subjetividad, para objetivarse; “el crítico debe desdoblarse y contemplarse así mismo, como un reactivo más de la prueba”, dice Reyes, y continúa: “No prescindo de mi emoción: la encamino, educándola convenientemente, como otro procedimiento más del saber. Tal es la vía del método histórico. Mi sentir ya literario es fácil de armonizar con el histórico. Así, junto al gusto íntimo, se forma el gusto general, y aparece el arte de discernir los estilos”.<sup>60</sup>

Importa tanto la apreciación del crítico (punto de visión subjetivo) como la valoración de los contemporáneos a la obra (apreciación objetiva). La intuición del crítico es imprescindible; pero, a la vez, resulta conflictiva, dado su carácter parcial. Esta ambivalencia de la emoción del exégeta es uno de los problemas de la crítica histórica; pues, para que el efecto estético recibido cobre valor de recomendación científica ha de validarse con los resultados del análisis. “Bajo esta campana neumática, el yo del crítico desaparece humildemente, y por eso este

---

<sup>60</sup> Alfonso Reyes, “El método histórico... *op. cit.*, p. 239

método tiene tan pocos partidarios”.<sup>61</sup> La crítica impresionista consigue la exaltación del yo, que produce un movimiento audaz de vinculación con la totalidad de la obra, pero conserva la pureza de su intuición; en el método histórico, el objetivarse de la impresión primera deriva en la elisión del yo en la crítica. El crítico hace un recorrido en sentido inverso al del creador, desciende por la emoción y centra su estudio en los mecanismos que garantizan la consistencia de la ficción literaria. La parcialidad de su comentario radica en atender sólo el noema, y dejar fuera el estudio de la noesis, tanto del poeta (impulso lírico) como de la crítica.

Del método histórico se desprenden submétodos; Lichtenberger expone su opinión sobre una obra a la opinión general y computa la respuesta. Alrededor de este asunto se desató una polémica de la que resultaron las siguientes conclusiones: 1° Las hipótesis en literatura no se validan por cantidad como en las ciencias exactas; a veces un solo dato pesa más que un conglomerado. 2° Las informaciones adversas han de delatarse. 3° Las informaciones que se ajusten a la causación histórica no deberán desecharse sino remitirse a la literatura comparada. 4° Cuidarse de no establecer causalidad en hechos simplemente coincidentes. 5° La sola recopilación de datos no basta, se precisa la explicación. 6° Las obras literarias pueden fungir como documentos para la historia, pero la labor de la crítica literaria no se ocupa de esto.

Si el método histórico aspira a la categoría de ciencia, tiene que cuidarse de usar metáforas de las ciencias naturales o físicas. En literatura el ingrediente individual es irreductible al método. De la ciencia lo que hay que retomar es la actitud, y adaptarla a la técnica específica; la precisión, el reconocimiento de los hechos, la pulcritud de la comprobación. Una vez consideradas estas recomendaciones, el método histórico puede ampliar su perspectiva; dice Reyes: “Así dispuestos, podremos ya: 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”.<sup>62</sup> En este punto se establece una relación fundada en la acumulación de datos aportados por la crítica. Para conocer el texto específico se echa mano de diversas disciplinas como el conocimiento de manuscritos, la bibliografía, la cronología, la biografía, la restauración de textos y la historia cultural, que ayudan a las prácticas específicas de determinar fecha, versiones y estímulos de la obra, lenguaje de una época, alcance

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 241

sentimental y social, temperamento del autor, luego de otros autores relacionados con el primero. Se van haciendo agrupaciones cada vez más grandes que llegan a configurar la red histórica de la literatura.

### 6.3.2.2. Método psicológico

Si no es el dato histórico el referente desde donde se valida la coherencia del mundo ficticio creado, ¿cuál es el andamiaje de lo literario? Reyes afirma que es “la cualidad individual”;<sup>63</sup> aquí, un ejemplo resulta más aclarativo que una explicación teórica: Rubén Darío y Leopoldo Lugones son ambos escritores modernistas, pero no se puede decir que sus obras sean exclusivamente una manifestación de la poética del Modernismo, pues los resultados no sólo son diferentes, sino distantes.<sup>64</sup> El autor se define como un campo de cohesión; ante las posibles contradicciones del producto literario; la crítica remite la explicación al campo autoral como centro de gravedad. La Ciencia de la Literatura no ha logrado establecer claramente la causalidad entre la vida del autor y la obra; esta relación aparece como una costura enigmática a los ojos del crítico, que tiene que establecer las posibles maneras de emparejamiento.

Para averiguar la relación autor-obra se usa la crítica externa (historia, biografía, sociología) y la interna (análisis del texto mismo). De manera paralela, el método psicológico puede proceder en dos direcciones diferentes: ir de la obra al poeta o del poeta a la obra. En el primer caso, el análisis tiene como fin último recomponer un psiquismo a través de su producción literaria; este procedimiento, sin embargo, no corresponde a la literatura sino a la psicología: las obras son síntomas y la exégesis a la que se llega es la del individuo. La segunda vía es propiamente método literario; la remisión al poeta busca aclarar los vacíos o probables contradicciones de la obra.

Ante la pregunta de la relación de la vida con el arte, Charles Lalo, cultivador de este método crítico, presenta cinco tipos psicológicos esenciales en los que se aprecia cómo se involucra la vida del autor en el arte: “1° los complejos de la técnica: el arte por el arte; 2° los complejos de la fuga, el arte por la evasión o el juego; 3° los complejos de la economía, o el arte por la medicación mental, preventiva, que alivia la ineptitud con el esfuerzo menor de una

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 240

<sup>64</sup> *Vid. Ibid.*, p. 241.

creación ideal, como por la inyección de un cuerpo extraño en pequeñas dosis”.<sup>65</sup> En estos tres complejos la relación de literatura con la vida está mediada por una distancia considerable; la poesía es una escapatoria de la vida. En los complejos restantes la vida es motivo de arte y el arte es expresión vital:

4° los complejos de la homeopatía mental, también tendencia curativa, pero no alopática como en el tipo 3°, sino mediante la descarga de virus extraídos de la propia sustancia, en busca de la inmunización y la absolución confesional; y 5° los complejos del egotismo, únicos en que se establece la plena identidad entre la vida y el arte, por refuerzo de los propios deseos que disimula la agitación en acción, por cultura del yo que se apropia los aspectos favoritos del mundo, por redoblamiento de la vida mediante el arte, en rebeldía contra todo posible desdoblamiento entre la vida y el arte.<sup>66</sup>

Por *complejo* puede entenderse, desde la psicología, el desorden psíquico que consiste en el ensamblaje pulsional reprimido en el fondo de la personalidad, pero cuya fuerza es capaz de determinar las conductas de un individuo. Los tres primeros complejos presentados por Lalo tienen esta orientación: el arte encubre lo problemático de la personalidad. En la homeopatía mental y el egotismo el complejo tiene otro sentido, constituye un valor estructurante de formaciones psíquicas organizadas en intereses poéticos.

No hay que ver en el autor la figura pública o civil, sino un ente ficcionalizado. Ciertamente, como apunta Reyes, “la materia de la Literatura es la vida, y su procedimiento, como ya lo sabemos todos, el concretar en fórmulas finitas las formas humanas de reiteración indefinida”;<sup>67</sup> la poesía, sin embargo, reside en transformar de la vida en creación. La manera en que la vida del autor aparece en la obra puede ser de manera general, como en las biografías o en obras en las que se trabaja una personalidad ficticia, y de manera particular cuando un hecho biográfico específico deja su marca en la obra. De las relaciones generales y particulares mencionadas por Alfonso Reyes surgen diferentes variantes.<sup>68</sup>

Para indagar el trasfondo biográfico de una obra, el crítico ha de tomar en cuenta los datos intrínsecos, esto es, el estudio noemático que indica la noesis creativa. Hay que proceder con cuidado en el análisis, pues, el entusiasmo de encontrar correspondencias puede enmascarar

---

<sup>65</sup> *Apud*, Alfonso Reyes, “La vida y la obra” en *Tres puntos de exegética literaria*, p. 251.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>68</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 253 *et passim*. *Vid.* esquema en el Anexo VIII de este trabajo.

algunos problemas que derivan de la forma poética misma; a saber, 1) el uso de la primera persona es un recurso retórico más; 2) es posible que la obra capte distintas épocas; 3) aunque la obra indique realidad, no hay que creerlo a pie juntillas, se trata en todo caso de una reelaboración ficticia, y 4) en una obra que ha envejecido es más difícil su reconstrucción biográfica e histórica.

Cuando el crítico investiga las relaciones particulares de un hecho de vida con la obra, tiene que remitirse al conjunto de la ejecución de ésta. Rastrear los estímulos iniciales poéticos implica obstáculos que el crítico tiene que tomar en cuenta; las precauciones que señala Reyes derivan de la naturaleza del fenómeno, de la naturaleza del testimonio y de la naturaleza de la elaboración de la obra. Respecto de la primera hay que tomar en cuenta que las obras, más que un móvil único, tienen un entramado de estímulos, muchos de los cuales se disputan su importancia; de ahí que resulte difícil discernir cuál es el primero. Por otra parte, los estímulos se mezclan con otras experiencias o con la biografía del autor. El estímulo es fácilmente confundible con metáforas o imágenes. Las dificultades que surgen del testimonio se refieren al frecuente falseamiento de la información que hace el autor, ya por cuestión práctica, ya por necesidad explicativa (todo poeta lleva en su interior un crítico), ya por interpretación *a posteriori*. Finalmente, la advertencia sobre la elaboración radica en que el estímulo inicial suele estar escondido, disimulado o va perdiendo fuerza a lo largo de la obra, y se mezcla con otros estímulos que van cobrando importancia. Cuando se trata de una obra escrita por encargo y el autor solamente ejecuta la composición o cuando hay escritores múltiples se diluye ese estímulo inicial. El inconveniente mayor, sin embargo, tiene un fondo más profundo: la poesía, en tanto creación, participa de una operación difícilmente captable por el método; dice Reyes:

Y sobre todo, la principal dificultad resulta de que nada es más misterioso que esta aventura hacia el yo profundo del creador. El camino es un oscuro túnel, el suelo es una tembladera. Sin duda hay vados, pero hay que buscarlos por tanteo y error. La ciencia no puede establecerlos de una vez para siempre, pues sólo intentarlo así sería un error científico, una inadecuación de los métodos a los fines. Ni siquiera existe una teoría general de la inspiración o de la imaginación literaria. Hay que proceder con calma, con respeto y ductibilidad. Hay que ir dispuestos a sacrificar a cada instante la brillante fórmula que creíamos haber conquistado, y a la que pocas veces se plegará la multiplicidad interna del fenómeno.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Alfonso Reyes, "Los estímulos literarios" en *La experiencia literaria*, p. 302.

La irreductibilidad de la obra a la descripción de los elementos psicológicos que la componen indica que, si la literatura es ficción y, por más que se eleve a un cielo imaginario, tiene un asidero en la realidad práctica, la elaboración literaria pesa más que cualquier dato extraído de la biografía del autor. Los complejos procesos en que actúa el psiquismo creativo no terminan de explicarse por los motivos vivenciales; el ingrediente espiritual se encuentra en toda la obra y en ninguna parte concreta; su luz ilumina la totalidad sin privilegiar una zona específica. Si el crítico que conoce el método psicológico quiere captar la unidad poética, tendrá que deshacer el camino circular que siguió el autor en su noesis creativa; habrá de rehacer la ficción de los motivos vitales desde la noesis recreativa o crítica.

### **6.3.2.3. Estilística**

En el método estilístico la conmoción primera del lector funciona con probidad: habrá que buscar el origen de la intuición en la obra. Para Alfonso Reyes, el movimiento intuitivo es guía de la crítica en general y funda una lectura específica: la impresionista. La diferencia entre ésta y la estilística radica en la atención detallada que merece a ésta el estudio del lenguaje poético; el escrúpulo filológico con el que se procede define el método crítico; a propósito, dice Dámaso Alonso: “También hemos explicado que la causa de esa preferencia por la forma exterior no es otra sino el hecho de que el significante se nos presenta concreto y material (aunque muy complejo) —medible y registrable por tanto—, mientras que el significado o forma interior (verdadero objetivo, aun imposible, de la Estilística) no es cognoscible directamente sino por apoderamiento intuitivo”.<sup>70</sup> Esto es, el impresionismo no necesita justificaciones, para él la intuición es inicio y llegada de la exégesis de la obra literaria, la garantía de pertenecer al mundo poético se encuentra precisamente en la capacidad de despertar la emotividad del lector; la estilística, en cambio, ve en los datos lingüísticos del texto, la causa de la intuición.

Para el momento que escribe Reyes, la estilística es el estudio con mayor orientación intratextual (centrado en el poemema): los motivos de análisis no rebasan el límite de la obra literaria. La crítica histórica y la psicológica, por el contrario, toma los datos del noema (ya sea

---

<sup>70</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 412.

del poemema o del semantema) y se remite a la vida (biografía o historia) para encontrar el registro que dé significación a la obra. La estilística parte del estudio poemema y desde ahí busca el sentido de la obra, ligado con la intuición. La erudición de los estilistas abarca una amplia gama de saberes para explicar el estilo de un autor, de una época o de un conjunto de obras reunidas para su estudio, aunque el apoyo fundamental proviene de la filología. La estilística estudia la difícil conjunción de los tres valores del lenguaje: comunicativo, expresivo y acústico; la definición de Dámaso Alonso indica este relieve: “Por estilística literaria se suele entender el estudio de los elementos afectivos en el lenguaje literario”.<sup>71</sup> Si la literatura actualiza de manera específica las funciones del lenguaje, el crítico habrá de separarlas de los usos lingüísticos comunes para analizar su valor poético. Amado Alonso define la tarea de este tipo de crítica en los siguientes términos: “La estilística estudia un sistema expresivo y su eficacia estética —por decirlo así, la operatoria de la creación literaria—, e intención expresiva y poder estético hay también en la estructura entera y en la calidad de sus materiales (me agrada ver que aquí se justifica la igualdad croceana: expresión=creación)”.<sup>72</sup> El poeta habrá de individuar el uso del lenguaje y probar la calidad estética de su estilo. La estilística se ha dedicado sobre todo al estudio de obras en lenguas románicas; se intenta destacar el valor estético y parte de obras específicas buscando la “unidad metódica”.<sup>73</sup>

Autores que se han dedicado al cultivo de la estilística estudian los hallazgos lingüísticos del estilo porque en ellos puede encontrarse una novedad psicológica. Las líneas que han seguido varían de uno a otro crítico. Hatzfeld va de la obra al autor, a los estilos temáticos y grupos, alcanzando una generalización cada vez mayor que llega desde lo histórico a lo étnico. Ernst Robert Curtius emprende una “investigación intuitiva”; el valor de la crítica depende del valor del crítico. Elisa Richter establece la continuidad entre lenguaje literario y el lenguaje común mediante el impresionismo (del lenguaje común al hallazgo poético) y el expresionismo (de la creación del poeta al lenguaje común). Para Spranger toda impresión es expresión. Amado Alonso y Raimundo Lida aplican el análisis tanto a la lingüística como a la estética del idioma. Vaselvoski, Potebnia, Jlebnikob y Peretz concentran sus estudios en la forma. Vanogrdov ve en las novedades de estilo la causa de las novedades psicológicas.

---

<sup>71</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 481.

<sup>72</sup> Amado Alonso, “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, p. 85.

<sup>73</sup> Alfonso Reyes, “Apuntes sobre... *op. cit.*”, p. 378.



En el análisis estilístico se privilegian las obras clásicas, la *poësis perennis*, porque es modelo que vale como ejemplo. El crítico ha de conocer a profundidad la lengua de la obra, de lo contrario, no sabría discernir la nota individual del poeta que se separa de la expresión de la comunidad. Pero no basta el conocimiento, es preciso que el estilista esté ligado emotivamente con la obra y con la lengua, como puede verse en las palabras de Spitzer:

Ningún método puede sustituir la simpatía elemental que siente el crítico por el campo de sus estudios; la filología es el *amor* a las obras escritas en una *lengua* particular. Y si bien los métodos de un crítico deben ser aplicables a obras escritas en todas las lenguas, es preciso, para que la crítica resulte persuasiva, que, por lo menos *en el momento* en que se está comentando un poema, ame *aquella* lengua y *aquel* poema más que cualquier cosa del mundo. A fin de cuentas, el crítico, bajo su frío raciocinio de profesional, no es un autómatas o un robot, sino un ser sensible, con sus contradicciones y sus impulsos momentáneos.<sup>74</sup>

Los lingüistas suelen inventariar detalles pero pierden de vista la totalidad de la obra y, lo que es peor, su esencia, su sentido profundo. El estilista, en cambio, realiza un análisis lingüístico porque la forma interna de la obra se manifiesta en el lenguaje poético y, por ende, en cada una de las partes y elementos; la literatura es principalmente composición. El análisis de una obra va de las capas superficiales a las intermedias, de ahí irá a las más profundas hasta llegar al “centro vital interno”.<sup>75</sup> No es preciso que se agoten todos los niveles ni que la descripción sea exhaustiva; es imprescindible, eso sí, que los datos recogidos se agrupen en un principio creador adjudicable intuitivamente al artista. Luego el crítico habrá de regresar y tomar datos nuevos para corroborar la fidelidad del principio creador. El vaivén podrá repetirse a juicio del crítico. La obra es como un sistema solar y el avance va de la superficie al sol y de éste a otros puntos de ida y vuelta. Esta circularidad no es viciosa,

es una operación fundamental en las humanidades el *Zirkel im Verstehen* o movimiento circular en el entender, como denominó Dilthey el descubrimiento, realizado por el erudito y teólogo romántico Schleiermacher de que en la filología el conocimiento no se alcanza solamente por la progresión gradual de uno a otro detalle, sino por la anticipación o adivinación del todo, porque “el detalle sólo puede comprenderse en función del todo y cualquier explicación de un hecho particular presupone la comprensión del conjunto”.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, p. 60.

<sup>75</sup> Leo Spitzer, *Lingüística e... op. cit.*, p. 32.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

Leo Spitzer llama a esta disposición “círculo filológico”, como lo bautizó Diez para explicar la presencia del latín en las lenguas romances, procediendo por detalles de las lenguas románticas. Schleiermacher escruta la belleza de Dios en este mundo y llama a su procedimiento “*Weltanschauung*” (*die Welt anschauen*) [Visión del mundo], que consiste en “contemplar y conocer *el mundo* en su detalle *sensible*” porque “en lo microscópico se ve lo microcósmico”.<sup>77</sup> El principio según el cual la lengua de la obra se refiere de manera directa a su interioridad es tomado de la filología y del planteamiento teológico de Schleiermacher.

Alfonso Reyes reconoce que la erudición de algunos los estilistas les permite ir avanzando de la expresión literaria de una obra al conjunto de obras de un autor y de ahí al estado de lengua y la situación histórica. Un estudio de este tipo requiere del auxilio de algunas disciplinas además de la lingüística (fonología, morfología, sintaxis y semántica): la retórica, la hermenéutica y la poética; el método histórico y el psicológico y las técnicas que las apoyan. Para que la estilística brinde sus mejores frutos se exige una particular sensibilidad para apreciar las creaciones, a la par, el crítico debe contar con una consistente formación disciplinaria.

Si por un lado el alcance analítico de la estilística puede ir abriendo su espectro hasta generalizar sus datos a corrientes, épocas y naciones; desde el enfoque teórico el método estilístico se desentiende de algunas tareas. Reyes, partiendo de Amado Alonso, señala las limitantes de la estilística: 1) no sentencia el valor estético de un autor, un elemento, una obra, 2) no hace comentario filosófico o estético, 3) no es la crítica filológica tradicional tratando de reconstruir el contexto de producción.

#### **6.3.2.4. Metacrítica: observaciones a los métodos exegéticos**

Ningún método crítico puede agotar el estudio de la obra literaria; la parcialidad y el atomismo que les son inherentes a cada uno de ellos los limita a señalar aspectos que privilegian porque los consideran analíticamente más redituables. La pretensión científica sólo se alcanza con la integración metodológica. El estudio de obras y autores debe conservar el ánimo claro para poder advertir cuándo los recursos del método no pueden abundar más en la representación a elaborar. Así, “la crítica abandona el estatismo intelectual. Un creador no es una idea fija, es un

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 44.

advenir que se desenvuelve en el tiempo, cosa viva”.<sup>78</sup> Es común que la extensión de un método derive en otro. Un tipo de crítica va del “análisis estético” (reacción del lector ante provocaciones formales: léxico, metáforas, asuntos, etc.) hasta el “análisis psicológico” (tratando de reconstruir el psiquismo del autor), finalmente llega al “análisis sociológico” que estudia el grupo humano al que va dirigida la obra o el que mejor la recibe.<sup>79</sup>

En la crítica que Alfonso Reyes hace al método psicológico, señala la falta de tacto al no captar en la obra los dobleces del mismo autor; habría que tomar en cuenta que “además del fin estético, el creador literario es impelido a la obra en busca de su propia estima, por el reflejo de estima que los demás le conceden. Bajo la apariencia de vanidad, podría encontrarse aquí, escarbando, algo más profundo: una manera de afirmación ética en el choque de la voluntad propia con la ajena”.<sup>80</sup> El comentario psicológico frecuentemente da por sentado que el escritor es uno siempre y pierde de vista que en la obra lo que se construye es un juego de identidad que no siempre responde a la misma forma del yo. La función autor es más una categoría crítica, un principio de agrupación, que una realidad constatable en todas las obras.

Para el método histórico la advertencia principal indicada por Reyes consiste en la tentación de tomar la literatura como un testimonio fiel de una época y dejar de lado el estudio propiamente literario. Si bien es cierto que en una obra se trasminan “los ideales o preocupaciones eminentes de una época, los datos de sensibilidad que la informan, la representación del mundo que una sociedad edifica”;<sup>81</sup> el mundo retratado es una elaboración poética, y por más que se intente hacer hablar al texto en un sentido, la naturaleza ficticia anuncia el desacato ante la realidad práctica. Por otro lado, el exceso interpretativo mediante el cual a cada rasgo literario corresponde un motivo histórico suele aplicarse de manera mecánica y sin tomar en cuenta la tasa de individualidad que hay en cada obra. No todos los autores son dóciles a las influencias de su tiempo; de hecho, el temperamento artístico suele identificarse por una distinción del grupo humano al que pertenecen.

Respecto de la estilística, corriente metodológica —aunque no la única— con la que se identificaba Reyes, experimenta un cambio que impacta en afectos literarios que había

---

<sup>78</sup> Alfonso Reyes, “Apuntes sobre...” *op. cit.*, pp. 355-356.

<sup>79</sup> *Vid. Ibid.*, p. 334 *et passim*.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>81</sup> Alfonso Reyes, “La vida y la obra” *op. cit.*, p. 249.

cultivado desde su juventud. Lo que singulariza a la estilística es que en un principio buscaba en el hallazgo poético el étimo espiritual, luego, fue especializándose y perdió de vista el sentido poético. Para la estilística, la literatura se convierte en prodigio de palabras. Esta variación está determinada por la literatura misma, por el modo de hacer literatura; pues, desde las vanguardias ha sido propuesta poética desentimentalizar la poesía y resaltar la forma (ya musical, ya visual).

A partir de los ensayos y tratados sobre estudios literarios, las ideas de Reyes fueron sistematizándose; aunque, con frecuencia, vuelven a aparecer sus primeras inquietudes. *La experiencia literaria* es, quizás, una obra fronteriza entre el empuje romántico de los primeros trabajos y el carácter metódico de los últimos. Aralia López González en su comparación de esta obra de Reyes con *El arco y la lira* de Octavio Paz comenta:

Reyes, al admitir la actividad literaria del lenguaje con un valor formal y semántico, está muy cerca de un pensamiento científico y objetivo. Sin embargo, creemos que algunos titubeos en sus concepciones sobre teoría literaria (verdad sospechosa, lucha contra lo inefable, etc.) debilitan esta aproximación objetiva debido al pudor, seguramente, de mancillar el mito de la palabra poética. Su natural delicado no gustaba de violencias no obstante su urgencia de precisiones, su respeto de conformación clásica aceptaba una dosis de misterio.<sup>82</sup>

Reyes caracteriza el fenómeno literario y establece categorías de identificación y análisis. Su espíritu *more geométrico* se agudiza en la medida en que su espíritu de fineza se diluye. Lo que López González llama *titubeos en sus concepciones sobre teoría literaria* son resabios de ese primer entusiasmo que ha ido debilitándose pero que aún palpita en “Jacob o de la idea de la poesía” y “Apolo o de la literatura”. Cuando en “Apuntes para la ciencia de la literatura” Reyes afirma que “la esterilidad afila sus hachas para decapitar al que pisa los linderos sagrados”<sup>83</sup> está pensando en las creaciones de expresión fría y refinada que se eleva hacia lo intelectual y que, antes de provocar una emoción estética en el lector, le impone retos.

Otro aspecto que Reyes encuentra criticable de la estilística es que suele exceder sus atribuciones hermenéuticas hacia otras áreas del saber. Se le imputan compromisos a la literatura que van más allá de la naturaleza poética del fenómeno: “atiende a singularidades de época, nación e individuo”.<sup>84</sup> El desplazamiento que sufre el interés literario inicial llega a

---

<sup>82</sup> Aralia López González, “Alfonso Reyes y Octavio Paz: lengua, poesía y creación”, p. 81.

<sup>83</sup> Alfonso Reyes, “Apuntes sobre...” *op. cit.*, p. 381.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 377.

extralimitaciones hermenéuticas, como sucede en la antigüedad griega, en que “el juicio se torcía sensiblemente, no se orientaba todavía, subordinando el valor estético a los valores religiosos, filosóficos, éticos y políticos”.<sup>85</sup> El rumbo que toma la crítica helena es semejante al de la estilística; para ambos el motivo de estudio no es la obra literaria en sí misma, sino asuntos ajenos que ella testifica. Dice Reyes: “La Antigüedad se interesó más por la crítica de la vida, ya estudiada directamente o ya en el reflejo de la poesía, que no por la crítica literaria. En todo caso, nada resulta más falso que el “estetismo” extremo para la recta interpretación de aquel mundo, o al menos de los propósitos que lo modelaron, por muy estéticos que los resultados hayan sido”.<sup>86</sup> Paradójicamente, el estetismo de este tipo de críticas es extraestético: antes de atenerse a una idea de belleza y de arte, el comentario de obras poéticas se desentiende de lo literario para estudiar valores extraliterarios.

Una limitación que Reyes imputa a cada método crítico en particular y a la Ciencia de la Literatura en general consiste en la escueta manera de comunicar sus hallazgos. A diferencia de la crítica impresionista, la exégesis se define desde fuera de la creación poética; como dice Reyes: “No entra en el coto cerrado del poeta, no salta bardas, sino que alarga sus tentáculos por el campo —mucho más vulnerable— de la exégesis del poema”.<sup>87</sup> Su campo de estudio son las cualidades formales de la obra; pero ella misma no cultiva las virtudes de la forma; se trata de una crítica intratextual que, en algunas escuelas metodológicas, puede desplazarse hacia afuera de la obra (el método histórico) o hacia el interior del poeta (método psicológico).

Otra característica que va en menoscabo de los métodos críticos es que, a partir de su pretensión de objetividad, la emotividad de la primera impresión pierde relieve y se presenta rodeada de advertencias. Los vestigios de subjetividad no pueden ni deben ignorarse; son un material que hay que disciplinar para que resulte útil en el estudio de la obra literaria. En la formación metodológica, todo rastro de afecto se subsume a la tarea analítica. De los tres inconvenientes que Reyes observa en la crítica —la parcialidad, la frecuente falta de voluntad expresiva en la comunicación de sus hallazgos y la pretensión objetivista— surge cierta reserva que se deja ver en la exposición de los métodos críticos; pues, a la par que los describe y habla

---

<sup>85</sup> Alfonso Reyes, *La antigua...*, *op. cit.*, p. 356.

<sup>86</sup> *Id.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 306.

de su utilidad, marca las restricciones y las medidas preventivas para no excederse en las atribuciones metodológicas.

En el planteamiento alfonsino los métodos exegéticos tienen una función explicativa; la ampliación que supone su unidad —ciencia de la literatura— multiplica recursos para el estudio de las obras poéticas; pero, ni por separado ni juntos, logran establecer bases interpretativas. El enfoque crítico adoptado parte de la poética que, contrastada con las nuevas escuelas críticas, deja ver sus limitaciones. Para Culler, el análisis de la obra literaria puede seguir dos rutas: “La poética parte de efectos o significados comprobados y pregunta cómo se logran [...] La hermenéutica, por su lado, parte de los textos y se pregunta qué significan, procurando descubrir interpretaciones nuevas y mejores”.<sup>88</sup> Las ideas de Reyes pueden aparecer como una yuxtaposición de escuelas que comporta limitaciones teóricas, algunas detectadas y delatadas por él mismo; otras, sin embargo, han salido a flote con las aportaciones de la hermenéutica y la teoría de la recepción.

Desde la perspectiva alfonsina, la obra literaria está tendida hacia el pasado; la crítica va al autor y su tiempo para aclarar la referencialidad histórica, psicológica y lingüística. El lector da por hecho que la obra contiene las claves de su comprensión y recurre a ellas para hacerla legible o para darle densidad. En las alusiones a hechos, lugares y costumbres rastrea el dato histórico, en el que pretende ocupar el lugar del lector original, el que conoce el corolario dado por la época; las manifestaciones de subjetividad lo remiten a la pre-historia del poema y mediante indagaciones guiadas por el método psicológico pretende rehacer la noesis creativa; alguna particularidad de estilo lo lleva a un estado de lengua. La lectura tendida hacia el pasado no es recursiva; en tanto que se dedica a confirmar lo que el autor cifró, la obra se cierra en el momento en que los métodos críticos han terminado de explicarla; una segunda lectura confirma lo ya sabido.

Reyes no alcanzó a ver que la obra tiene apertura también hacia el futuro; el lector va con sus propios referentes a ella y despliega un horizonte de interpretación de mayor alcance. El sentido no está depositado en la obra, el lector ha de gestionarlo con los recursos literarios que, en todo caso suponen una “forma esbozada”; él mismo “se ha de introducir en el movimiento que la obra despierta en él”,<sup>89</sup> dice Jauss. El lector ha de con-figurar el sentido; en la medida en

---

<sup>88</sup> Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, p. 78.

<sup>89</sup> Hans Robert Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética*, p. 60.

que no está pre-dado, ha de completarlo; el agregado, actualiza la obra y exhibe su proceso de semiosis inagotable. Así, es posible pensar en interpretaciones múltiples que no agotan la obra en un solo punto de vista, sino que la abren a nuevas lecturas.

En su “Culto a Mallarmé” Reyes se acercó a la idea de la participación del lector en la configuración de la obra literaria, ya que supone que la poesía del simbolista implica prácticas de una lectura comprometida: “acercarse a Mallarmé es lo mismo que filosofar”,<sup>90</sup> porque involucra la voluntad de someterse a una vivencia poética delirante en la que, más que enterarse de pensamientos, se experimenta la dinámica del pensar, pues, según Reyes:

Leer sus escritos es insoportable tarea para *los que leen sin voluntad*: no se puede ser pasivo en esta lectura. El lector, si obedece fielmente a los puntos de mira que, como de trecho en trecho, se le ofrecen en el escrito, acaba por sentir que es él quien está vertiendo las ideas y no quien las está recibiendo. Así los trabajos de Mallarmé recuerdan vagamente los temas de composición para los niños, en que éstos, tomando pie de algunas ideas iniciadas, de algunas frases sin ilación inmediata, tienen que llenar, con desarrollos personales, las líneas puntuadas. Sólo que aquí lo escrito sería un tema para ejercitar procesos mentales, donde la mente, a fin de no desviarse del rumbo insinuado por el autor, hallaría, a trechos regulares, señales de referencia, como un dardo que, de suyo, prolongaría su fuerza horizontal, si una perpetua atracción del suelo no lo hiciera declinar, constantemente, obedeciendo a la parábola.<sup>91</sup>

En la poesía de Mallarmé el lector se transmuta en autor; re-crea la experiencia psíquica del poeta, las ideas se presentan no como obra terminada, sino dinamismo intelectual, como algo que está generando el concepto o la idea en el momento de la lectura; se trata de procesos no de productos. Los puntos fijos o *señales de referencia* son apenas una guía para que el pensamiento continúe su discurrir sin perderse. La idea de la injerencia de la voluntad en la lectura, en la que se insinúa que ésta es activa, ayuda a construir el sentido; en obras alfonsinas posteriores no volverá a aparecer. A la consideración de que palabra e idea conforman la unidad creativa, le siguió su hiato; en sus últimas obras el disenso de Reyes hacia el intelectualismo de la crítica, indica que la reflexividad teórica quedó separada de la emotividad con la que se recibe la literatura. Paradójicamente, pese al creciente reconocimiento de la afectividad como motor de la crítica, Reyes no logra incorporarla en su teoría a la Ciencia de la literatura, antes bien, le reprocha su frialdad. Valdría, para él mismo, el reproche que le dirige a

---

<sup>90</sup> Alfonso Reyes, “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé” en *Cuestiones estéticas*, p. 100.

<sup>91</sup> *Id.*

Aristóteles, que “trabaja sobre residuos, como un arqueólogo que hubiera perdido la intuición del fenómeno, y lo redujera a consideraciones externas y formales”.<sup>92</sup>

Toda obra literaria muestra el mundo como otro; por la distancia con la realidad práctica el lector reconoce en la diferencia el mundo cotidiano y el representado; la obra se convierte en una instancia de contraste. Al concepto de ficción puede subsumírsele este choque, pues, lo que uno capta de la literatura, es una realidad mejorada en la ficcionalización. Lo que no alcanza a articularse en la teoría alfonsina es la posibilidad de que la poesía impacte de manera definitiva en la vida del lector; entregarse a los mundos ficticios y fugarse de la cotidianidad constituye, para Jauss, “el reverso patológico de la experiencia estética”.<sup>93</sup> En *Madame Bovary* se presenta el ejemplo de patología de la lectura; la literatura representa evasión y, en caso extremo, resistencia a actuar en la realidad. La poesía y el arte en general han de integrarse en el mundo; el receptor que reflexiona sobre las condiciones que actualizan un horizonte de sentido; al acceder al mundo extralingüístico a través del lingüístico, el lector se descubre transformado, pues, se revela otro modo de ser de la vida que implica la remoción de sus creencias sobre el sentido del mundo; como dice Wolfgang Iser: “la interpretación indica lo que tal vez signifique llevar una vida consciente impregnada de la conciencia de la incomprendibilidad de donde surge”.<sup>94</sup> El acto reflexivo de la lectura es lo que da su calidad estética al comentario de literatura. Alfonso Reyes delegó esta tarea al juicio.

### 6.3.3. El juicio

De acuerdo con el plan alfonsino, impresión, exégesis y juicio son escalas de la dirección que toma el espíritu frente a la creación verbal.<sup>95</sup> El juicio es el último peldaño en el recorrido del estudioso por la obra literaria; no obstante su importancia, ocupa un lugar exiguo en la producción de Reyes: una mención en “Apuntes sobre la ciencia de la literatura” (en *Páginas adicionales*) mismo que se repite en “Aristarco o de la crítica”, con algunas variantes. El juicio implica una síntesis de los pasos anteriores sin incluirlos: de la crítica impresionista conserva la

---

<sup>92</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, p. 344.

<sup>93</sup> Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, p. 36.

<sup>94</sup> Wolfgang Iser, *Rutas de la interpretación*, p. 307.

<sup>95</sup> Vid. Alfonso Reyes, “Apuntes sobre... *op. cit.*”, p. 328 *et passim*.



emoción desinteresada y de la exégesis, el intento de hacerse valer por su probidad analítica. Entre impresionismo y ciencia de la literatura lo que aparece es el lugar del juicio, de la idea que ya ha tenido lugar; cada una de sus afirmaciones tiene carácter conclusivo. Por esto, la tarea judicial “adquiere trascendencia ética y opera como dirección del espíritu”,<sup>96</sup> su fuerza enunciativa restablece a la obra literaria al seno de la vida cultural al que pertenece. El juicio es la operación por la cual, a un juego de intercambios simbólicos, se le asigna una estructura unitaria. El movimiento noético refiere el tránsito de la facultad ficticia desde sus primeras vislumbres en la inquietud del poeta que necesita expresarse hasta el juicio en el que se recrea la literatura. Poesía y juicio son osmóticos, impregnan los intercambios emotivos y delimitan un campo sociosimbólico.

Guarda mayor cercanía el juicio con el impresionismo que con la exégesis; pero éste tiene como único sustento la impresión, mientras que el juicio, suele proveerse de los datos que la exegética produjo; ésta “es toda de andamios”<sup>97</sup> y el juicio construye sobre aquélla; de ahí que se encuentre en situación de obtener conclusiones. Los métodos críticos no necesariamente convergen en juicio; preparan el material, pero ellos mismos pueden abstenerse de una valoración estética; como puede leerse en Reyes:

Después viene el juicio, la valoración. Pero esto último acontece: 1º O que resulta automáticamente del punto a que el método conduce, por fuerza de nuestra sensibilidad y de las implicaciones mismas del ambiente humano en que vivimos; 2º O que alguna sordera natural o alguna impasibilidad de orden ajeno nos hacen “suspender el juicio” sin saber si estamos ante algo bueno o algo malo, y entonces quedan inútiles todos los métodos. Desde el punto de vista del juicio, al método incumbe una función preparatoria y negativa: [...] abatir los obstáculos para el juicio. El método no guía el juicio como una función simultánea: simplemente nos lleva hasta las puertas del Día del Juicio.<sup>98</sup>

La ciencia de la literatura y cada uno de los métodos que la conforman son el grado crítico didáctico: los fundamentos de análisis, las técnicas y los procedimientos son motivo de enseñanza. El juicio, en cambio, es un “acto del genio”<sup>99</sup> y, por eso, no se aprende. Genio, habrá de entenderse, no en el sentido romántico, como aquél dotado de una naturaleza superior capaz de dictar leyes, sino como el hombre de sensibilidad capaz de articular contenidos

---

<sup>96</sup> Alfonso Reyes, “Aristarco... *op. cit.*, p. 113.

<sup>97</sup> Alfonso Reyes, *La antigua retórica*, p. 355.

<sup>98</sup> Alfonso Reyes, “Apuntes sobre... *op. cit.*, pp. 327-328.

<sup>99</sup> Alfonso Reyes, “Aristarco... *op. cit.*, p. 113.

intelectuales y emotivos, y, por tanto, de emitir la valoración completa de una obra artística. Enjuiciar supone no sólo la perspectiva abierta y formada del crítico, sino la madurez cultural de una sociedad. En el carácter integral del juicio la valoración se hace desde la totalidad de las creaciones humanas; se dirime el lugar que ocupa en la cultura y la manera en que las preguntas sobre el arte y la belleza se actualizan. Las obras de Shakespeare alcanzan su estatura gracias a Lessing e, incluso, el Renacimiento inglés cobra nuevos sentidos bajo la mirada judicativa del crítico genial, único equiparable al autor mismo: así como la belleza tiene su anverso en la inteligencia; el poema lo tiene en el juicio. Reyes recuerda que, en la Edad Ateniense, “el juzgar de una obra conforme al gusto, más o menos orientado en principios, parece todavía cosa más propia de la conversación que del libro”.<sup>100</sup>

Alfonso Reyes ilumina la idea del juicio a través de la imagen del halcón: “Y he aquí que, en un abrir y cerrar de ojos, hemos multiplicado tres veces nuestra limitada existencia, transportándonos en la dos alas —emoción y conocimiento— a la región donde reina la alegría suficiente. Dichoso oficio, pues, el que no niega, antes renueva y multiplica para sus adeptos los recursos y las ocasiones del deleite”.<sup>101</sup> La emoción y el conocimiento se enlazan en el juicio de gusto y logran la universalidad porque *renueva y multiplica para sus adeptos* —la sensibilidad orientada al placer estético y aplicable a cualquier hombre— mediante *recursos y ocasiones* que reglan el gusto. El crítico parte del sentimiento de placer provocado por una obra literaria —a esto se le ha llamado “intuición”— gracias a que todo hombre cuenta con las condiciones para emitir juicios —universal posibilidad de experimentar el “impulso lírico”— y reconoce la orientación de su gusto (es bella, es sublime, es desagradable, etc.).

Cabe preguntarse cuál es el papel que juega la crítica impresionista y la exegética en relación con el juicio. Reyes dice de los métodos críticos: “El *juicio* es la estimación de la obra, no a la manera caprichosa y emocional del impresionismo, sino objetiva, de dictamen final, y una vez que se ha tomado en cuenta todo el conocimiento que provee la exegética”;<sup>102</sup> esto es, las representaciones elaboradas por los métodos analíticos dan motivos para justificar el gusto y el crítico, entonces, puede emitir un juicio estético valedero para cualquier sensibilidad. En el campo de la noesis re-creativa, la crítica se define por el tipo de relación que guarda con la

---

<sup>100</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en...* *op. cit.*, p. 108.

<sup>101</sup> Alfonso Reyes, “Aristarco... *op. cit.*, p. 115.

<sup>102</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde...* *op. cit.*, p. 28.

obra literaria: el impresionismo es un comentario metafórico, actúa por contagio, la obra del crítico es otra forma de nombrar lo que se ha dicho poéticamente; los métodos exegéticos actúan por metonimia o sinécdoque, ya porque tomen un elemento de la obra (el poema en la estilística, por ejemplo), ya porque se remitan a la causa material (el psiquismo del autor, en el método psicológico o la referencia histórica en datos del semantema, según el método histórico); en ambos casos un elemento ayuda a elaborar una representación de la totalidad de la obra. El juicio puede identificarse con la antonomasia: el juicio del crítico vale universalmente para cualquier sensibilidad, en ese sentido es ejemplar.

No bastan los datos de la exégesis para elaborar un juicio de gusto; las representaciones preparadas son parciales. Aún integrándolos en una yuxtaposición crítica, lo literario, indefectiblemente, aparecerá disgregado. El concepto que requiere el juicio para formarse como conocimiento brota de una reflexión teórica ligada a la crítica literaria, pero como un momento independiente. Para Alfonso Reyes, ese concepto que fundamenta el juicio estético es el de la “belleza”. Tras la revisión de los estudios literarios de la Grecia clásica, Reyes observa que aunque se logró un desarrollo particular del arte literario, a la crítica le faltó el concepto que fundara una teoría estética. “¿Puede, pues, alcanzarse la obra de suma belleza —se pregunta Reyes— sin una percepción teóricamente autonómica de la belleza?”<sup>103</sup> La pregunta tiene lugar después de una extensa disertación acerca del sentido del término *kalos* en que se une lo bello y lo bueno. La belleza poética queda, para los griegos, unida a la de lo bueno; no puede apreciarse el valor de una obra literaria sin la obligada referencia a cuestiones éticas. Una de las críticas que Reyes le dirige a Aristóteles radica en la falta de autonomía del campo estético; dice: “El sentimiento de la belleza, lo da por supuesto, así como el concepto mismo de la belleza. Inicia con sano instinto una independencia en el juicio literario, pero su espíritu sistemático le impide consumarla del todo”.<sup>104</sup> Por otro lado, la labor judicativa no puede únicamente ampararse del concepto de belleza y perder de vista la obra concreta; ambas tareas son indispensables en el juicio; de ahí que sea preciso que la ciencia de la literatura prepare el camino. Reyes reconoce que Aristófanes fue “el primer escritor griego en quien encontramos el juicio directo” y su acierto radicó en “su precisión documental, su apoderamiento de los asuntos concretos, su capacidad para fincarse en la obra sin perderla de

---

<sup>103</sup> Alfonso Reyes, *La crítica en...* *op. cit.*, p. 342.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 308.

vista ni distraerse en generalidades indiferentes”.<sup>105</sup> Para que el concepto de belleza literaria sea autónomo tendrá que emanar del contacto con las obras concretas; de ahí que, aunque la exégesis no llega al juicio, sea útil para fundar la reflexión teórica en un campo determinado por las características inmanentes de un tipo de expresiones artísticas unificadas por su naturaleza.

Alfonso Reyes articula el concepto de belleza y la idea de arte como fundamento judicial, pensando en el estudio literario en la antigüedad ateniense. La reflexión teórica del juicio literario deberá centrarse en los siguientes aspectos: “1º la naturaleza del objeto imitado; 2º la verdad de la imitación; y 3º la belleza misma del poema, concepto en que por desgracia se confunden las consecuencias morales y sociales de la poesía y, en suma, aquella resbaladiza noción de la <<utilidad>> socrática”.<sup>106</sup> Pensar la poesía implica tomar en cuenta su naturaleza y la fidelidad de la expresión. Respecto de lo esencialmente poético y la ficción que comporta, aclara Reyes: “El poeta es una cosa alada y ligera, *spiraculo* del dios, irresponsable en mucho, víctima de un furor sobrenatural, y cuya invención se reduce a una mera reminiscencia de las cosas divinas”.<sup>107</sup> La naturaleza del objeto imitado, ya se ve en las palabras anteriores, no es comparable a las cosas de este mundo, es captable por la elevación —*spiraculo* del dios— o vuelo místico. La verdad ficticia consiste en la efectividad para expresar en la obra la esencia de las cosas. La belleza del poema une tanto la fidelidad de la captación esencial como la expresión y la armonía formal de todos los elementos.

Alfonso Reyes retoma planteamientos básicos de Aristóteles; adapta la visión surgida de la metafísica platónica y subsana las faltas que había señalado. Lo fundamentalmente literario es, en la teoría alfonsina, la ficción; la posibilidad de recrear los datos de la realidad práctica elaborando verdades psicológicas emanadas de la subjetividad del poeta y verdades universales. La obra concreta deberá subsumirse a lo universal que, en este caso, es lo universalmente humano, la intimidad de la experiencia. Las noesis creativa y re-creativa tienen fuerte apoyo en el conocimiento, pero ni emanan de él ni es su último fin. En literatura, creación y juicio brotan de la ficción y se enlazan por la intuición (sentimiento de placer). El poeta capta, gracias a su creación, su parte divina; mas no puede explicarla. El crítico es capaz

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 139

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 176-177.

<sup>107</sup> *Id.*

de establecer un vínculo con la poesía y con la parte divina del poeta para alcanzar la comprensión de la belleza, en este movimiento la obra alcanzará su unidad con la poesía.

Por otro lado, el juicio ha de hacer una valoración tal de la obra que señale su lugar “en el saldo de las adquisiciones humanas”,<sup>108</sup> esto es, el crítico ha de indicar el lugar de la obra concreta y de la literatura en general en el seno de la cultura; “sitúa la obra en el cuadro de todos los valores humanos, culturales, literarios y, hasta cierto punto, religiosos, filosóficos, morales, políticos y educativos, según corresponda en cada caso”,<sup>109</sup> dice Reyes. ¿De qué manera el Juicio sin salir de la literatura puede aludir a valores extraestéticos? y ¿cómo ha de lograr la trascendencia ética sin caer en el “estetismo” que emitía juicios éticos? La crítica literaria ha de hacerse extensiva a la vida; el estudio literario aspira a ser un pensamiento teórico y es tarea del espíritu. La función espiritual radica en hacer que *pueda existir lo que aún no existe*, como dice en *El suicida*. La ficción abre la posibilidad de insertar en el mundo lo que está sólo como contenido noético y que es universalmente concebible como lo humano en pureza. El producto de la noesis ficticia es comunicable gracias a la universal estructura de la sensibilidad humana; lo generado por ella no tiene realidad (práctica), pero tampoco está en un mundo irreal: se trata precisamente de *lo que aún no existe*. Lo que sucede en la conciencia del poeta es capaz de fundar un imaginario. La obra literaria ha de pensarse desde el interior de una cultura que se ampara en los productos creados por la ficción misma, como concepción del arte. Desde la reflexión teórica de la poesía el espíritu se unifica. Si el lenguaje había sido el vehículo de expresión del espíritu que en la obra aparece como noesis ficticia, en la crítica el espíritu se desdobra para pensar la idea del arte y la concepción de la belleza; logrando, así, autocomprenderse e iluminar con esta conciencia de sí mismo todas las obras del hombre. La trascendencia ética del juicio consiste en señalar, desde el ejercicio de la libertad, *lo que no existe* como ideal o lo deseable dentro de lo universalmente humano; como la experiencia pura que orienta la facultad de desear. En la teoría alfonsina la clave para pensar la obra como creación y como crítica, y la literatura como fenómeno humano completo es la ficción.

---

<sup>108</sup> Alfonso Reyes, “Aristarco... *op. cit.*, p. 113.

<sup>109</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde... op. cit.*, p. 28.



## **Conclusiones**





Además de un movimiento generacional que representa una renovación en el pensamiento y en la literatura del México pre-revolucionario, el Ateneo de la Juventud puede considerarse como la irrupción de una *episteme* barroquizante, siguiendo y adaptando la propuesta Bolívar Echeverría. El programa filosófico ateneísta pone en el centro de su interés y estudio el concepto de belleza, que fue adquiriendo densidad teórica hasta llegar a ser acceso al núcleo ontológico de las cosas y puente de un planteamiento ético de amplias repercusiones. El *ethos* barroquizante se deja sentir en la particular relación con el clasicismo, en el mestizaje cultural, en el epistemismo y en la voluntad formal. Proponemos que el discurso clásico constituye para el ateneísmo una dramatización reflexiva del pensamiento; autores y obras griegos, más que ser simple referencia, cobran actualidad por un complejo juego de intercambios textuales en el que cada planteamiento se actualiza, se modifica y se pone a prueba. El Ateneo de la Juventud también se nutrió de la cultura europea contemporánea, especialmente de la literatura y la filosofía. Con el Occidente antiguo y el moderno los ateneístas establecen un diálogo que contribuye en la elaboración de un discurso de mestizaje cultural que les permite participar en “el banquete de la civilización”, como diría Alfonso Reyes. La universalidad de su cultura y de sus planteamientos teóricos se ancla en una urgencia de renovación intelectual, que no deja de tener tintes restauradores, intención epistemológica barroquizante que se manifiesta en la participación de varios de los ateneístas en proyectos educativos nacionales. Característica nota

del Ateneo es su voluntad formal manifiesta en el cultivo del ensayo, género que reúne el extraordinario poder de la teoría y la homologación hacia los textos literarios.

Aunque los principios de la formación de Alfonso Reyes se encuentran en su entorno familiar, no fue sino hasta que participó en el Ateneo de la Juventud que nuestro autor adquirió un perfil intelectual específico. Tras su negativa a fungir como secretario particular de Victoriano Huerta en 1913, Reyes comienza un largo recorrido diplomático de 23 años por Europa y Sudamérica. En sus estancias en el extranjero Reyes reforzó el diálogo con la modernidad: el trato con intelectuales de cada país en el que se estableció y la actualidad de sus lecturas enriquecieron el archivo que entraría en el flujo del mestizaje cultural ya iniciado en México. Por otro lado, su formación en estudios literarios y lingüísticos se fortaleció con su labor en el Centro de Estudios Históricos (en Madrid), con su ingreso a la Academia de la Lengua (de los años en que vivía en Brasil) y su incursión en la estilística. El epistemismo característico del Ateneo, que se cristalizó en Reyes con su colaboración la Escuela de Altos Estudios antes de salir del país, fue afincándose con los años como una de las labores más características y frecuentadas: por un lado, sus cargos diplomáticos permitieron la difusión de sus estudios literarios a través conferencias, y, por otro, a su regreso a México participó de manera directa en los proyectos educativos en el Colegio de San Nicolás (en Michoacán), en la Universidad Nacional, en el Colegio de México y en el Colegio Nacional.

Para afrontar las obras completas de Alfonso Reyes fue necesario proveerse de la fuerza de un concepto suficientemente dúctil que no simplificara la *opera* alfonsina y que presentase, si quiera de manera panorámica, la figura que conforma. Emanado de la idea de que el Ateneo de la Juventud corresponde a una *episteme* barroquizante, se jugó con la noción de barroco que permitió caracterizar el conjunto de las obras completas sin dejar de captar el malestar que provocaban en algunos críticos. La extensión y el carácter informe de las obras de Reyes hacen pensar en el dinamismo de intereses que permiten repeticiones, variaciones y cambios de opinión organizados bajo formas textuales que van de la miscelánea a la mixtura. Tras este complicado juego de lo mismo con lo otro, los ensayos recuperan su naturaleza de acontecimiento y permiten una discursividad hospitalaria con el mestizaje cultural. Los ensayos tomados cada uno por separado son clásicos, la cultura se aclimata en el estilo alfonsino (precisión, ritmo e ironía), criterio de unificación de la diversidad; aunque la combinación en obras tenga tintes barrocos. Si se supera la dictadura del ánimo clasificatorio,

las obras completas de Reyes son una propuesta abierta a colecciones a la medida y gusto del lector. En este complejo se insertan las obras dedicadas a la literatura, es decir, la “musa crítica”, según la denominación que el mismo Reyes adoptó: *La crítica en la edad ateniense*, *La antigua retórica*, *La experiencia literaria*, *Tres puntos de exegética literaria*, *El deslinde* y *Al yunque*. Preceden a éstas *Cuestiones estéticas* y *El suicida*, y pueden considerarse en ese mismo grupo las notas —*Apuntes para la ciencia de la literatura* y *Apuntes para la teoría literaria*— en tanto que se orientan por el mismo interés. Suele pensarse que la teoría literaria alfonsina se encuentra compilada en *El deslinde*, obra que sin duda recoge ideas centrales; la visión teórica completa, empero, se encuentra diseminada en las obras antes mencionadas que son un conjunto de mixturas (caso ejemplar es *El deslinde*), misceláneas (como *La experiencia literaria*) y apuntes que, como su nombre lo indica, no alcanzaron a cobrar forma textual vigilada por el autor, pero que igualmente se han publicado.

\*

Heredera de la mimesis platónica en tanto que iluminación de las musas y mediación entre el mundo esencial y el práctico, así como de la mimesis aristotélica desde el planteamiento de la imitación de entes reales elevada a las verdades filosófica y psicológica; la ficción en Reyes es el elemento eminentemente constitutivo de la literatura. Al construir su característico concepto de ficción, Reyes observa tres aspectos de la verdad: la verdad filosófica, la psicológica y el acarreo mínimo de datos de la realidad. La literatura atiende a una verdad que cristaliza, a través de casos particulares, experiencias humanamente universales; esto es, una novela, un poema o cualquier otra obra literaria abordan asuntos específicos de alcance universal; de ahí su vecindad con la filosofía, según reconoce Aristóteles. En segundo término, el mundo creado en la obra poética tiene una referencia directa al psiquismo del autor, quien transforma toda información en vivencia íntima; por tanto, como verdad psicológica, es producto de un demiurgo que ha iniciado un viaje de ascensión en el que se purifica la experiencia creadora. Finalmente, la literatura acarrea un mínimo de verdad práctica; información que cuantitativamente puede registrarse desde diversas estéticas —del símbolo, del inventario, etc.— o, cualitativamente, se imprime con carácter de emancipación o sujeción hacia el dato real. El desarrollo que ha seguido el concepto de ficción en Reyes enfatiza más los dos

primeros sentidos de la verdad; al rehabilitar el término, le devuelve la fuerza creativa de evocar otro tipo de verdad, “más cabal”, y debilita el nexo con la realidad factual, vínculo que el autor juzga estrecho en la idea clásica de mimesis.

En *El deslinde* se retoman conceptos propios de la fenomenología husserliana como intención, noesis, noema, semantema y poetema, que ayudan a sistematizar la teoría alfonsina. Por ficción hay que entender tanto la emoción que siente el autor, desde sus primeras vislumbres, hasta la vivencia psíquica que configura el producto de la ideación cargado de la intención ficticia. Igualmente es ficción el ánimo del lector, ya como contacto inicial, ya como experiencia formada estéticamente. La amplitud que Reyes otorga al concepto de ficción lo convierte en una noción que obliga a plantear el estudio de la literatura en un campo que igual atiende la producción como la recepción, con el ineludible paso por la obra literaria. Pocos aspectos del fenómeno literario son más básicos que la ficción; el poeta no retrata la realidad, la modela y ese modelado se impregna de la intención ficticia. En otras palabras, el planteamiento alfonsino ha considerado no sólo las especificidades textuales y discursivas de un corpus de obras; el vigor de su enfoque reside en que considera la literatura como un fenómeno intersubjetivo; a saber, como una experiencia particular que establece nexos entre conciencias sensibles a la belleza de la palabra. En una hábil serie de desarrollos temáticos y reelaboraciones conceptuales —procedimientos propios del mestizaje cultural— Reyes ha visto en la ficción un motivo que enlaza diferentes regiones del estudio literario; de tal manera que este concepto ha venido a aglutinar ideas que, hasta antes de *El deslinde*, habían aparecido sueltas y sin una correspondencia con un anclaje teórico.

\*

Aunque parece, a menudo, que la ficción es, en su superficie semántica, solamente una reelaboración de asuntos que el mundo ofrece como motivo poético, vista desde el autor, la ideación ficticia conserva secretamente la veta emotiva de la experiencia de lo literario. Alfonso Reyes da el nombre de impulso lírico a la ficción manifestada en la noesis creativa y llega a considerarla como una erótica, es decir, como un recorrido por estadios cada vez más determinados por la intención ficticia hasta concebir la mayor perfección estética. En su primer destello, el impulso lírico oficia de *paideuma demoniaco*, ánimo imaginativo propio de la

infancia capaz de volverse recurrente en estructuras psicológicas educadas noéticamente en el arte, y moviliza tanto la facultad sensible como la formal. La sensibilidad nóetica toma forma en un proceso de dos momentos: el primero en el que la conciencia considera a un objeto y se vuelve conciencia del objeto (objetivación del yo poético), y el segundo, en que la semilla del impulso lírico germina en la obra. Al marasmo en el que el autor, entregado a la ficcionalización, se desentiende del mundo, le sigue la irritabilidad anímica que desencadena estados de alegría y tortura creativas. Algunas prácticas suscitan el estado creativo inicial, Reyes los llama estímulos literarios y proceden de experiencias sensoriales, volitivas y poéticas.

Existe una dialéctica de la emoción creativa cuyos extremos van de la expresión impersonal como pretensión de imparcialidad del autor ante el mundo, hasta el acusado sentimentalismo en que la exposición sentimental abusiva conduce la ficción hacia lo discursivo y declamatorio. Alfonso Reyes remite el origen de la obra literaria a la noesis creativa a fin de no caer en puntos ciegos como la idea de inspiración. Un camino intermedio de estas dos actitudes creativas se encuentra en la poesía pura. En el esclarecimiento teórico acerca de los recursos poéticos de Góngora y Mallarmé, Reyes supera el delirio de los extremos y encuentra una tercera vertiente en la que se expresa el anhelo de alcanzar una belleza intelectual que obliga a un trabajo decidido con la palabra. La amalgama de experiencias psíquicas suscitadas por el impulso lírico son un envío al trabajo formal en el que la obra se resuelve felizmente como literaria, si logra expresar el impulso lírico o se pierde para la literatura, si no encuentra la correspondencia entre la riqueza de la noesis creativa y la palabra. Escribir poesía exige valor para articular lo inefable, “lucha de Jacob contra el ángel”, dice Reyes, esto es, el poeta ha de asumir su labor creativa con temple para renombrar el mundo y sugerir lo inconmensurable captado en la noesis ficticia.

\*

Por semantema habrá que entender el aspecto del noema literario que se refiere al asunto; dado que no existen asuntos literarios, sino una manera literaria de abordarlos. El proceso ficticio comienza con la captación del dato y su identificación con otros, unificados en una conciencia; luego, ese material adquiere la universalidad de la experiencia pura. Sólo tras este recorrido se

puede considerar que el objeto está constituido como asunto literario. Los asuntos de la ficción son el mundema de la obra literaria. La visión de mundo es un rasgo propio de la literatura, de ahí que el dato histórico y el biográfico sean material que en mayor o menor grado se delata; en último examen, lo que por excelencia comunica la poesía es lo específicamente humano. De las relaciones de la literatura con otras disciplinas, Reyes establece dos líneas de familiaridad del texto poético: hacia las disciplinas que abordan entes reales (historia y ciencia de lo real) y hacia las áreas que trabajan con entes *sui generis* (matemáticas y teología). La historia y la ciencia se ocupan del suceder real y son impersonales; la literatura, en cambio, transforma el suceder real en experiencia pura. En lo que concierne a las áreas que tratan entes *sui generis*, la literatura es parecida a las matemáticas en que ambas persiguen la perfección formal y en que el rumbo mental de cada una de estas ideaciones tiene carácter estético; la diferencia se manifiesta en la intención y la naturaleza de la información. En la relación de la teología con la literatura destaca la semejanza de la noesis productiva; para ambas áreas pensar y conocer involucran la emotividad; el impulso lírico es una vivencia semejante al raptó místico. La diferencia radica en que en la noesis teológica el sujeto es pasivo; mientras que en el impulso lírico es activo.

La literatura es hospitalaria con datos de otras áreas a condición de que se sometan al proceso de formación guiado por la intención ficticia y de que sean expresados estéticamente. La obra configura la información en una arquitectura en la que los caracteres (particulares y generales) van remontando grados cada vez más amplios y complejos. Las decisiones que toma el autor sobre la ejecución inician en los caracteres particulares, unidades menores que singularizan la índole del discurso poético: van de los elementos a los temas, y de éstos a los asuntos. Los caracteres particulares conforman el valor formal de la obra y se clasifican en funciones propiamente formales (drama, novela y poesía) y funciones materiales (verso y prosa), ambas constituyen niveles avanzados de configuración estética. De la combinación de funciones y caracteres particulares surgen géneros, preferencias propias de ciertas épocas. La ejecución de la obra literaria involucra una fina *ars combinatoria* en la que cada decisión responde al diseño ideado desde la ficción.

En su estudio sobre las funciones formales de la literatura Alfonso Reyes menciona el drama, la novela y la poesía, y deja fuera el ensayo. La explicación puede remontarse a una razón de origen: en la Grecia clásica las primeras tres derivan de la poética, dedicada a la

imaginación, y el segundo correspondería a la retórica, específicamente la epidíctica, a la que se le reconoce expresión de factura estética, pero que no logra el estatuto literario. En *La antigua retórica* se tienden las líneas del estudio del discurso oratorio y en ellas se encuentran las bases que podrían configurar una teoría del ensayo; sin embargo, el tema apenas si merece una mención en ésta y en *El deslinde* como una forma ancilar de la literatura en su contacto con la ciencia. La ficción igualmente puede ser una intervención en el pensamiento; empero, no lo consideró en el desarrollo de sus ideas, pese a que el mismo Reyes escribió algunos ensayos cuyo referente se desentiende de lo real. Por otro lado, toda ideación, incluso la más pretendidamente objetiva, es especulación. La obra ensayística de Reyes es tan amplia y variada que podría establecerse una progresión de literariedad desde el ensayo más ancilar, hasta el más puro o ficticio. A esta falta podría llamársele “la dolencia alfonsina”.

\*

Con el concepto de poeema Alfonso Reyes designa la expresión lingüística de cualquier texto. La orientación del poeema literario sigue dos rutas diferenciadas: como *poiesis* y como *tecne*. La primera corresponde al acercamiento inicial que Reyes tuvo con el tema del lenguaje desde una perspectiva teórica; las preguntas sobre el origen y su relación con la creación se enfilan en la teoría del lenguaje, que funciona como puente entre la bifurcación del tema. En el planteamiento alfonsino el primer signo comunicativo de la humanidad fue el gesto de señalar las cosas con el dedo; a éste le siguió la palabra, que imitaba ese ademán deíctico. La mimesis, entonces, se encuentra desde el momento original. Este lenguaje primero es una potencia creativa. Respirar es producir ritmo y hablar es articular el sonido con intención mimética, en cada acto de habla se elaboran unidades rítmico significativas. Desde esta perspectiva, el poeema queda referido más a la noesis creativa que al noema.

En la era moderna el lenguaje ya no es más aliento creativo sino instrumento de comunicación; por tanto, es inoperante hablar de un lenguaje literario sin hacer alusión al carácter estético que el poeta le imprime con su trabajo. Para este momento Alfonso Reyes reorienta el estudio del poeema literario en el noema. El lenguaje tiene dos misiones: una comunicativa y otra expresiva. El poeta trabaja la materia lingüística, producto social, individualizándola, haciéndola expresión de una conciencia que ficcionaliza la realidad; se

trata de un proceso de especialización con función teórica. El lenguaje tiene tres notas: la acústica, la comunicativa y la expresiva, que al no corresponderse producen desajustes entre lo que la palabra evoca desde su sonoridad, lo que significa y lo que se quiere expresar; el poeta ha de trabajar para ajustar las tres direcciones y lograr que referente y expresión se correspondan. El resultado de la tarea de ajustar misiones y notas del lenguaje es el paraloquio literario, cuyas características son las siguientes: riguroso en su relación con la intención ficticia y con el semantema; individual, en cuanto expresión de un autor, y universal, en la medida en que expresa lo común a todos los hombres. Gracias a los ajustes logrados por el trabajo del poeta, el lenguaje establece un nominalismo eficiente, semejante al de los pueblos primitivos antes de la instrumentalización de la palabra.

El planteamiento derivado de los estudios de la poesía pura, en el que se entiende que el lenguaje es hálito creativo, potencia poética, se diluyó por una visión instrumentalizada. El cambio de perspectiva se debió, puede suponerse, a la necesidad de describir objetivamente las singularidades del lenguaje de la literatura; sin embargo, no fue en beneficio de su enfoque general. En la teoría alfonsina la ficción correspondiente al noema sólo se capta en el semantema; una propuesta en la que el planteamiento técnico del lenguaje estuviera más tejido con el teórico habría llegado a la conclusión de que en literatura también el poemema es ficticio; presupuesto que habría contribuido a la elaboración de una teoría del ensayo.

\*

La noesis recreativa es el campo en el que se encuentra el receptor de la obra literaria. El lector reproduce la noesis del autor, pero por camino inverso; esto es, experimenta la vivencia ficticia del poeta. Tanto semantema como poemema son singulares a cada composición literaria; en todas, sin embargo, hay un núcleo invariante: la experiencia pura. El sujeto que recibe la obra literaria establece una relación directa con ese centro y, tras un proceso analítico y reflexivo, descubre los elementos imbricados en la obra; a este segundo momento es a lo que se le conoce propiamente como crítica literaria y es, históricamente, contemporánea de la creación: surgió primero en el poeta mismo como autocrítica y, posteriormente, se separó. En el primer contacto con la obra el lector experimenta una primera impresión o intuición, efecto del impacto estético



en la sensibilidad. Como el impulso lírico, la crítica puede ser vista como una erótica: la primera impresión irá escalando grados de comprensión hasta lograr una vista total de la obra poética.

La crítica impresionista es la glosa del texto que, al prescindir de conceptos, supone una conexión inmediata con el núcleo de la obra, y es capaz de reproducir la experiencia pura en ella expresada. Frecuentemente este tipo de comentario es escrito por poetas que han sufrido el contagio del texto leído y el producto es también literario. Luego de la impresión y su posible comentario, el siguiente estadio es el de los métodos exegeticos, cuyas misión consiste en volver inteligible la obra literaria mediante procedimientos manipulables como analizar, explicar y reflexionar; Alfonso Reyes se refiere a tres: histórico, psicológico y estilístico. El método histórico intenta explicar algunas características de la obra mediante la causación que deriva de hechos históricos; el psicológico, indaga la cualidad individual de las obras, y el estilístico trabaja con la expresión lingüística para justificar la intuición primera. Alfonso Reyes señala las limitaciones propias de cada método y las que comparten; entre éstas se encuentra el atomismo con el que proceden en el estudio literario, la falta de voluntad de estilo y la pretensión de objetividad. Juntos los métodos críticos conforman la ciencia de la literatura; sólo integrando los diferentes procedimientos exegeticos y contrastando los resultados puede pretenderse el carácter científico. La pretensión de cientificidad, sin embargo, no ha de entenderse en sentido estricto en la teoría alfonsina; antes bien, se trata de una medida terapéutica para evitar que la crítica se otorgue la tarea de prescribir la creación poética; por esto mismo, Reyes advierte que la exégesis es pasiva. Tanto impresionismo como juicio son independientes de la crítica metodológica. El juicio, labor del genio, es el último peldaño en el ascenso hacia la comprensión de la obra literaria; es capaz de señalar el lugar que ocupa en el seno de una cultura, indica el estadio más alto al que se dirige el espíritu y puede llegar a superar la obra comentada. La única guía con la que trabaja el juicio es la noción autonómica de belleza.

Aunque en la teoría alfonsina se reconoce que la noesis que vive el lector es paralela a la del autor, el tratamiento que cada una le merece es desigual. Al hablar de la noesis creativa Reyes describe la intensidad con la que se vive el impulso lírico: como crecimiento del ánimo (con grados de potencia), de la inteligencia (como mayor determinación en el psiquismo) y de la ejecución (con una idea cada vez más clara del noema que se está produciendo). Cuando

menciona, sin embargo, la noesis que vive el lector, se limita a algunos señalamientos generales. Es probable que la escasa atención se deba a que la noesis recreativa se ofreció como motivo de ideación hasta *El deslinde* y los documentos en los que abordaba de manera más completa la crítica no llegaron a tomar forma textual y se publicaron como notas. En “Apuntes para la ciencia de la literatura” expone el tema de la primera impresión o “choque eléctrico” y le otorga la importancia que de hecho tiene en la crítica; la intervención de ese primer contacto, salvo en la crítica impresionista, ya no vuelve a estudiarse, pues, el tema deriva hacia la explicación de los métodos exegeticos. El alcance crítico de Reyes no logra vislumbrar la labor interpretativa ni el carácter activo del lector en la con-figuración de sentido de la obra literaria.

\*

Ante la sensación generalizada de que la contribución de América Latina en el campo de los estudios literarios ha sido más bien reducida, cabe la consideración de un análisis de las contadas propuestas en el terreno, en la que se inscribe la teoría literaria alfonsina. Reyes reconoció el poder del planteamiento teórico para guiar el desarrollo del concepto de ficción y para establecer un campo enunciativo en el que confluyen ideas del archivo occidental antiguo y del moderno.

Alfonso Reyes centra su teoría en el fenómeno literario visto desde su fluidez; la ficción es el concepto que constela los diferentes momentos del proceso poético. Del lado del poeta, el impulso lírico desata la creación de mundos ficticios y se vive como una experiencia que involucra contenidos emotivos y psíquicos; la ejecución de la obra exige la reelaboración de este material bajo pautas ficticias. La obra literaria codifica la noesis creativa al nivel del semantema en tanto que los asuntos son una elaboración ficticia y al nivel de poetema que involucra el trabajo del poeta con la palabra. El encuentro del lector con la obra suscita el contacto con la noesis creativa y experimenta un eco de esa vivencia psíquica.

Desde la antigüedad clásica hasta el romanticismo, los estudios literarios habían privilegiado el tema del origen de la creación; la crítica moderna, en cambio, ha preferido centrarse en el análisis de la obra y, en algunos casos, se extiende hacia la recepción. La teoría literaria de Reyes resulta inclusiva en tanto que aborda los tres estadios del fenómeno poético y

establece las relaciones y correspondencias de cada uno. En las obras de Reyes comparecen pensadores distantes en el tiempo; sus teorías no se encuentran acríticamente yuxtapuestas, sino que son efectivamente revisadas y puestas a prueba; el ejercicio crítico de Reyes consistía en no aceptar ideas como productos acabados, sino en cuestionar su vigencia, evaluarlos y resignificarlos. La trama conceptual de la teoría alfonsina constituye una mediación discursiva de integración e interiorización: cada concepto adquiere un nuevo significado y un sentido dentro del sistema teórico.



## **Bibliografía**



### Bibliografía directa

REYES, Alfonso, *Ancorajes. Sirte. Al yunque en Obras completas de Alfonso Reyes. XXI*, México, F.C.E., 1981.

\_\_\_\_\_ *Constancia poética en Obras completas de Alfonso Reyes. X*, México, F.C.E., 1959.

\_\_\_\_\_ *Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia en Obras completas de Alfonso Reyes. I*, México, F.C.E., 1955.

\_\_\_\_\_ *Diario I*, México, Academia Mexicana de la Lengua, El Colegio de México, El Colegio Nacional, IMBA, La Capilla Alfonsina, UAM, UANL, UNAM, F.C.E., 2010.

\_\_\_\_\_ *Diario II*, México, Academia Mexicana de la Lengua, El Colegio de México, El Colegio Nacional, IMBA, La Capilla Alfonsina, UAM, UANL, UNAM, F.C.E., 2010.

\_\_\_\_\_ *Diario III*, México, Academia Mexicana de la Lengua, El Colegio de México, El Colegio Nacional, IMBA, La Capilla Alfonsina, UAM, UANL, UNAM, F.C.E., 2010.

\_\_\_\_\_ *De viva voz. Obras completas, Tomo VIII, 2ª reimp.* México, FCE, 1996.

\_\_\_\_\_ *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria en Obras completas de Alfonso Reyes. XV, 1ª reimp.*, México, F.C.E., 1980.

\_\_\_\_\_ *El plano oblicuo. El cazador. El suicida. Aquellos días. Retratos reales e imaginarios en Obras completas de Alfonso Reyes. III*, México, F.C.E., 1963, p. 238).

\_\_\_\_\_ *Historia documental de mis libros en Obras completas de Alfonso Reyes. XXIV*, México, F.C.E., 1990.

\_\_\_\_\_ *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica en Obras completas de Alfonso Reyes. XIII, 2ª. reimp., México, F.C.E., 1997.*

\_\_\_\_\_ *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales en Obras completas de Alfonso Reyes. XIV, 1ª. reimp., México, F.C.E., 1983.*

\_\_\_\_\_ *Norte y sur. Los trabajos y los días. História natural das Lanjeiras en Obras completas de Alfonso Reyes. IX, México, F.C.E., 1959.*

\_\_\_\_\_ *Pasado inmediato en Obras completas de Alfonso Reyes. XII, 2ª. reimp., México, F.C.E., 1997.*

\_\_\_\_\_ *Última Tule. Tentativas y orientaciones. No hay tal lugar en Obras completas de Alfonso Reyes. XI, México, F.C.E., 1997.*

\_\_\_\_\_ *Teoría de la sanción, (Tesis de licenciatura) México, Escuela Nacional de Jurisprudencia, 1913.*

### **Bibliografía indirecta**

ABBAGANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, 2ª. ed. revisada y aumentada, Trad. Alfredo N. Galletti, México, F.C.E., 1974.

ADORNO, Theodor, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

ALATORRE, Antonio, "La crítica literaria" en *Revista Mexicana de Literatura*, México, No. 2, noviembre-diciembre de 1995, pp. 156-163.

ALONSO, Amado, "Carta a Alfonso Reyes" en *Materia y forma en poesía*, 3ª ed. Madrid, Gredos, 1969 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 3).

\_\_\_\_\_ *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos*, 3ª ed. Madrid, Gredos, 1967 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 12).

ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilístico*, Madrid, Gredos, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 1).

ARENAS CRUZ, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo; construcción del texto ensayístico*, Universidad de Cuenca, 1997.

ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea*, Versión y notas Antonio Gómez Robledo, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1983 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

\_\_\_\_\_ *Poética*, Trad., introd. y notas Ángel Cappelletti, Caracas, Monte Avila, 1990.

\_\_\_\_\_ *Poética*, Trad., introd. y notas Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

\_\_\_\_\_ *Poética*, Trad., introd. y notas Salvador Mas, Madrid, Colofón, 2006 (Biblioteca nueva).

\_\_\_\_\_ *Retórica*, 2ª reimp., Trad., introd. y notas Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1999.



- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, 4ª reimp., Trad. I. Villanueva y E. Ímaz, México, F.C.E., 1988 (Sección de obras de lengua y estudios literarios).
- AUSTIN, John L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Trad. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi, Buenos Aires, Paidós, 1971 (Paidós Studio, 22).
- BARREDA, Gabino “Oración cívica”, PARRA, Porfirio “Consecuencias de la reforma” et RABASA, Emilio “La dictadura democrática” en *El positivismo en México*, México, UNAM, 2005 (Biblioteca del estudiante universitario, 140).
- BLANCO, José Joaquín, “Alfonso Reyes: el desquite de la vida” en *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996, pp. 141-148.
- BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán en Obras. Libro I, vol. 1*, Trad. Alfredo Brontons Muñoz, Madrid, Abada, 1989.
- BERGSON, Henry, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Trad. Miguel González Fernández, México, Porrúa, 1990 (“Sepan cuántos...”, 590).
- BORGES, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, 4ª reimp. Madrid, Alianza, 2005.  
\_\_\_\_\_ *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- BREMOND, Claude, “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*, 7ª. reimp., México, Coyoacán, 2006 (Diálogo abierto, 56).
- BURCKAHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Bs. As., Losada, 1942.
- CARRETER, Lázaro, “Introducción” en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- CASO, Antonio, *Antología filosófica*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1957 (Biblioteca del estudiante universitario, 80).
- CASTAÑÓN, Adolfo, (Sel., pról. y notas) *El libro de las jitanjáforas*, México, Bonilla Artigas, 2011.
- COLUNGA, Alberto et TURRADO, Laurentio, *Biblia Sacra. Vulgata clementinam*, 12ª. ed., Madrid, Biblioteca de autores Cristianos, 2005.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1962.
- CROCE, Benedetto, *Breviario de estética*, 7ª ed., Trad. José Sánchez Rojas, Madrid, Espasa Calpe, 1967 (Austral, 41).  
\_\_\_\_\_ *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982.
- CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 1997.

- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando (estudio preliminar, edición crítica, notas y selección de apéndices), *Mi óbolo Caronte (Evocación del general Bernardo Reyes)*. Alfonso Reyes, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM), 2007, UNAM, 1972.
- DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989 (Paidós Studio Básica, 48).
- DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, 6ª ed. Madrid, Cátedra, 2008 (Teorema. Serie mayor).
- DÍAZ ARCIENEGA, Víctor (comp.), *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*, México, Casa abierta al tiempo, F.C.E., 1990.
- DIEZ CANEDO, Enrique, *La nueva poesía*, México, SEP-El Nacional, 1942.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, UNAM, 1998.
- Enciclopedia Vniversal Ilvstrada. Evropeo-Americana*, Tomo XXIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- ENRÍQUEZ PEREA, Alberto, *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda [1932-1959]*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- \_\_\_\_\_, (comp), *Itinerarios filosóficos. Correspondencia José Gaos/ Alfonso Reyes, 1939-1959*, México, F.C.E., 1999 (Testimonios, 4)
- ESCALANTE, Evodio, “Acerca de la supuesta hibridez del ensayo” en *La fragmentación del discurso: Ensayo y literatura*. México, UNAM, 2009.
- \_\_\_\_\_, “Cuestiones estéticas” en *Milenio* (diario). México, Sábado 15 de Enero de 2011. Sección *Laberinto*. <http://impreso.milenio.com/node/8895562>.
- \_\_\_\_\_, “Homonoia. La utopía cosmopolita de Alfonso Reyes”, en *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, Eds. Adela Pineda Franco e Ignacio M. Sánchez Prado, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2004 (Serie Críticas).
- \_\_\_\_\_, “La crítica en Alfonso Reyes” en *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*, Comp. Víctor Díaz Arciniega, México, UAM Unidad Azcapotzalco, F.C.E., 1990.
- \_\_\_\_\_, “Sobre la exclusión de la lírica en la Poética de Aristóteles” en *Revista de ciencias sociales y humanidades*, México, UAM Iztapalapa, Año 26, Núm. 58, Enero-Junio 2005.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, 3ª reimp. Barcelona, Ariel, 2004.
- FOUCAULT, Michael. *El orden del discurso*, 2ª ed. Barcelona, TusQuets, 2002.
- \_\_\_\_\_, *La arqueología del saber*, 25ª ed., México, Siglo XXI, 2005 (Teoría).
- \_\_\_\_\_, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 31ª ed., Traduc. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2004 (Teoría).

- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Trad. Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, 2002 (Pensamiento contemporáneo, 15).
- GARCIADIEGO, Javier, *Alfonso Reyes*, México, Planeta, 2009.
- GARCÍA BACCA, Juan David, “El problema filosófico de la fenomenología literaria”, MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel, “En torno a <<El Deslinde>>” et O’GORMAN, Edmundo, “Teoría de El Deslinde y deslinde de la teoría” en *Symposion sobre “El deslinde” de Alfonso Reyes*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1945.
- GARCÍA, Carlos, *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*, México, El Colegio de México, Bonilla Artigas Editores, 2010.
- GOETHE, Johann W., *Los sufrimientos del joven Werther en Obras completas. Tomo II*, México, Aguilar, 1991 (Grandes clásicos).
- \_\_\_\_\_ *Poesía y verdad en Obras completas. Tomo III*, México, Aguilar, 1991 (Grandes clásicos).
- GONZÁLEZ BEDOLLA, Jesús, “Perelman y la retórica filosófica. Prólogo a la edición española” del *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989 (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 69).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*, 2ª ed., México, F.C.E., 1978 (Seminarios).
- HUIDOBRO, Vicente, “*Non serviam*”, “Arte poética”, “La poesía”, “La creación pura”, “Manifiesto tal vez”, “El creacionismo”, “Manifiesto de manifiestos” en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 3ª ed., Comp. Hugo J. Verani, México, F.C.E., 1995 (Tierra firme).
- HUMBOLDT, Whilhem von, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- HUSSERL, Edmund, *El artículo de la Encyclopaedia británica*, Trad. y ed. Antonio Ziri6n, México, UNAM, Instituto de Investigaciones filos6ficas, 1990.
- \_\_\_\_\_ *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Trad. José Gaos, México, F.C.E., 1968.
- ISER, Wolfgang, *Rutas de la interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, 2a ed., Madrid, Taurus, 1992 (Teoría y crítica literaria).
- \_\_\_\_\_ *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002.
- LANDA, Josu, *La idea de Universidad de Justo Sierra*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998 (Seminarios).

- LASSER, Alejandro, “Las ideas literarias de Alfonso Reyes” en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1957.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia “Alfonso Reyes y Octavio Paz: lengua, poesía y creación” en *Cambio* (publicación trimestral), México, Extemporáneos, Abril-Junio 1976, No. 3.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética II*, Edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Instituto “Miguel de Cervantes”, 1973 (Biblioteca de antiguos libros hispánicos).
- LIZASO, Félix, “Salutación a Alfonso Reyes” en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1956.
- LUKÁCS, György, *El alma y las formas*, México, Grijalbo, 1985.  
 \_\_\_\_\_ *Estética*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1967.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Bs. As., Seix Barral, 1972 (Serie mayor, 6).
- MARTÍNEZ, José Luis, “Introducción” a *El ensayo mexicano moderno*, 2ª ed. 3ª reimp., México, F.C.E., 1995 (Letras mexicanas, 39).  
 \_\_\_\_\_ *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, México, UNAM, 1992.  
 \_\_\_\_\_ “La obra de Alfonso Reyes. La empresa de su generación literaria” en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1957.
- MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, 2ª ed. Madrid, Gredos, 1998.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, “Prosa y verso de Alfonso Reyes” en *Más páginas sobre Alfonso Reyes* Volumen III, México, El Colegio Nacional, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, Trad. Germán Cano, Madrid, Biblioteca nueva, 2000.  
 \_\_\_\_\_ *Ecce hommo*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, 4ª. reimp. Madrid, Alianza, 2003 (El libro de bolsillo, 0614).  
 \_\_\_\_\_ *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida. II Intempestiva*, Trad. Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Almagro, 38).  
 \_\_\_\_\_ *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 4ª. ed., 4ª. reimp., Trad. Luis M. Valdés y Teresa Orduña, Madrid, Tecnos, 2004.
- OLGUÍN, Manuel, *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento*, México, Andrea, 1958 (“Colección Studium”, 11).
- PACHECO, José Emilio, “Hipótesis hacia Reyes” en *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)*, México, F.C.E., 1969.
- PAREDES, Alberto, “Pequeño ensayo sobre el ensayo” en *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*, México, Siglo XXI, 2008.

- PATÁN, Federico. "Prólogo" a *Ensayo literario mexicano*, México, UNAM, Universidad Veracruzana, Aldus, 2001.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 15ª ed., México, F.C.E., 2005 (Lengua y estudios literarios).
- PEREA, Héctor, *España en la obra de Alfonso Reyes*, 2ª. ed., México, Comisión de amistad México-España, Senado de la República, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- PERCIO, Marcelo (comp.) *El ensayo como clínica de la subjetividad*, Bs. As., Lugar Editorial, 2001.
- PERELMAN, CH. et OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Trad. Julia Sevilla Muñoz, Madrid, Gredos, 1989 (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 69).
- PINEDA BUITRAGO, Sebastián, *La musa crítica. Teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes*, México, El Colegio Nacional, 2007.
- PLATÓN, *Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias menor, Hipias mayor, Laques, Protágoras*, Trad. Julio Calonge, Emilio Lledó y Carlos García Gual, *Diálogos I*, Madrid, Gredos, 2008 (Biblioteca Clásica Gredos, 37).
- \_\_\_\_\_ *Fedón, Banquete, Fedro*, Trad. y notas Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó (respectivamente), en *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 2008 (Biblioteca Clásica Gredos, 93).
- \_\_\_\_\_ *La república*, 8ª. reimp., Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza, 2000 (El libro del bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma. Biblioteca temática, 8217).
- \_\_\_\_\_ *República en Diálogos IV*, Trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 2008 (Biblioteca Clásica Gredos).
- POPPER, Karl R., *La lógica de la investigación científica*, 5ª reimp. Madrid, Tecnos, 1980.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993 (Teoría de la literatura y literatura comparada).
- RAMÍREZ RANCAÑO, Mario, *La reacción mexicana y su exilio durante la revolución de 1910*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.
- RAMOS, Samuel, *Obras completas II. Hacia un nuevo humanismo. Veinte años de educación en México. Historia de la filosofía en México*, 2ª ed., 1ª reimp. México, UNAM, 1990 (Nueva Biblioteca Mexicana, 46).
- RANGEL GUERRA, Alfonso, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, México, El Colegio de México, 1989 (Centro de estudios lingüísticos y literarios).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 2002 (Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 3).
- \_\_\_\_\_ *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1992.

- REINA, Casidoro de et VALERA, Cipriano, *La Santa Biblia*, Brasil, Sociedades Bíblicas en América Latina, 2007.
- RICOEUR, Paul. "El lenguaje como discurso" en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Traduc. Graciela Montes Nicolau, México, Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, 1995 (Lingüística y teoría literaria).
- \_\_\_\_\_. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. I*, Trad. Agustín Neira, 2ª. ed., Madrid, Siglo XXI, 1998.
- ROBB, James Willis, "Borges y Reyes: una relación epistolar" en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, Volumen III, Segunda parte, México, El Colegio Nacional, 1996.
- \_\_\_\_\_. *El estilo de Alfonso Reyes: imagen y estructura*, 2ª ed. México, F.C.E., 1978 (Sección de lengua y estudios literarios).
- SABIDO SÁNCHEZ JUÁREZ, Cecilia, "Mito y estructuración en la *Poética* de Aristóteles" en *Revista de ciencias sociales y humanidades*, México, UAM Iztapalapa, Año 26, Núm. 58, Enero-Junio 2005.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio "Alfonso Reyes y 'el duelo de la historia'", en *The Colorado review of Hispanic Studies*, vol. 5, fall 2007.
- \_\_\_\_\_. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Indiana, Board, 2009 (Purdue Studies in Romance Literatures, 43).
- \_\_\_\_\_. "Las reencarnaciones del centauro: *El deslinde* después de los estudios culturales" en *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, Eds. Adela Pineda Franco e Ignacio M. Sánchez Prado, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2004 (Serie Críticas).
- SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. Vicente Romano García, Madrid, Aguilar, 1981.
- SCHULMAN, Iván, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México, UNAM, Siglo XXI, 2002 (lingüística y teoría literaria)
- SPINOZA, Baruj, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Ed. y trad. Atilano Domínguez, Madrid, Trotta, 2000 (Clásicos de la cultura, 13).
- SPITZER, Leo, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Lingüística e historia literaria*, 2ª ed. Madrid, Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 19).
- STANTON, Anthony, (edición), *Correspondencia Alfonso Reyes/ Octavio Paz (1939-1959)*, México, Fundación Octavio Paz, F.C.E., 1998.
- \_\_\_\_\_. "Reyes, Paz y el análisis del fenómeno poético" en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México, F.C.E., 1998 (Estudios de lingüística y literatura XXXVIII).

- SOUTO ALABARCE, Arturo, "Introducción" a *Madame Bovary*, México, UNAM, 1960 (Nuestros clásicos, 17).
- TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 7ª ed., Trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos-Alianza, 2004.
- TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montreal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977 (Genres et Discours).
- TORRI, Julio, *Tres libros*, México, F.C.E., 1964.
- UNAMUNO, Miguel de, "Prólogo" en *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982.
- VALÉRY, Paul, *Reflexiones*, México, UNAM, 2002 (Poemas y ensayos. Grandes ensayistas).
- VALENCIA, Guillermo, "Los camellos" en <http://www.poesiaspoemas.com/guillermo-valencia/los-camellos>.
- VASCONCELOS, José, "La juventud intelectual mexicana y el actual momento histórico de nuestro país" en *Revista de revista*, 25 de junio de 1911.
- VERA CUSPINERA, Margarita (comp.), *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM, FFyL, 1981.
- VICO, Giambattista, *Ciencia nueva*, Trad. y notas Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 1995.
- VILLEGAS, Abelardo, *La filosofía de lo mexicano*, 3ª ed., México, UNAM, 1988.
- VOSSLER, Karl, *Filosofía del lenguaje*, Trad. y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, Buenos Aires, Losada, 1943.
- WELLEK, René et WARREN, Austin, *Teoría literaria*, 4ª. ed., 3ª. reimp., Madrid, Gredos, 1979 (Biblioteca Románica Hispánica. I. Tratados y monografías, 2).
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*, 2ª ed., Introd. y trad. Javier Sádaba, Madrid, Tecnos, 2001.
- XIRAU, Ramón, "Alfonso Reyes: intención clásica y crítica" en *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM, FFyL, 1981.





## **Anexos**



## ANEXO I

### Publicaciones de los ensayos de la *Experiencia literaria*, anteriores a su incorporación en la obra<sup>1</sup>

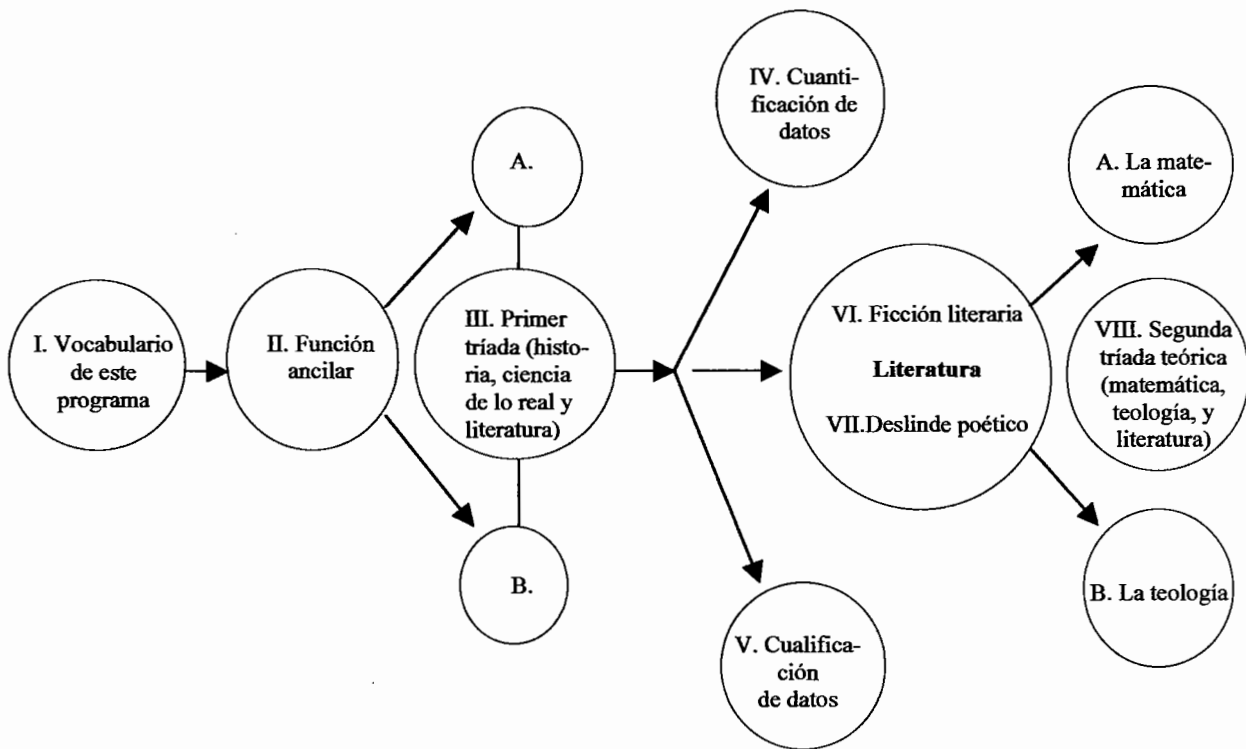
Ensayo	Año de escritura	Circunstancia en la que se da a conocer anterior a su incorporación a <i>La experiencia literaria</i>
“Teorías de la antología”	1930	Publicado en <i>La Prensa</i> de Buenos Aires el 23 de febrero de 1938.
“De la traducción”	1931	No fue publicado ni se sabe que haya sido leído como conferencia. (Refundido)
“Categorías de la lectura”	1931	Publicado en <i>Sur</i> de Buenos Aires en el otoño de 1932. (Refundido)
“Aduana lingüística”	1933	Publicado en <i>Literatura</i> de Río de Janeiro el 5 de agosto de 1933. (Refundido)
“Jacob o idea de la poesía”	1933	
“Hermes o de la comunicación humana”	1939	Publicado en <i>Filosofía y Letras</i> de México, en el número correspondiente a julio-septiembre de 1941. (Refundido)
“Detrás de los libros”	1939	Publicado en <i>La Prensa</i> , de Buenos Aires el 26 de noviembre de 1939.
“Sobre la crítica de los textos”	1939	Publicado en <i>La Prensa</i> de Buenos Aires el 30 de marzo de 1941. (Refundido)
“Apolo o de la literatura”	1940	Se publicó con el nombre “Sumario de literatura” en la revista <i>Sur</i> de Buenos Aires en diciembre de 1940.
“La biografía oculta”	1940	Se desconoce.
“El revés de un párrafo”	1940	Publicado en <i>El Libro y el Pueblo</i> de México en abril de 1941.
“El revés de una metáfora”	1940	Carta a Amado Alonso. Es el único que registra la fecha completa: 27 de mayo de 1940.
“Escritores e impresores”	1940	Publicado en <i>La Prensa</i> de Buenos Aires el 30 de marzo de 1941.
“Aristarco o anatomía de la crítica”	1941	Conferencia leída en el Palacio de Bellas Artes el 26 de agosto de 1941. Se publicó en <i>La Prensa</i> de Buenos Aires el 2 de noviembre de 1941.
“Perennidad de la poesía”	1941 (s.f.)	Carta a Germán Pardo García que se publicó en <i>Noticia de Colombia</i> en México el 20 de septiembre de 1941.
“Marsyas o del tema popular”	1941 (s.f.)	En versión más extensa titulada “Marsyas o del folklore literario” fue publicado en <i>La Prensa</i> de Buenos Aires entre el 27 de junio y el 17 de agosto de 1941. (Reducido)
“De la biografía”	(s.f.)	Referencia cruzada con “La vida y la obra” de <i>Tres puntos de exegética</i> .

<sup>1</sup> Apud Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética. Páginas adicionales*, p. 7. Vid supra, apartado 1.2.2.2 “La musa crítica”: antecedentes y epígonos.



## ANEXO II

### Representación gráfica de la estructura de *El deslinde*<sup>2</sup>



<sup>2</sup> *Vid supra*, apartado 1.2.2.2 “La musa crítica”: antecedentes y epígonos.



### ANEXO III

#### Publicaciones de los ensayos de *Al yunque*, anteriores a su incorporación en la obra<sup>3</sup>

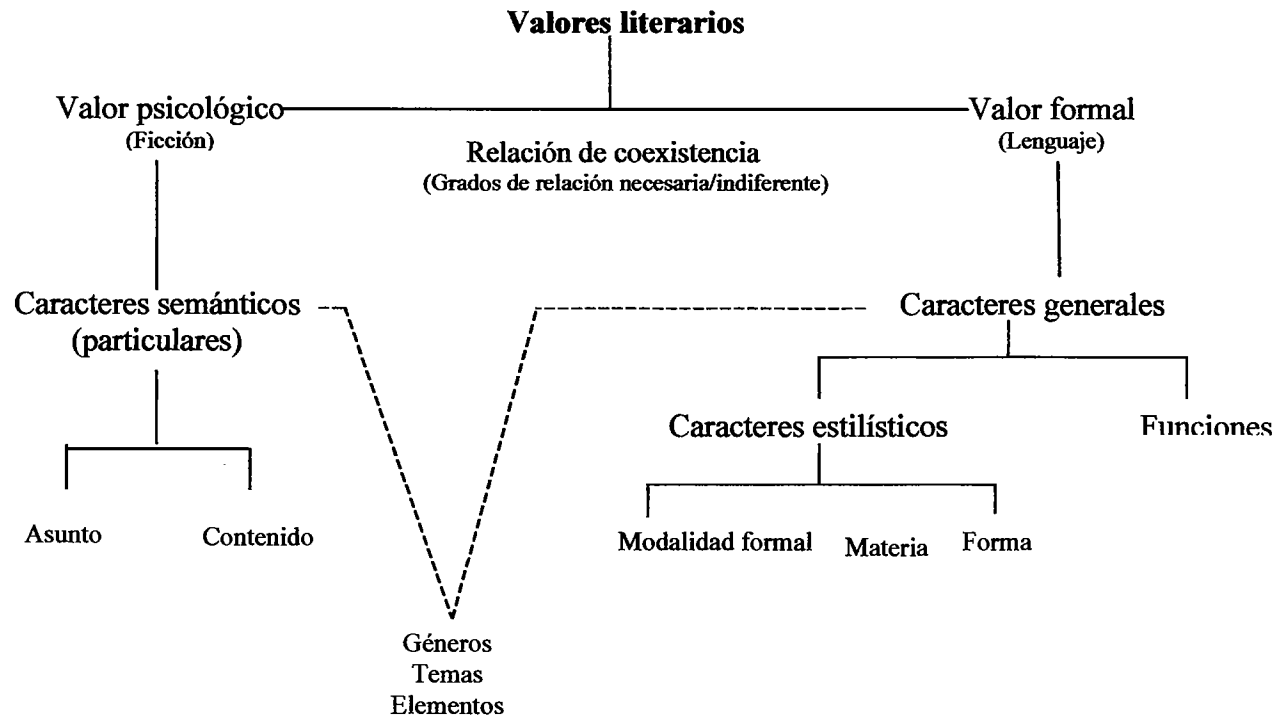
Ensayo	Año	Datos de difusión
“Carta a mi doble”	1957	American Literary Agency, Nueva York, 1957
“Del conocimiento poético”	1944	Sin referencia
“La literatura y otras artes”	1945	Revista <i>Humanidades</i> , Mérida Venezuela, 1959
“Lo oral y lo escrito”	1946	American Literary Agency, Nueva York, 1952 <i>Correo de los Intelectuales</i> , México, 1952
“¡Oh, las palabras!...”	1946	American Literary Agency, Nueva York.
“Arma virumque. El creador literario y su creación”	1947	Revista <i>Mito</i> , Bogotá, 1956
“Etapas de la creación”	1947	Revista <i>Kátharsis</i> , Monterrey, Nuevo León, 1956
“Génesis de la crítica”	1948	Revista <i>Cuadernos Americanos</i> , México, 1958
“La ‘Ciencia de la literatura’”	1948	American Literary Agency, Nueva York
“Charla elemental sobre la preceptiva”	1948	Inédito hasta <i>Al yunque</i>
“Las tres unidades dramáticas”	1949	American Literary Agency, Nueva York
“La poesía desde fuera”	1952	<i>Vida Universitaria</i> de Monterrey, <i>El Comercio</i> de Lima y “Papel Literario” de <i>El Nacional</i> , Caracas
“Los antiguos manuscritos”	1957	American Literary Agency, Nueva York
“Los copistas medievales”	1957	American Literary Agency, Nueva York
“Discurso Académico sobre el lenguaje. Toma de posesión como Director de la Academia Mexicana de la Lengua”	1957	<i>Cuadernos Americanos</i> , México, 1957 (con el título “Los nuevos caminos de la lingüística”) y en <i>memorias de la Academia Mexicana correspondiente a la Española</i> (México, Jus, 1958)
“Cuestión de gustos”	1958	American Literary Agency, Nueva York
“Reflexiones sobre el drama”	1944-1958	American Literary Agency, Nueva York
“Del drama y de la epopeya”	1958	<i>Vida Universitaria</i> de Monterrey, <i>El Comercio</i> de Lima y “Papel Literario” de <i>El Nacional</i> , Caracas
“Nuestra lengua”	1952-1958	Publicado en folleto por la Secretaría de Educación Pública en 1959

<sup>3</sup> Vid. Ernesto Mejía Sánchez, “Estudio preliminar” a *Los siete sobre Deva. Anclajes. Sirtes. Al yunque. A campo traviesa*, pp. XXXIII-XXXV. Vid *supra*, apartado 1.2.2.2 “La musa crítica”: antecedentes y epígonos.





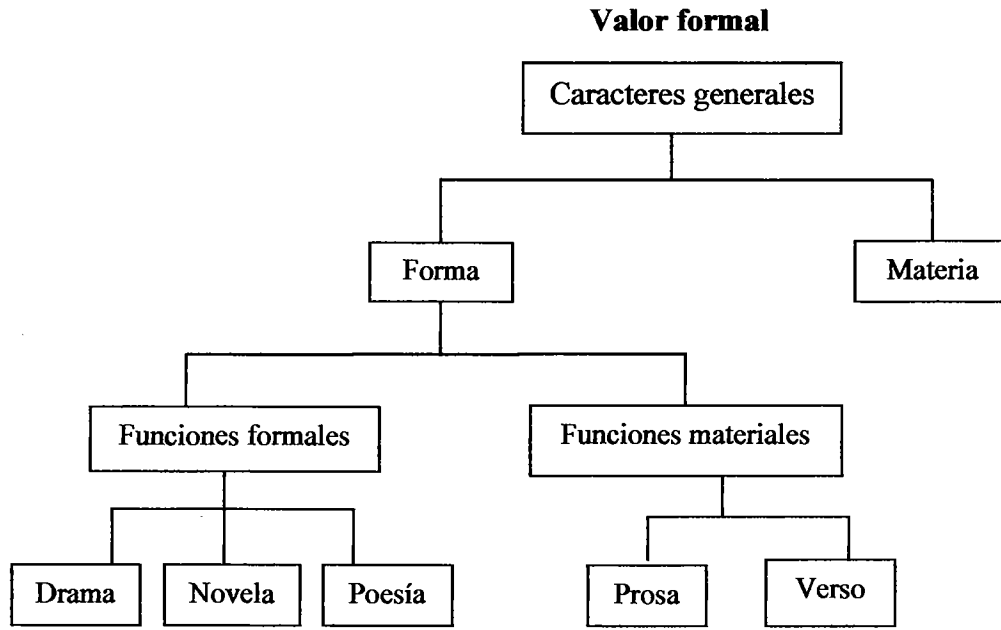
**ANEXO IV**  
**Valores literarios y su enraizamiento hacia unidades menores<sup>4</sup>**



<sup>4</sup> *Vid supra*, Capítulo IV, apartado 4.1. Caracteres.



**ANEXO V**  
**Valor formal de la literatura<sup>5</sup>**

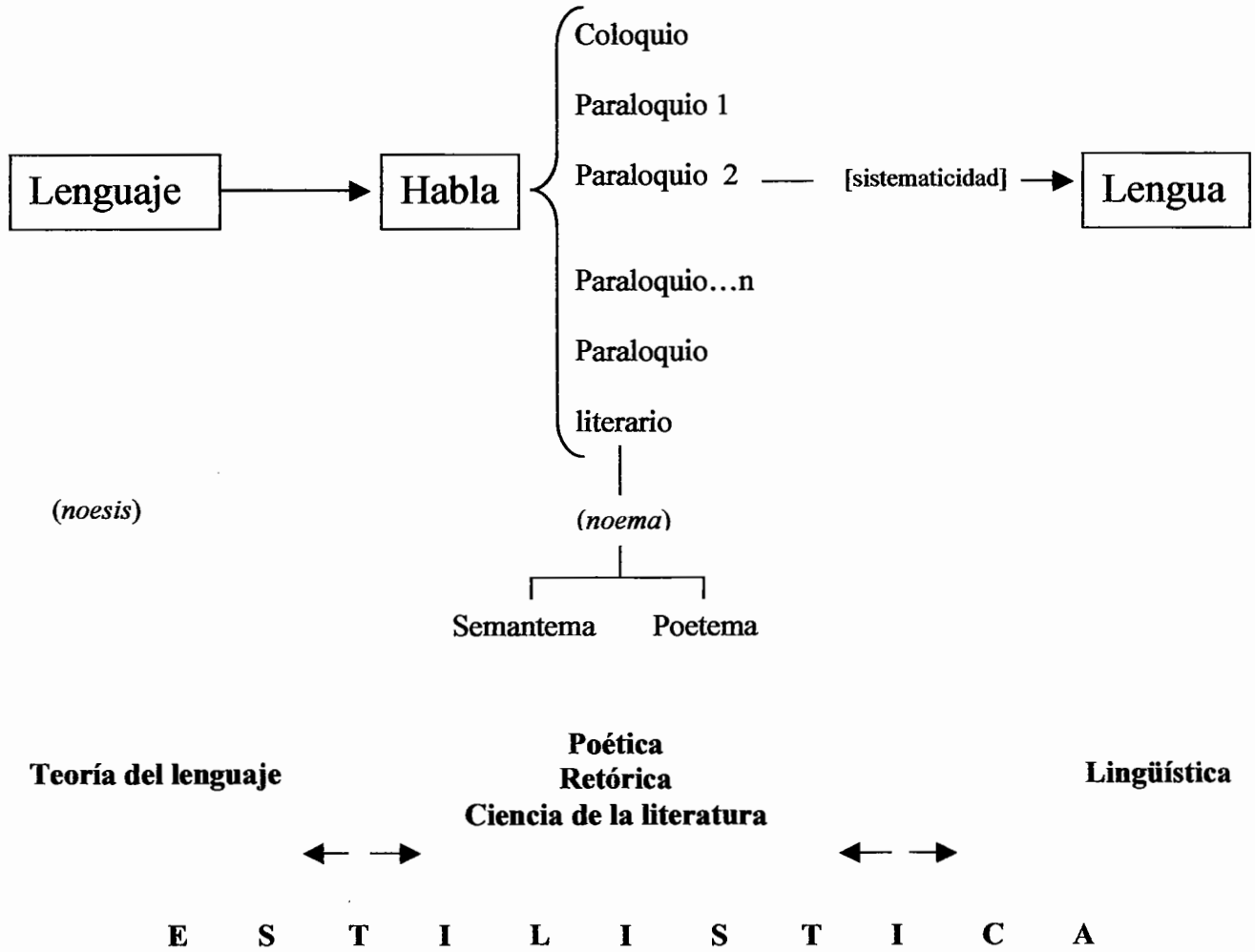


---

<sup>5</sup> *Vid supra*, Capítulo IV, apartado 4.1.1. Caracteres generales: la forma.



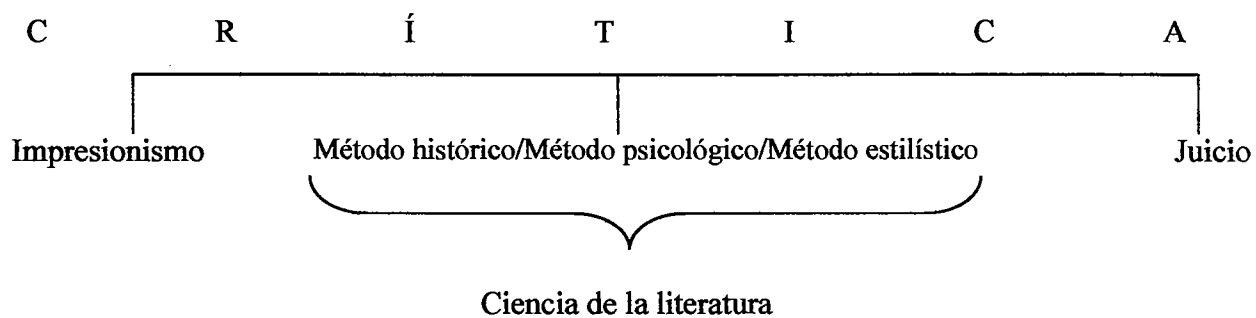
**ANEXO VI**  
**Doble visión del lenguaje<sup>6</sup>**



<sup>6</sup> Vid supra, Capítulo V, apartado 5.1. Teoría del lenguaje y teoría literaria.



**ANEXO VII**  
**Momentos de la crítica literaria<sup>7</sup>**



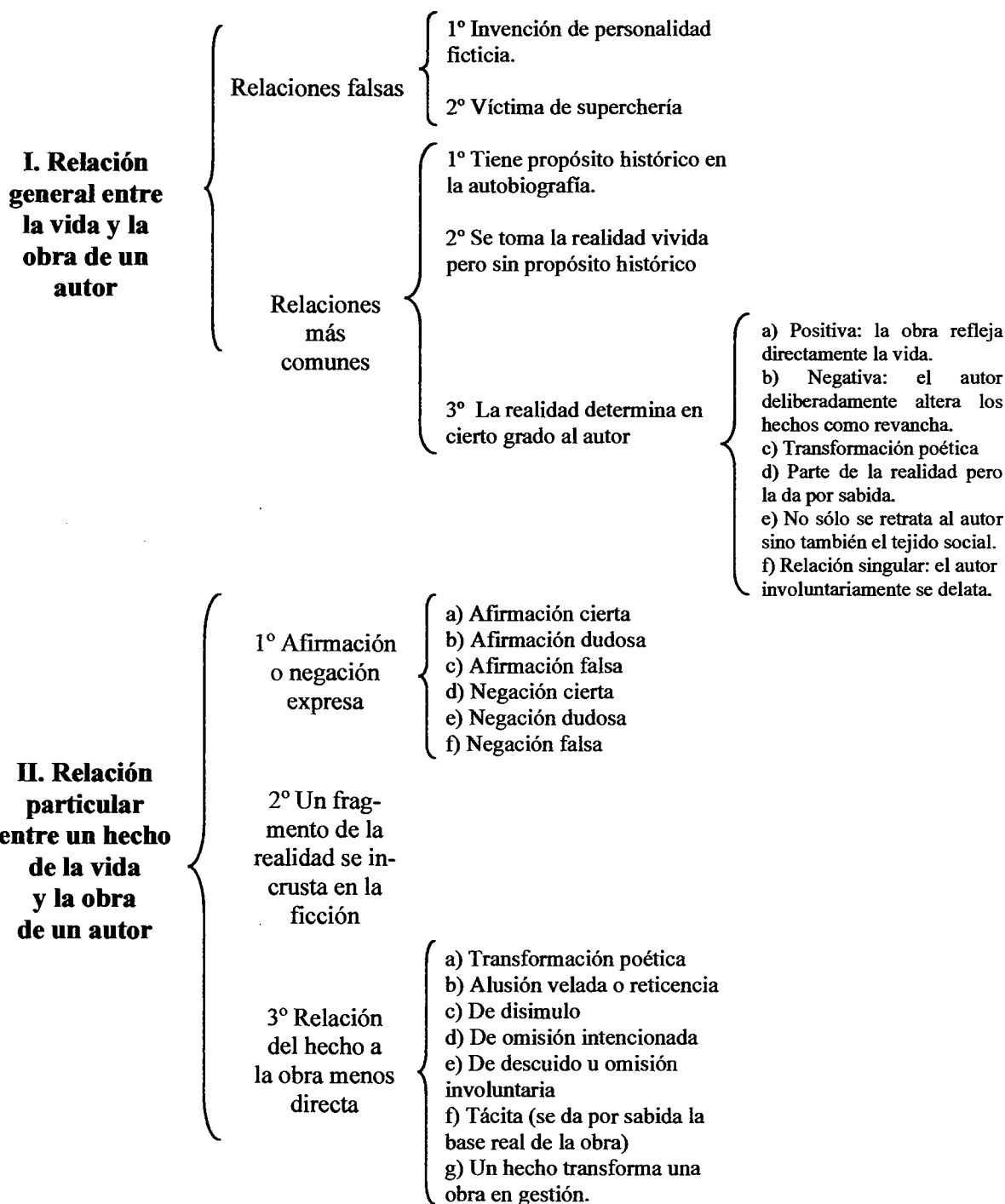
<sup>7</sup> *Vid supra*, Capítulo VI, apartado 6.3. La emoción estética en el movimiento del espíritu crítico.





## ANEXO VIII

### Las diferentes variantes que surgen de las relaciones generales y particulares<sup>8</sup>



<sup>8</sup> Vid supra, Capítulo VI, apartado 6.3.2.2. Método psicológico.





Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

Fecha : 30/09/2013  
Página : 1/1

**CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO**

La Universidad Autónoma Metropolitana extiende la presente CONSTANCIA DE PRESENTACION DE DISERTACIÓN PÚBLICA de DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA) de la alumna ARCELIA LARA COVARRUBIAS, matrícula 210382498, quien cumplió con los 360 créditos correspondientes a las unidades de enseñanza aprendizaje del plan de estudio. Con fecha diecisiete de octubre del 2013 presentó la DEFENSA de su DISERTACIÓN PÚBLICA cuya denominación es:

EL CONCEPTO DE FICCION EN LA TEORIA LITERARIA DE ALFONSO REYES

Cabe mencionar que la aprobación tiene un valor de 90 créditos y el programa consta de 450 créditos.

El jurado del examen ha tenido a bien otorgarle la calificación de:

APROBAR

**JURADO**

Presidente

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

Secretario

DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ

Vocal

DR. ANTHONY MICHAEL STANTON MAHER

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**Coordinación de Sistemas Escolares**

Av. San Rafael Atlixco 186, Col. Vicentina, México, DF, CP 09340 Apdo. Postal 555-320-9000, Tels. 5804-4880 y 5804-4883 Fax: 5804-4876