



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Vínculos entre la poética literaria y la crítica cinematográfica
de Alfonso Reyes

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

HÉCTOR RODRIGO SAPIÑA FLORES

ASESORA: MTRA. CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SÁNCHEZ

Noviembre 2016

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dice Roland Barthes que ante la imposibilidad de regalar el lenguaje, se enuncia el nombre de quien ha dejado su huella en el discurso. Agradezco a la Mtra. Claudia Chantaca, por iniciarme y conducirme en los senderos de la teoría literaria, por cuidar cada etapa de este proyecto, por enseñarme que la investigación y la docencia son actividades implicadas mutuamente y por darme el mejor ejemplo de cómo el amor al objeto de estudio y al trabajo son los pilares de la vida. A mis queridos amigos y colegas del Seminario de Metaficción e Intertextualidad Acatlán, por la retroalimentación, el diálogo y crecer conmigo en la teoría literaria, son prueba de una amistad con verdadero fundamento humanista. A mis maestros Fernando Rivera y Alonso Sifuentes, semilleros del pensamiento crítico, por despertar la vocación. A mis abuelos, por la confianza incondicional durante cada paso de la escritura, por su cercanía en todo momento. A mis padres y hermanos, por el apoyo durante mis estudios y el proceso de investigación. A mis amigos y a la familia Ibarra Calabrese por seguir con interés mi formación.

Contenidos

Introducción.....	1
I. Conceptos operativos.....	8
II. Consideraciones sobre la crítica cinematográfica y la poética de Alfonso Reyes...20	
III. Análisis por motivos de “Melchor en carrera”.....	57
Conclusiones.....	90
Anexo 1: “Melchor en carrera” de Alfonso Reyes.....	92
Anexo 2: Obras pictóricas referidas.....	93
Bibliografía.....	94

Introducción

A propósito de una comparación que Alfonso Reyes hace entre el cine italiano y el cine producido en Barcelona, Manuel González Casanova recuerda el manifiesto de “La cinematografía futurista” escrito por Filippo Tommaso Marinetti en la misma época. Entonces, no hacía más de veinte años que las primeras cintas de los hermanos Lumière se habían proyectado en el Grand Café de París y, por todo el mundo, periodistas, filósofos y poetas cuestionaban su valor o veían en él un claro ejemplo del porvenir. Aunque, como sabemos, Alfonso Reyes no fue integrante de los movimientos de vanguardia, siempre estuvo interesado en las expresiones artísticas innovadoras, ya lo señala González Casanova cuando se pregunta hasta qué grado habrá compartido el regiomontano las ideas de Marinetti sobre la naturaleza y la finalidad del cine.¹

Los rumbos de la investigación de González Casanova son otros, por lo cual su duda queda abierta, convirtiéndose en una invitación a enriquecer las lecturas sobre la crítica cinematográfica de Reyes. Desde luego, no procede afirmar que las ideas del ateneísta son equivalentes a los manifiestos del futurismo; sin embargo, el problema planteado llama la atención sobre aquello que Alfonso Reyes entiende por cine, qué propiedades posee y, sobre todo, cómo se redefinen las demás artes con su llegada, en particular la literatura.

Ese es el móvil de nuestra investigación, pues nos proponemos identificar los vínculos entre la poética literaria y la crítica cinematográfica de Alfonso Reyes con la finalidad de estudiar una reflexión de carácter semiótico inherente a la obra del autor. Si bien sus trabajos de perfil teórico-crítico son vastos, delimitamos el corpus a *El deslinde: prologómenos para una teoría de la literatura* (1944), por ser considerada la obra que sintetiza sus ideas en torno a lo literario, y *El cine que vio Fósforo* (2003), donde Manuel González Casanova reúne los comentarios críticos que el regiomontano realizó junto con Martín Luis Guzmán en torno a la cinematografía bajo el pseudónimo de Fósforo.

Esta última obra consiste en un rastreo exhaustivo del material sobre cine escrito en Madrid por los autores mexicanos entre 1915 y 1918 así como de las filmografías a las que refieren. Además de transcribir las notas, la antología confronta las fuentes originales con el

¹ Manuel González Casanova. *El cine que vio Fósforo*. México, FCE, 2003, p. 99.

texto recuperado tanto por Guzmán en *A orillas del Hudson* (1920) como por Reyes en su tercera serie de *Simpatías y diferencias* (1922); en un apartado final, se anexan publicaciones de la época que contienen alusiones a la figura de Fósforo. Dada su labor de rescate de la cultura cinematográfica, el trabajo de González Casanova se centró en dar seguimiento a cada publicación de Fósforo dentro de su contexto. A través de un detallado examen hemerográfico establece vínculos con la problemática internacional de la época (destaca la 1ª Guerra Mundial), la marginación del cine en la prensa, su recepción en el ámbito intelectual, su desarrollo general en el mundo y, desde luego, su presencia en las vidas de Reyes y Guzmán.

A lo largo del texto González Casanova señala diferencias de índole editorial entre cada versión, revelando decisiones estilísticas e incluso notas inéditas. Si bien ello también abre campo para un análisis biográfico o estilístico, no concierne al presente trabajo indagar en el problema de la autoría sino estudiar aquellos puntos en los que la crítica de Fósforo revela un concepto de imagen fílmica para Alfonso Reyes y cómo ello incide en su obra teórico-literaria. Aunque éstos no son los únicos textos que el ateneísta dedicó al cine, es viable decir que sus principales ideas al respecto se gestaron en ellos. De cualquier manera, nos apoyaremos en sus demás producciones cuando el caso lo requiera para comprender la extensión de sus intereses.

Por otro lado, la tradición de estudios sobre *El deslinde* es un terreno heterogéneo. Pese a que la intención de Reyes en la obra fue cimentar las bases para una teoría de la literatura, autores como Lauro Zavala no están completamente de acuerdo en reconocerlo como parte del corpus que integra a la disciplina, entre otras razones se argumenta que si un trabajo no propone un método de análisis, la obra no cumple uno de los objetivos centrales de la teoría, con base en ello describe al texto como “un recuento de la tradición clásica”.² De manera contraria, en su trabajo *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, Rangel Guerra da por sentado el estatuto teórico de la obra y profundiza en sus contenidos a manera de estudio de las fuentes que motivaron al escritor. Por su parte, Sebastián Pineda compara algunos términos propuestos por el regiomontano con los de otras escuelas en “La teoría literaria de

² Lauro Zavala. *Cine y literatura: de la teoría literaria a la traducción intersemiótica*. México, UAM-X, 2014, p. 3, https://www.researchgate.net/publication/261760672_Cine_y_literatura_De_la_teor%C3%ADa_literaria_a_la_traducci%C3%B3n_intersemiotica.

Alfonso Reyes: La ausente de toda antología”; sin embargo, incorpora prejuicios sobre los enfoques teóricos europeos que obstaculizan la conformación de redes conceptuales. Finalmente, Sheila Carter en “Alfonso Reyes: Critic and Artist” ha intentado una interpretación de textos literarios a la luz de los problemas esbozados por el ateneísta, pero ante la falta de una propuesta metodológica que permita el análisis de las unidades textuales, el trabajo es más una confirmación del programa de *El deslinde* que una actualización de su trabajo a las investigaciones vigentes.

Desde nuestro punto de vista, el tratamiento histórico-documental que suele asumirse al aproximarse a la reflexión de Alfonso Reyes sobre la literatura ha impedido su apertura al amplio espectro de problemas teóricos; no porque el dato contextual sea innecesario –resultaría imprudente negar la esfera social en la que se produjo un discurso–, sino porque al proceder de tal modo se obstruye la posibilidad de extraer principios operativos de su proyecto y confrontarlos con los de otros. Asimismo, la relación entre su crítica y su teoría se ha entendido únicamente desde una perspectiva diacrónica, es decir, como una secuencia en la “evolución escrituraria” del autor; si bien, es claro que las reflexiones del regiomontano en torno al arte advierten una progresión, es conveniente incorporar al estudio una mirada sincrónica para observar de manera paralela los principios que operan en su crítica, en su teoría e incluso en su escritura creativa.

Este aspecto es de particular interés para nuestro trabajo, pues dado que teoría y crítica se implican mutuamente en la obra de Reyes, su estudio puede iluminar nociones hasta ahora desatendidas o inconexas. Si la teoría formalista, la hermenéutica y la teoría de la recepción han podido trabajar objetivamente con axiomas establecidos por Aristóteles, no hay razón por la cual el procedimiento resulte inadecuado para el estudio de *El deslinde*.

En consideración a ello comenzaremos por esclarecer los conceptos operativos clave para nuestro trabajo: *teoría, poética y crítica*; nos interesa comprender sus relaciones internas e identificar su manifestación en el proyecto de Reyes. De antemano, cabe precisar en qué consiste la progresión de éste: a grandes rasgos puede marcarse una etapa inicial de comentarios críticos, sean las crónicas sobre el cinematógrafo de Fósforo (1915-1916) o sus ensayos acerca de obras literarias en “Crítica” y “Casi crítica”, recopilados dentro de *Simpatías y diferencias* (1921) y *Reloj de sol* (1926) respectivamente.

En una etapa secundaria el autor atendió a problemas específicos, ya no de obras en particular, sino de la literatura entendida en su dimensión institucional y en su organización como sistema cultural, así se muestra en el examen del concepto de autor a través de su estilo en *Tránsito de Amado Nervo* (obra escrita a lo largo de tres décadas cuya forma definitiva se publica en 1937 y que, de hecho, manifiesta la progresión que describimos ahora). El primer paso hacia a la abstracción de la etapa secundaria también es evidente en la clasificación de las funciones y los géneros que comienza a trazar en “Apolo o de la literatura” (1940), en “Marsyas o del tema popular” (1939) y otros ensayos reunidos en *La experiencia literaria* (1941).

Ya en “Aristarco o anatomía de la crítica” (1941), incluido en el mismo volumen, el escritor se aleja más del objeto y comienza a dibujar los límites del campo de estudios literarios. En el ensayo expone una concepción gradual de la actividad crítica, donde ésta se desprende del oficio poético y adquiere autonomía a través de un proceso que pasa de la impresión hacia la exégesis y finalmente hacia el juicio. Su contemporáneo T. S. Eliot expresa un entendimiento semejante en *Función de la crítica y función de la poesía* (1933), en la cual describe una idea progresiva del oficio crítico, perfeccionado a través de la experiencia acumulada y diferenciado tanto de la creación como de la filosofía. Ambos, precursores de la institucionalización de la teoría en el siglo XX —en términos de Remo Ceserani—, observan la relación dialéctica entre el examen de obras particulares y la especulación sobre lo literario como abstracción. La tercera etapa se inaugura con *El deslinde* (1944), en ella, la búsqueda de objetividad científica permitió al autor una primera sistematización de los principios generales que rigen al fenómeno artístico. Dos obras póstumas reúnen ensayos complementarios a su programa teórico: *Al yunque* (1944-1958) y *Apuntes para la teoría literaria* (1963). No está demás reiterar que esta progresión obedece únicamente al perfil teórico-crítico del ateneísta, pues, como es sabido, no abandonó nunca la creación literaria ni tenía por único oficio la escritura.

Ciertamente la concepción de Alfonso Reyes sobre la crítica como actividad en la cual impera el juicio, llevó a que su entendimiento del análisis perteneciera a las corrientes filológicas y estilísticas de principios del siglo XX, por lo cual resultaría impertinente buscar en su propuesta herramientas a modo de “gramática de la obra” como la que desarrolló el estructuralismo francés. Sin embargo, su afiliación a la poética clásica lo

acerca a algunos puntos de las escuelas teóricas europeas de corte formal, pues la tradición platónico-aristotélica sobre la que funda su proyecto advierte una concepción de la obra como estructura. De manera que al concebir su proyecto para el deslinde de la literatura, no sólo traza los límites del discurso literario respecto a otros sino que entiende a la obra como una cadena de expresiones unidas sistemáticamente con una finalidad estética:

Cuando se ha dicho “intención” [...] 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.

Según los clásicos, el estímulo de esta intención, en literatura como en las otras artes, es la necesidad innata por crear formas armoniosas, una aspiración hacia la armonía, una especie de erótica.³

La noción de la obra como forma en armonía se remonta a la *Poética* de Aristóteles, para quien la belleza es resultado del equilibrio entre el orden y la magnitud de una cosa compuesta por partes:

...puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios).⁴

Ambas, la propiedad estética de un texto, según Reyes, y la noción clásica de belleza atienden a la organización interna de la obra. Insistamos, dado que el interés del regiomontano radica en el proceso de producción del discurso literario, su aproximación acude, en parte, a herramientas de la lingüística, concretamente a la tradición saussureana. Desde ella indaga en los comportamientos del signo verbal cuando sirve en un sistema de “efectos estéticos”:

³ Alfonso Reyes. *El deslinde. Obras completas. Tomo XV*. México, FCE, 1997, pp. 203-204. [El texto resaltado es nuestro].

⁴ Aristóteles. *Poética*. Madrid, Gredos, 1970, pp. 153-154.

Con Ferdinand de Saussure, Bühler y Cassirer, se llega al lenguaje como sistema signos. Se abre el camino al 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 [...] Finalmente 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.⁵

De la mano de la fenomenología, las herramientas de la lingüística permitieron a Reyes desarrollar una aproximación multidisciplinaria para abordar a la literatura. Esta cualidad, aunada al procedimiento comparativo que sigue en *El deslinde* (atendiendo simultáneamente las propiedades internas del sistema literario y sus distinciones respecto a los demás), inclina su mirada hacia la forma en que se produce significación, problema de carácter semiótico que hermana a esta obra con sus reflexiones sobre la naturaleza de la imagen filmica.

Llama nuestra atención que, incluso cuando el autor mismo deja a un lado el diseño de una metodología de análisis –ya que lo confía a las aportaciones de la “estilología”–, tal inclinación por estudiar el componente semiótico de la literatura le permite establecer el concepto de *poetema*, síntesis de su visión multidisciplinaria y que, a nuestro modo de ver, puede funcionar durante la segmentación e interpretación de un texto. A ello daremos énfasis en el análisis de su cuento “Melchor en carrera” (1933), relato en el cual se ponen en práctica mecanismos narrativos que imitan la mostración cinematográfica para cuestionar la naturaleza comunicativa de la literatura y la tradición moderna de las artes visuales. Sin intentar imponer una interpretación al texto, partiremos de esta hipótesis de lectura con el fin de observar una manifestación de los problemas esbozados en la crítica cinematográfica del autor.

Ahora bien, aunque hay diferencias entre la visión de su etapa como Fósforo y los años de madurez en que escribió *El deslinde*, es procedente abordar los textos desde una perspectiva sincrónica. Lejos de ignorar su historicidad, nuestra intención es comprenderlos a partir de sus contenidos y no tanto en su valor documental, es decir, no sólo por cuanto

⁵ Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* p. 224.

informan sobre un cambio en las letras nacionales; ello no implica desatender el contexto de producción, sino ponerlo en función de la red de ideas tejida por Reyes. En otras palabras, en el presente trabajo daremos prioridad a organizar los ejes que figuran, frecuentemente, a lo largo de todo el corpus y respecto a ellos tomaremos en cuenta los datos históricos de su escritura. Esta perspectiva dará pie para iniciar un diálogo entre sus observaciones teóricas y las aproximaciones del Formalismo Ruso al texto icónico-verbal, cuya *Poètika Kino* alcanza conclusiones paralelas a las de Reyes.

Así, bajo la premisa de que la teoría en el siglo XX se constituye por una red de postulados que se conectan entre diversos discursos, el presente trabajo tiene como objetivo central identificar aquellos principios que la crítica de cine del ateneísta comparte con su programa en *El deslinde* y con otras propuestas. Siguiendo la práctica de Manuel González Casanova advertimos que las lecturas son múltiples, por ahora interesa esbozar una vía posible y explorar la apertura del programa de Alfonso Reyes.

Guardamos para futuras investigaciones un estudio de mayor profundidad.

I. Conceptos operativos

Cuando en “Aristarco o anatomía de la crítica” Alfonso Reyes simula el relato de un mito para explicar el cisma entre poesía y crítica, concibe el nacimiento de los estudios sobre literatura como un desapego gradual, que pasa desde la autoconsciencia del creador hasta el discurso de un observador externo.⁶ Para el autor, la crítica se gesta en el interior de la obra literaria, de suerte que el paso de poesía-autocrítica a discurso científico ocurre al privilegiar la reflexión metódica sobre la función estética, proceso que el ateneísta observó en el camino del diálogo platónico hacia la escritura aristotélica.⁷ Así, queda establecido de antemano que los diferentes discursos y prácticas que integran el campo de los estudios en torno al arte están profundamente vinculados desde su origen; sin embargo, después de aproximadamente un siglo de que la teoría literaria se ha asentado como disciplina en la cultura, es posible definir con claridad a la teoría de la crítica y de la poética, así como los vínculos que tejen entre sí y con los textos artísticos. De tal manera, en el presente capítulo elaboramos una síntesis de las definiciones de dichos términos para justificar la posibilidad de extraer y confrontar los principios expuestos en la teoría literaria y la crítica cinematográfica de Alfonso Reyes, tarea que llevaremos a cabo en el siguiente apartado del trabajo.

La actividad teórica se coloca entre la problematización filosófica y el juicio estético, pues, al tiempo que admite cotejar sus reflexiones con textos concretos para formular principios operativos,⁸ evade el comentario axiológico y la preceptiva con la finalidad de responder a un problema de carácter general: ¿qué es el arte? (¿qué es la literatura?, ¿qué es el cine?).⁹ Para contestar a la pregunta, este campo de estudios acude a axiomas convenidos en torno a su objeto y opera por deducción, es decir, atiende a la manifestación de las propiedades de un sistema en ejemplos concretos. La teoría literaria mantiene siempre una

⁶ Alfonso Reyes. *La experiencia literaria. Obras completas. Tomo XIV*. México, FCE, 1962, pp. 105-109.

⁷ Alfonso Reyes. *La crítica en la edad ateniense. Obras completas. Tomo XII*. México, FCE, 1997, pp. 199-207.

⁸ María del Carmen Bobes Naves. *Historia de la teoría literaria I*. Madrid, Gredos, 1998, p. 11.

⁹ *Vid.* Lauro Zavala. *Módulo de cine. Notas del curso*. México, UAM-X, 2011, p. 22. http://www.laurozavala.info/attachments/Notas_de_Curso.pdf, [consultado marzo de 2014].

cualidad especulativa: a pesar de desarrollar categorías para el examen del texto, no pretende establecer una demostración fija como lo hacen las ciencias naturales, pues su corpus es un fenómeno inacabado, sujeto al cambio histórico.¹⁰

En consecuencia, el discurso teórico advierte un perfil explicativo y abierto, nunca total. Si bien cada escuela crea sus propios paradigmas, al jerarquizar los elementos implicados en la comunicación estética, de acuerdo con su entendimiento del fenómeno artístico, no existen conclusiones opuestas entre una y otra tendencia: una teoría puede agotar su paradigma metodológico, pero los principios estudiados se tejen con aquellos propuestos por nuevas perspectivas.

Ello consta en “Sobre la teoría” de Roland Barthes, entrevista en la cual define al hacer teórico como una red de axiomas móviles e independientes del texto que los contiene. A pesar de la fragilidad inherente a la frontera entre el discurso científico y el poético, el semiólogo francés recuerda que, en la estructura artística, cada elemento está dispuesto de modo relacional, jerárquico y dependiente en función del sentido. La teoría, por el contrario, articula su discurso con la pura finalidad de elaborar una exposición, su programa depende de las premisas que contiene y no de una combinatoria verbal inusitada, el lenguaje posee carácter unívoco, denotado, incluso, cuando un científico elabora un neologismo, o crea metáforas epistemológicas, lo hace dentro de las funciones metalingüística y referencial. Así, los presupuestos de la teoría son permutables, extraíbles y confrontables con otros discursos; tal propiedad ha permitido el desarrollo de *metateorías*, es decir, sistemas fundados en el cruce entre diversas escuelas, se trata de metodologías construidas a modo de redes conceptuales que integran segmentos de varios paradigmas.¹¹

Concebir un ejercicio metateórico implica, desde luego, una apertura interdisciplinaria. Al abolir las ambiciones totalizadoras que pretendía la “Gran Teoría” del siglo XIX, los teóricos del XX apelaron a un diálogo entre posturas y ciencias distintas. Para apreciar un esquema, se deja de lado la oposición correcto/erróneo y se prefiere

¹⁰ Boris Eichenbaum. “La teoría del *método formal*” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970, pp. 21-54.

¹¹ Vid. Lauro Zavala. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla, Renacimiento, 2014, pp. 27-37. Y, del mismo autor, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Tesis doctoral inédita. Colegio de México, 2007, pp. 59, 111.

distinguir proyectos culturalmente densos o superficiales, metodológicamente abiertos o cerrados, de puntos de vista históricos o antihistóricos, unidimensionales o multidimensionales, monoculturales o multiculturales.¹²

De tal manera, si la finalidad de una teoría es llevar la reflexión abstracta al modelado de categorías, la apertura metodológica bajo la cual éstas se formulan permite analogarlas con aquellas desarrolladas por teorías adyacentes, es decir, se trata de un fenómeno comunicacional posibilitado por la interconexión entre los sistemas semióticos. De acuerdo con Iuri Lotman, dentro de la semiósfera, toda teoría constituye un metalenguaje de alguna estructura o sistema dado. Por lo tanto, la especulación teórica se mueve en la periferia de una estructura cultural, desde donde observa y describe a los textos situados en el núcleo. Las teorías coinciden con las fronteras de cada sistema, y es en ellas donde se filtran y traducen los elementos de otros sistemas. En consecuencia, un metalenguaje no sólo observa a la estructura de la cual ha emergido, sino a las que lo rodean a través de sus respectivos metalenguajes.¹³

Si llevamos lo dicho al ámbito literario es posible afirmar que la teoría, situada en el sistema ‘Literatura’, observa las propiedades de las obras desde su frontera. Dada su posición, funge como mecanismo delimitante, permitiendo a dicho sistema preservar su lugar en la semiósfera y entrar en comunicación con los demás. Si, por ejemplo, la teoría literaria buscara confrontar sus propios textos con los textos filmicos, sólo podría acceder a ellos mediante los metalenguajes del sistema ‘Cine’, pues el tránsito de un sistema a otro implica necesariamente un proceso de traducción intersemiótica.

Las investigaciones teóricas acerca del fenómeno literario pueden agruparse, a grandes rasgos, como sigue: a) estudios que entienden a la obra como un *discurso*, esto es, teorías sobre los contextos de producción o de recepción; b) como *estructura*, teorías

¹² Vid. Robert Stam. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 2001, pp. 18-26.

¹³ Iuri Lotman. “Acerca de la Semiósfera” en *La semiósfera I*. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 13-17, 45. Cabe señalar que al describir el mapa de la cultura, el semiólogo soviético confronta la organización de las categorías abstractas con la organización física de las comunidades. Así, por ejemplo, el concepto de frontera semiótica es análogo a las fronteras geográficas, desde donde una comunidad preserva su propia estructura y observa a las comunidades conjuntas.

enfocadas en la organización interna de una obra, y c) como *texto*, aquellas que atienden a las relaciones entre una y otra obra o entre una obra y las codificaciones de la cultura.¹⁴

Como ciencia, la teoría literaria se fundó con los trabajos de los Formalistas Rusos. Su aproximación buscó alejarse simultáneamente de los comentarios impresionistas y de las interpretaciones apoyadas en disciplinas adyacentes como las ciencias sociales o la psicología. Apoyados en la lingüística saussureana, perfilaron un método inmanente que retomaba los preceptos heredados por la tradición clásica para confrontarlos con los resultados de un nuevo examen a las obras.

Siguiendo a Boris Eicheimbaum, las hipótesis de trabajo propuestas por el grupo formalista pretendieron el estudio intrínseco de la literatura con apego a un método descriptivo y morfológico a fin de identificar las leyes generales que operan en el procedimiento artístico, leyes sobre la diferencia específica de lo literario (*literaturnost*). En principio, sus trabajos no figuraban como una teoría sino como una poética, pues los principios que conformaron su programa fueron extrayéndose uno a uno a partir del estudio de obras particulares.

Bobes Naves precisa que la poética es un estudio de espectro delimitado en el amplio sistema literario, a saber, un corte que obedece a los rasgos particulares de una obra (la poética de *Cien años de soledad*), el proyecto literario de un autor (la poética de Gabriel García Márquez), o bien, los rasgos de un género (la poética del real maravilloso), entre otros. De cierto modo, el problema metodológico al cual atienden los estudios de una poética podría enunciarse bajo la pregunta: ¿qué es la literatura a partir de este caso concreto?

La autora española también considera que cada escuela teórica posee su propia poética y ésta puede dar prioridad al carácter inmanente de las obras (la poética formalista, la poética estructuralista) u observar el funcionamiento de las premisas de otras ciencias en ellas (la poética sociológica, la psicoanalítica, etc.). Esta otra función del término incluye el sema institucional de los estudios literarios dentro de las investigaciones metateóricas, permitiéndonos considerar que en dichos estudios no sólo influye el nivel conceptual sino

¹⁴ Lauro Zavala. “De la teoría literaria contemporánea al análisis de la narrativa posmoderna” en *Comunicación, lenguajes y cultura. Interacciones con la estética*. México, UAM, 2011, pp. 290-299. La clasificación de Zavala es semejante a la de Bobes Naves en la introducción a su *Historia de la teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1998.

diversos paradigmas dados por las tradiciones metodológicas, pues cada una desarrolla un concepto diferente de lo literario en consonancia a sus coordenadas históricas.

Existen también poéticas escritas por autores literarios (*Filosofía de la composición* de Poe, “El sentimiento de lo fantástico” de Cortázar, “Sobre el cuento de hadas” de Tolkien o el “Decálogo del perfecto cuentista” de Quiroga) o poéticas anteriores a la institucionalización de la teoría cuyo carácter es prescriptivo y no científico (la *Poética* de Ignacio de Luzán); éstas son consideradas como testimonios valiosos de la historia de las reflexiones en torno a la literatura, sin embargo, según Lauro Zavala, resultan tratados de visiones parciales que fundamentan sus declaraciones sobre la experiencia escrituraria de un sujeto particular o sobre códigos normativos y, por lo tanto, corren el riesgo de imposibilitar un postulado general o de oscurecer la comunicación, es decir, impiden a la teoría formular metodología, categorías o axiomas.¹⁵

Sin duda una de las aportaciones más sobresalientes en la historia del concepto es el trabajo estructuralista de Tzvetan Todorov. El autor búlgaro, conocido por su labor de rescate sobre los Formalistas rusos, entiende a la poética como “el establecimiento de leyes generales de las que un texto particular es producto”, o bien, la descripción del paradigma que subyace a toda realización discursiva.¹⁶ Aunque en el esquema de Todorov la diferencia entre teoría y poética no es explícita, dado que se funda en la relación dialéctica entre el estudio de textos concretos y la abstracción de leyes generales, a partir de la idea de obra como *habla*, éste no es el punto central de su indagatoria, antes bien, el autor se interesa por explicar que una poética, que posee la segmentación como principio operativo, es siempre un ejercicio hermenéutico, por tanto, la ciencia de la literatura describe e interpreta:

La relación entre poética e interpretación es por excelencia de complementariedad. Una reflexión teórica sobre la poética que no se nutra de observaciones sobre las obras existentes resulta estéril e inoperante. [...] La interpretación precede y sucede al mismo tiempo a la poética: las nociones de ésta se forjan según las necesidades del análisis concreto, el cual

¹⁵ Lauro Zavala. “¿Qué es la narratología y para qué sirve?” Conferencia magistral dictada durante el curso *Introducción a la Narratología* impartido por la Mtra. Claudia Chantaca. FES-Acatlán (UNAM), 13 de enero de 2014.

¹⁶ Tzvetan Todorov. *Poética estructuralista*. Madrid, Losada, 2004, pp. 24-31.

por su parte sólo puede progresar utilizando los instrumentos elaborados por la doctrina. Ninguna de las dos actividades es anterior respecto a la otra: ambas son “secundarias”.¹⁷

La crítica es también una actividad hermenéutica. En una de sus acepciones tradicionales aparece opuesta a la poética, identificando en ésta el examen de una obra con enfoque objetivo y en la crítica un ejercicio meramente valorativo.¹⁸ Lauro Zavala la confronta con el análisis textual, al cual define como: “el resultado del examen sistemático de uno o varios segmentos de un texto a la luz de un sistema de conceptos, un método o un modelo de interpretación”.¹⁹ Según este punto de vista, el análisis y la teoría son formas de interpretación que oscilan en el terreno de la observación externa, mientras la crítica –junto a la recreación (actividad espontánea y gozosa de todo espectador) – es una forma de uso de los textos y oscila en la observación interna.²⁰

Aunque estas propuestas ofrecen un criterio para distinguir el comentario sistemático de uno basado en las impresiones, el programa estructuralista admite la utilidad metodológica del discurso crítico al considerarlo una interpretación cuya finalidad es designar un sentido posible del texto.²¹ Bajo este esquema, lo que Zavala entiende por análisis es necesariamente una etapa del proceso que, posteriormente, servirá como argumento al juicio.

Para Alfonso Reyes –el autor que aquí nos ocupa– la crítica es resultado de un proceso que va desde la impresión hacia el juicio por mediación de la exégesis. Según el regiomontano, crítica y poesía son dos discursos que pertenecen al orden de la creación. En la primera deviene el deseo comunicante del poeta en su encuentro con el mundo, mientras la segunda es la expresión del encuentro fenoménico con el arte; si el fin de la creación literaria “es iluminar el corazón de los hombres”, a la crítica en su fase impresionista corresponde ser “el reflejo de esta iluminación cordial [...] la respuesta humana, auténtica, y legítima, ante el poema.”²²

¹⁷ *Ibidem*. p. 30.

¹⁸ Vid. José Antonio Hernández Guerrero. *Carmen Bobes Naves: el conocimiento literario y la lectura poética*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 64-65, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2v4c5>, [consultado marzo de 2014].

¹⁹ Vid. Lauro Zavala. *Notas de curso para el Módulo de Cine de Enero a Abril de 2011*, *Op. cit.* p. 13.

²⁰ *Ibidem*. p. 27.

²¹ Tzvetan Todorov. *Poética estructuralista*. Madrid, Losada, 2004, pp. 24-31.

²² Alfonso Reyes. *Op. cit., Obras completas. Tomo XIV.*, p. 110.

Aun cuando es producto del gusto del sujeto y, por ende, “encomia y aplaude” la vivencia del poema, también “explica por qué encomia”, de suerte que el comentario enriquece el disfrute, se diría que a ella subyace una función metalingüística, pues se aleja del reducto de la misteriosa comunicación poética para transmitir conocimiento. Reyes encuentra que la exégesis es la parte didáctica de la crítica ya que transita por la Filología para comprender la presencia y el valor del poema:

La exegética o ciencia de la literatura tiene un carácter eminentemente didáctico y un punto de partida escolar. Es el dominio de la filología, a quien está confiada la conservación, depuración e interpretación del tesoro literario. Prepara los elementos del juicio y, a veces, aunque no necesariamente, lo alcanza. Una investigación biográfica o bibliográfica puede desentenderse del valor mismo del autor o la obra a la que se aplique; pero el juicio sobre tal autor o tal obra necesita conocer aquella investigación previa de la exegética. La exegética opera conforme a tres grupos metódicos principales: históricos, psicológicos, estilísticos. Sólo la integración de estos métodos puede aspirar a la categoría de ciencia.²³

A pesar de mantener el rasgo psicologista en su propuesta, el trabajo teórico del ateneísta advierte algunos puntos de contacto con el Formalismo Ruso, entre ellos el interés en la delimitación de la literatura como objeto de estudio. Aunque es imposible afirmar que el autor conociera sus trabajos, se pueden señalar algunos antecedentes en común; es el caso de la lingüística de Ferdinand de Saussure cuyas aportaciones metodológicas son clave para el enfoque sincrónico de *El deslinde* y sobre las cuales Reyes traza un puente hacia su entendimiento de la fenomenología.

En esta misma línea, se puede considerar que una de las aportaciones más sobresalientes de *El deslinde* es explicar el paso de la lengua hacia el habla mediante los conceptos de *noética* y *noemática*. Como resultado, el autor propone la categoría *poetema*, que integra una mirada semiótico-fenomenológica de la comunicación estética y concibe a la literatura en su carácter enunciativo. Asimismo, el modelo sígnico binario y la dicotomía paradigma/sintagma son esenciales en los métodos de la estilística de Leo Spitzer, cuyas herramientas Reyes consideró necesarias para llevar a cabo la exégesis.²⁴

De tal manera, se crea una intersección entre los estudios formalistas y la faceta lingüística del ateneísta. Ambos herederos del pensamiento clásico y de la crisis del

²³ Alfonso Reyes. *El deslinde. Obras completas. Tomo XV*. México, FCE, 1997, p. 28.

²⁴ *Ibid.* pp. 124-178.

concepto de arte suscitada por las vanguardias, se distinguen de los manifiestos artísticos y las poéticas de autor por interesarse en describir lo literario en lugar de imponer una prescriptiva. El camino que siguen es inverso: mientras Reyes intenta esbozar un proyecto teórico comenzando por los problemas generales de la filosofía para dirigirse hacia las propiedades particulares de los textos, el programa formalista se construyó mediante aproximaciones sucesivas a múltiples obras, extrayendo en cada examen las propiedades generales; pero los resultados que reportan coinciden en más de una ocasión.

Según explica Boris Eichenbaum en “Teoría del método formal”, los estudiosos rusos partieron de la distinción que los simbolistas hacían entre un uso poético y un uso prosaico del lenguaje, pues en su propuesta los fenómenos lingüísticos adquieren un papel central; no obstante, fueron más lejos y advirtieron que lo específicamente literario no radica sólo en su propiedad polisémica –la complejidad semántica del símbolo–, sino que recae sobre la función poética del mensaje. De acuerdo con este esquema, tal función es identificable dentro del mensaje literario como una serie de procedimientos instrumentados para desviar el sentido referencial de la comunicación siguiendo un fin estético:

Los fenómenos lingüísticos deben clasificarse desde el punto de vista de la finalidad que se propone en cada caso el sujeto hablante. Si éste los utiliza con la finalidad puramente práctica de la comunicación, se tratará del sistema del lenguaje práctico (del pensamiento por el lenguaje), en el que los formantes lingüísticos (los sonidos, los elementos morfológicos, etc.) carecen de valor propio y son únicamente un *medio* de comunicación. Pero pueden imaginarse (y existen) otros sistemas lingüísticos en los que la finalidad práctica retrocede a un segundo plano (aunque sin desaparecer por completo) y los formantes lingüísticos adquieren un *valor propio* (*samotsennost*).²⁵

Como resultado de un uso insólito de la lengua, la literatura produce un efecto de desautomatización, también llamado “extrañamiento” o “desvío”, es un mecanismo que opera sobre la realidad mediante la reorganización de las propiedades del sistema de la lengua. Por ende, el uso prosaico de la comunicación busca analogar el contenido de un

²⁵ Boris Eichenbaum. “La teoría del *método formal*” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970, p. 75.

mensaje con las leyes convencionales de la realidad, mientras el uso poético enrarece la forma del mensaje para mostrarla como si se le viera por primera vez.²⁶

Entre otros factores, el concepto surgió por la cercanía del grupo con la vanguardia rusa, en particular con el futurismo, cuya propuesta de un *zaum* (búsqueda por “enrudecer” la palabra y “pulir” la expresión verbal de su semántica para retornarla a su sonoridad) evidencia el dominio de la forma sobre la sustancia o, mejor aún, su mutua implicación. Así, este lenguaje “transracional” o “translógico” como recurso estilístico facilitó la comprensión del “valor autónomo de las palabras, tendencia parcialmente observable también en el lenguaje infantil, en la glosolalia de las sectas religiosas, etc.” por ser el cuestionamiento lúdico de la norma y el paradigma lingüístico de una comunidad.²⁷

En ese sentido, existe un paralelismo con la jitanjáfora como la explica Alfonso Reyes en *La experiencia literaria*, el vocablo vacío de significado que, por una característica lúdica de la lengua y sus usuarios, se profiere tanto a nivel popular como culto. El autor declara en su ensayo “Un poco de jitanjáfora no nos viene mal para devolver a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico...”, su recopilación de ejemplos evidencia que la consciencia en este tipo de fenómenos verbales es recurrente también entre los iberoamericanos.²⁸

Al establecer cierto paradigma en torno a la literatura, los miembros del Formalismo Ruso “pusieron a prueba” sus resultados al tomar al cine como nuevo objeto de estudio, con lo cual fundaron los parámetros de lo que llamaron *Poètika kino* (una poética del cine). Con la finalidad de evitar una imposición inadecuada del sistema teórico literario al filmico, el grupo de investigadores comenzó como lo había hecho antes: con la delimitación de su objeto, es decir, la definición de una *cinematograficidad*.

El material que produjeron no es tan extenso como aquel en torno a la literatura; sin embargo, indaga en la naturaleza comunicativa del cine, confronta algunos de sus mecanismos con los de otras artes y cuestiona su papel dentro de la cultura. Como resultado *Poètika kino* estableció varios de los problemas fundamentales revisados por la teoría de cine en la posteridad. Cabe señalar que los trabajos de cada miembro se desarrollaron a

²⁶ Viktor Shklovsky. “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970, pp. 57-58.

²⁷ Boris Eichenbaum. “La teoría del método formal” en *op.cit.* pp. 75-76.

²⁸ *Vid.* Alfonso Reyes. “La jitanjáfora” en *La experiencia literaria*. *Op. cit.* pp. 190-230.

diferentes ritmos y en distintas direcciones, François Albéra clasifica esta aproximación heterogénea en tres etapas progresivas:

1. Le cinéma est envisagé *depuis* la littérature, en tant qu'il «adapte» des textes littéraires et donc suggère des confrontations et une amorce de théorie du transcodage. En même temps, les nouveaux procédés mis en œuvre par le cinéma, son fonctionnement social, etc., obligent à une redistribution des liens entre les différents arts.
2. Le cinéma est envisagé «en tant que tel». Le modèle du *zaoum* et l'intérêt pour la *faktura* texture amènent à reconnaître la «cinématographicité» dans l'image elle-même («le mouvement visible» puis «l'image en tant que telle» ou «le cinéma en tant que tel») : c'est l'instance *photogénique*. Mais l'image «en tant que telle» demure image *de quelque chose* (comme Boris Kazanski le démontre en examinant le niveau plastique du cinéma), un «index». C'est donc du côté de l'*articulation* des images entre elles que le problème se situe et que l'«abstraction» se trouve, c'est-à-dire du côté du montage et du «discours intérieur» du spectateur qui établit les liaisons sémantiques entre les cadres (les plans) du film.
3. On retrouve alors le «mot» ou le langage verbal comme système sous-jacent au fonctionnement sémantique du film, soit dans le plan (signe, y compris en ce qui concerne le «mouvement» qui n'est plus «visible» mais «signifié», soit dans le rapports entre les plans (cadres), le montage.²⁹

En el proceso se observa una dialéctica entre los estudios sobre literatura y aquellos sobre el cine: para comprender a éste se parte de los conocimientos que tenemos sobre el anterior y, a su vez, los alcances del nuevo arte inciden en el entendimiento de la literatura. En *Poëtika kino*, el concepto de desautomatización se expande más allá de los límites de una obra e incluso del sistema literario. Si el *zaum* describía la “esencia transmental” de la literatura, para el filme se toma prestado el término *fotogenia* de Louis Delluc.

Boris Eichenbaum desarrolla una teoría de la adaptación fílmica explicando que una cinta materializa a la fotogenia mediante la sintaxis propia del cine: el montaje; en otras palabras, la “idea fílmica” se vuelve concreta no sólo por su transformación en fotograma (la imagen proyectada físicamente), sino por su puesta en relación con los demás fotogramas. Así, la traducción de una trama literaria al cine implica un proceso de reorganización del argumento en fotogenia y, luego, en montaje. La conclusión arroja una consecuencia de carácter semiótico, constante en los trabajos de otros integrantes del grupo: la palabra subyace a la comunicación cinematográfica, pues una imagen fílmica no es fotogenia pura, sino que cuenta también con una semántica acentuada por los intertítulos y concretada en el “discurso interior del espectador”. Dado que el cine se dispone como una

²⁹ Viktor Shklovsky, *et al. Poétique du film. Textes des Formalistes Russes sur le cinéma*. Estudio introductorio de François Albéra, Suiza, Âge d'homme, 2008, p. 17.

sucesión de imágenes, la puesta en serie de los encuadres consiste en una acumulación de sentidos semejante a la de la enunciación verbal; no obstante, los sentidos están sugeridos (*ofrecidos*, dice Yuri Tynianov) y es trabajo del receptor construir su significado durante la proyección.

El polígrafo Alfonso Reyes muestra entre sus trabajos una cantidad considerable de estudios sobre el cine. Sus primeras aproximaciones datan de los años iniciales de su estancia diplomática en Madrid (1915-1918), donde escribió una serie de notas periodísticas sobre las cintas de su época junto a Martín Luis Guzmán bajo el pseudónimo “Fósforo”. Además de seguir las novedades fílmicas de su época, dichas notas exponen los principales intereses del regiomontano en torno al arte incipiente, reflexiones que muestran afinidad con los planteamientos de la *Poètika Kino*, principalmente en lo que concierne a cuatro aspectos: a) el estatuto artístico del cine y su lugar en la cultura, b) su especificidad comunicativa, c) su propiedad narrativa, y d) el papel del espectador de cine.

Al revisar *El cine que vio Fósforo* anotaremos cómo influyen los movimientos de vanguardia en la reformulación del paradigma artístico a la que se enfrenta Reyes. Acerca de este tópico llama la atención González Casanova, quien rescata “La cinematografía futurista” (1916) de Marinetti para señalarla como referencia en la obra de Fósforo:

El cinematógrafo es un arte en sí mismo. El cinematógrafo, por tanto, jamás debe copiar al escenario. El cinematógrafo, al ser fundamentalmente visual, deberá llevar a cabo principalmente el proceso de la pintura; distanciarse de la realidad, de la fotografía, de lo delicado y de lo solemne. Llegar a ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, *verbolibre*.³⁰

En concreto, la comparación del programa formalista con la obra teórico-crítica de Alfonso Reyes es un eslabón que vincula las investigaciones mexicanas sobre cine y literatura, al canon general de los estudios acerca de estos temas, pero también, posibilita la actualización y revaloración de sus textos mediante el uso de categorías ya establecidas. Importa, sobre todo, extraer de entre su ensayística una red de conceptos que pueda integrarse en modo coherente a una metateoría.

³⁰ Manuel González Casanova. *El cine que vio Fósforo*. México, FCE, 2003, p. 98.

Así, por ejemplo, si se considera la semejanza entre la jitanjáfora y el *zaum* futurista, al tiempo que recuperamos la descripción fenomenológica del autor mexicano, acerca de la intención creativa y la actividad receptora –explorada a fondo en *El deslinde*–, se infiere que el concepto de esencia transmental es aplicable también a su planteamiento. Con cautela, diríamos que se puede tomar esta categoría para tejer un puente entre dos aspectos aparentemente inconexos en su obra, lo cual resulta coherente con su definición del sistema literario entendido como discurso.³¹ Esta es la labor que nos proponemos en el siguiente capítulo, identificar principios en la crítica de Fósforo, su relación con el proyecto teórico del ateneísta y –en la medida de lo posible– otros semejantes.

³¹ Vid. Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* pp. 25-27.

II. Consideraciones sobre la crítica cinematográfica y la poética de Alfonso Reyes

En *El cine que vio Fósforo*, Manuel González Casanova recopila una serie de artículos sobre cine escritos por Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán entre 1915 y 1918 bajo el pseudónimo “Fósforo”. Inicialmente ambos fueron redactores de la columna “Frente a la pantalla” en el periódico *España*, pero hacia 1916 Luis Guzmán viaja a Nueva York³² dejando a Reyes a cargo de la crítica. Más tarde dicha columna se trasladaría a *El Imparcial* y, finalmente, a la *Revista General de la casa Calleja*.

De acuerdo con González Casanova, las aportaciones de Fósforo inauguran la crítica de cine en lengua española.³³ El corpus suma un promedio de 35 artículos,³⁴ de ellos, 13 pueden clasificarse bajo el género de reseña, si bien abundan las crónicas, reportajes, peticiones públicas e incluso alguna queja, para mejorar la calidad de las salas o las muestras: “La pantalla del “Royalty” ofrece un visible deterioro en la línea media, hacia la derecha. En los fondos claros de las vistas, produce un efecto desagradable.”³⁵ Resultan de particular interés para este trabajo los pasajes ensayísticos donde se reflexiona sobre la naturaleza artística del cine o se delibera su lugar en la cultura, dentro del presente capítulo centraremos nuestra atención en ellos con la finalidad de extraer los principios que se esbozan en ella y confrontarlos con algunos de los conceptos propuestos en *El deslinde*. Para ello retomaremos, en primer lugar, algunos aspectos de su marco contextual, después identificaremos los principales ejes temáticos de las publicaciones de Fósforo y los observaremos a la luz de la obra teórico-crítica del regiomontano.

Aunque la crítica de Fósforo no ha sido marginada en los estudios sobre Alfonso Reyes, ocupa un lugar secundario en las investigaciones actuales. Esto es comprensible si se considera la amplitud de su obra y el gran reconocimiento que tiene su labor como literato en la historia de las letras mexicanas. Basta con recordar que durante la misma

³² González Casanova observa que ningún registro da certeza de las razones por las que Luis Guzmán deja la columna, no es viable considerar alguna especie de conflicto con Alfonso Reyes; en todo caso, “dejémoslo así [...] a lo largo del tiempo, de los dos es a Reyes a quien parece interesar más el cine...” (*Op. cit.* p. 19).

³³ El autor señala como antecedente a Federico de Onís, quien nueve meses antes había escrito cuatro artículos sobre cine, también en el periódico *España*. (*Ibidem.* pp. 11, 13.)

³⁴ El número varía dependiendo de los textos que Reyes o Luis Guzmán reconocen, también de si se agrupan varias notas dentro de un mismo artículo o por separado; González Casanova rescata 40. Para el presente trabajo nos remitimos a éstas últimas.

³⁵ *Ibidem.* p. 140.

estancia en Madrid trabajaba ya en *Visión de Anáhuac*, ensayo fundamental para comprender su pensamiento y una de las posturas clave sobre la identidad nacional. Durante aquellos años su labor fue prolífica, además de su cargo en *España* se hacía cargo de la traducción de la *Pequeña historia de Inglaterra* de Chesterton; preparaba una contribución a la bibliografía de Góngora para la *Revista de filología española* y era editor de la sección de historia y geografía del diario *El Sol*.

La columna de Fósforo es una de las manifestaciones más claras del regiomontano como escritor en una época de transición. Siendo hijo del general Bernardo Reyes –actor central del Porfiriato y la Decena Trágica– creció inmerso en una rica formación de perfil positivista que, más tarde, él mismo se esforzaría por superar como miembro del Ateneo de la Juventud. En 1901 su padre fue nombrado Ministro de Guerra y se trasladó con su familia al Distrito Federal, donde el joven Reyes ingresó al Liceo Francés de México y después a la Escuela Nacional Preparatoria. Ahí conoció a Martín Luis Guzmán, ambos continuarían sus estudios juntos hasta la Escuela Nacional de Jurisprudencia.

Esta formación y el gusto por la literatura francesa constituyen las bases de su aproximación a la cultura europea. En “París cubista (*Film de ‘Avant-Guerre’*)” el autor expone sus recuerdos de la ciudad luz, mezclando memorias e impresiones de sus dos estancias (1909 en compañía de sus padres y hermanos, y 1913 como exiliado diplomático del gobierno de Huerta): “Era París ciudad de libertades campestres [...] por aquellas calles, iban los niños con unas enormes barras de pan al hombro, soldados del mejor ejército y dulces estrategias del bienestar. [...] Veía lecciones de claridad mental en cada palabra del pueblo”.³⁶ A pesar de que siempre tuvo buena acogida, durante ambas visitas, la ciudad le pareció confusa y fría, el autor declaró haber sentido mayor cercanía al ideal de la capital francesa cuando iba a la librería Bouret en la Avenida Cinco de Mayo en México, que al descubrir su masa y las condiciones poco higiénicas de la urbe. No obstante, su interés en la cultura gala no cesó. Pese a los desencantos y el posterior desempleo a causa de la guerra, se dispuso a recorrer las calles de la ciudad para apreciar su arquitectura a partir de las descripciones que había leído en Proust, Víctor Hugo y Balzac.³⁷

³⁶ Alfonso Reyes. “París cubista (*Film de ‘Avant-Guerre’*)” en *El cazador. Obras completas. Tomo III*. México, FCE, 1995, p. 102.

³⁷ Paulette Patout. *Francia en Alfonso Reyes*. Monterrey, UANL, 1985, pp. 13-15.

En este momento, el autor regiomontano modelaba ya su particular perspectiva humanista, pues su esfuerzo por valorar la historia de un pueblo, como constaba en *Visión de Anáhuac* (1915), indica un convencimiento de que a toda civilización moderna subyace un espíritu que se manifiesta en su producción estético-material. Durante el año que pasó en la capital francesa luego de la Decena Trágica, retomó su interés por la cultura en boga; lo mismo procuraba “los versos un poco anticuados de Paul Fort, apodado ‘el príncipe de los poetas’” que a Diego Rivera, Picasso, Guillaume Apollinaire, el futurismo y la *Nouvelle Revue Francaise*.³⁸

De acuerdo con Julio Ortega, Alfonso Reyes tiene una vocación filológica, la cual define como “amor por el lenguaje” y cuya práctica consiste en el rescate de todo documento con la intención de conservar su valor hacia la posteridad. Partiendo de esta cualidad, el catedrático demuestra que el interés de Reyes por actualizar a los clásicos no buscaba negar el presente sino exponer sus problemas a un nuevo público en vías de alfabetización.³⁹ Ese mismo principio funciona para explicar su ejercicio crítico, pues el trabajo de Reyes ante la obra de arte tiene como objetivo ponerla en diálogo con la historia de la cultura. Por tanto, cuando Fósforo plantea la necesidad de una crítica cinematográfica, observa una doble justificación: primero, fungir como intermediario entre el público y la producción para vigilar la calidad de un producto; segundo, advertir –en medida de lo posible– los principios que rigen al nuevo arte, integrando en su valoración nociones de la estética clásica.

El primer objetivo persigue un valor pedagógico que concuerda con el proyecto humanista del Ateneo –pues en tanto el conocimiento de la belleza permite al hombre “aprehender al mundo” más allá del “afán utilitario”–, cultivar el criterio estético en el público debe repercutir en su formación:

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”. [...] La reflexión estética constela todo planteamiento filosófico, ya sea ético, ya

³⁸ Patout, Paulette. *Ibidem*.

³⁹ Héctor Perea y Julio Ortega. “La patria literaria de Alfonso Reyes” Mesa de diálogo llevada a cabo en el marco de la Cátedra Alfonso Reyes. Tecnológico de Monterrey, 29 de mayo de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=NYi3NK4PpRc>, [consultado mayo de 2014].

epistemológico; la belleza es el concepto estructurante que aglutina y ordena el programa civilizador de los jóvenes de la generación del Centenario.⁴⁰

El segundo objetivo implica aproximarse a una definición del cine como sistema comunicativo, es decir, como lenguaje, autónomo y a la vez comparable con los otros. Si bien, el mismo Fósforo advierte que las cintas de su tiempo resultan más una “promesa” que una confirmación del valor artístico del cine,⁴¹ la observación de estos primeros filmes posibilitó la reflexión sobre un cambio en la mentalidad estética de su momento. Con ciertos matices, lo advierte González Casanova:

Fósforo, con sus escritos, contribuye a formar un público que comprenderá que el cine es una nueva forma de arte; que ha dejado de ser un mero reproductor de la vida que los rodeaba, para transformarse en un lenguaje, un lenguaje nuevo, tan rico como el lenguaje oral o el escrito, un lenguaje de imágenes en movimiento. [...] ⁴²

Ahora bien, en tanto la escritura de Fósforo comporta una práctica ensayística, su argumentación utiliza con frecuencia un lenguaje figurado y referencias eruditas que, en más de un segmento, otorgan al discurso un carácter polisémico. No obstante, dichos recursos obedecen siempre a la construcción del juicio, esto es, el lenguaje trópico no tiene aquí función estética sino persuasiva. A falta de un léxico especializado, la exégesis de las cintas acude a términos que corresponden a la interpretación de textos literarios, desde luego en lo concerniente al drama, en primer lugar: personaje, actor, asunto, espacio, acto, escena, etc. En ese sentido, la necesidad de expresar verbalmente la experiencia, como espectador, refleja un proceso similar al trabajo de quienes produjeron el primer cine tomando prestados los argumentos, los temas y las estrategias espectaculares de las artes vecinas. Pese al interés demostrado en la exégesis de los filmes, en algunas notas persiste un *cuasi* análisis más cercano a la lista y al impresionismo que resulta un tanto estéril:

La escenificación [de *La prueba trágica*] es elegante; la fotografía, fina y maliciosa; [...] la acción tiene cierta novedad, algo perezosa en los comienzos, y algo dilatada y morbosa en

⁴⁰ Arcelia Lara Covarrubias. *El concepto de ficción en la teoría literaria de Alfonso Reyes*. Tesis doctoral inédita, UAM-Iztapalapa, 2013, p. 13.

⁴¹ Manuel González Casanova. *Op. cit.* pp. 125-126.

⁴² *Ibidem.* p. 26.

la escena de los amantes junto al agua. Menos gesticulación en los actores, supresión completa de “monólogos” que acarrearían ripios mímicos y la cinta hubiera ganado considerablemente. El héroe, por serlo, es el que ha gesticulado más. [...] Más que los momentos dramáticos, los de comedia [...] no así el desafío soso y desairado.⁴³

Cuando la interpretación gira en torno al vínculo del cine con la narrativa, el drama clásico e incluso la música; los artículos referentes llegan a plantear problemas sobre las diferentes maneras de producir significación.

Por otro lado, es menester aclarar que en Fósforo no existe una prescriptiva del arte fílmico, si bien en muchas ocasiones se presentan pasajes valorativos que califican la realización de las cintas, no se plantea una serie de técnicas requisitorias para ingresar en el paradigma de “un buen cine”, más bien puede suponerse el interés de los escritores mexicanos en una especie de función socio-económica que cumple la crítica: si el filme es un producto altamente mercantilizado, su consumidor merece que se “certifique” cierta calidad en la inversión.⁴⁴

Ante la naciente industria, la crítica –como institución– se vio obligada a preguntarse por la organización con la que comprendía a la cultura, al tiempo que comenzaba a entender el nuevo medio de comunicación. Encontramos así, dentro los trabajos de la primera etapa de la *Poètika Kino* de los Formalistas rusos, una aproximación semejante ya que coincide con ésta en dos aspectos señalados por François Albèra: la necesaria redistribución de las artes tradicionales ante la llegada del cine⁴⁵ y la particularidad de la imagen fílmica en tanto especie única de significación.

A pesar del carácter fragmentario de los artículos de Fósforo y, aun cuando no contaban con un método concreto, estos textos advierten la necesidad de un estudio autónomo del cine, un desglose categórico de las obras-objeto y, por ende, un lenguaje especializado acerca de los diversos aspectos involucrados en la producción fílmica.

Sirva de ejemplo, su clasificación de las “especies de drama cinematográfico”: “drama deportivo” que representa la naturaleza atlética del hombre tanto física –los cuerpos de sus

⁴³ *Ibidem.* pp.166-167.

⁴⁴ *Vid.* Manuel González Casanova. *Op. cit.* p. 125.

⁴⁵ Años después, en el ensayo “Las nuevas artes”, Reyes insistirá en la necesidad de una nueva retórica que comprenda cómo los medios técnicos han modificado los usos del discurso, en particular el cine y la radio. (Reyes, Alfonso. “Las nuevas artes” en *Los trabajos y los días. Obras Completas. Tomo IX.* México, FCE, 1996, pp.400-403)

actores— como mentalmente, por tanto ejercita en los espectadores la “gimnasia de atención, de cavilación, de curiosidad”.⁴⁶ Designa, también, “dramas de paisaje africano [por los cuales] toda la jungla de Kipling parece desfilar” y cuyas exigencias de producción han resultado en la creación de empleos para especialistas en animales. “Dramas de enigma y ciencia mágica, robustamente incorporados en aquellas caras imborrables: el Doctor y su criado, el detective y sus ayudantes”. Además encuentra la “nota cómica” que exagera la mímica para producir risa, y, menos inclinada a lo ridículo, la “nota humorística o de sonrisa” que crea “un ambiente de fantasía encantadora [...] figura la vida a través de un prisma”.⁴⁷ No escapa a nuestra atención el tono irónico con que se enuncian las características de los grupos establecidos, sin duda, síntoma de una actitud lúdica digna del corpus de trabajo, pues para los autores la expansión recreativa es un rasgo característico del arte cinematográfico.

En tanto documento histórico, el corpus de artículos permite reconstruir una visión del cine en la década de 1910 así como del papel del crítico ante el mismo, ambos temas son el móvil de la investigación de Manuel González Casanova en la introducción a la antología *El cine que vio Fósforo*. El trabajo del autor considera los artículos de Reyes y Guzmán un epítome de la polémica en torno al cine dentro de las letras mexicanas, destaca la presencia de dos tendencias opuestas a finales del siglo XIX y principios del XX. Por un lado, la visión “culto” que menospreciaba al cine y no hallaba en él valor trascendental, representante de ello fue Luis G. Urbina, quien en 1907 lo calificaría como un espectáculo “solaz que no exige estudio ni preparación, ni intelectualidad, ni sensibilidad, ni nada”.⁴⁸ La contraparte entendía los alcances sin precedencia del uso de la tecnología para diversificar los métodos de representación artística y anunciaba con entusiasmo el porvenir del cine así como su transformación paulatina en un lenguaje complejo; como ejemplo González Casanova cita a Amado Nervo, poeta frecuentado por Reyes:

Todos los que asistimos desde hace ya algunos años a los éxitos del cinematógrafo nos hemos preguntado: ¿Cuándo podrá unirse en alguna forma a este admirable aparato otro más admirable aún: el fonógrafo? Pues bien, la otra noche pude asistir a los experimentos

⁴⁶ Manuel González Casanova. *Op. cit.* p. 136.

⁴⁷ *Ibidem.* pp. 317-319.

⁴⁸ *Ibid.* p. 22.

de perfección impecable hechos con un cinematógrafo y un gramófono [...] ¡La muerte ha sido vencida! Seguiremos viendo y oyendo a los seres que amamos... Que el fantasma se mueva y hable gracias al sortilegio de una cinta y de un disco o gracias a ese otro sortilegio de la energía almacenada en un cuerpo y que constituye la vida... ¡Qué más da!⁴⁹

También para Reyes la dimensión técnica del cinematógrafo comporta el inicio de una nueva era científica y estética. Aunque su planteamiento vacila entre considerarlo un arte menor o elevarlo, nunca duda respecto a su uso como instrumento de difusión del conocimiento. González Casanova ilustra el auge de esta idea en autores contemporáneos al regiomontano, así, cita a Ricciotto Canudo, quien defendía que “el *círculo en movimiento* de la estética se cierra triunfalmente en la fusión total de las artes que se llama cinematógrafo”.⁵⁰

Al hombre de inicios del siglo XX se le presentaba la oportunidad sin precedentes de atestiguar y registrar el nacimiento de un arte; todas, artes visuales, narrativas y auditivas surgieron desde la prehistoria y la humanidad ha asistido únicamente a su transformación, pero luego de manifestarse como medio técnico para la comunicación, de manera natural el cine mostraba al mundo cómo se conforma un lenguaje. González Casanova resume el proceso de la siguiente manera: “No puede señalarse a una cinematografía en particular como la creadora de ese lenguaje”, se ven sus “balbuceos iniciales” con el *travelling* en *Paseo en góndola* o la vuelta atrás en *La demolición de una pared* de los hermanos Lumière; más adelante, con los efectos especiales y trucajes de Georges Méliès; o bien, con los usos más dinámicos del plano y el montaje en la tradición norteamericana (*Asalto y robo de un tren* de Edwin S. Porter o *El nacimiento de una nación e Intolerancia* de D.W. Griffith).⁵¹

Cabe señalar que por la libertad que se concedió a Griffith para experimentar en la producción de *Intolerancia*, la cinta se convirtió en el primer gran fracaso de taquillas. Consecuencia de ello fue la intervención definitiva de las productoras en el trabajo cinematográfico para cuidar sus inversiones, aspecto que problematiza la autoría de un filme y, sobre todo, ha sido argumento principal al cuestionar el estatuto artístico del cine

⁴⁹ Amado Nervo. “Un admirable sincronismo” en *Obras completas*. Méxicom, Aguilar, 1967. pp. 122-123.

⁵⁰ Manuel González Casanova. *Op. cit.* p. 67.

⁵¹ *Vid.* M. González Casanova. *Ibid.* p. 26-29.

hecho con fines comerciales.⁵² De ahí también una de las principales tareas del crítico de cine según Fósforo, para quien las casas cinematográficas no siempre se preocupaban por la calidad estética de las cintas: “...todo arte produce artículos de comercio, objetos de compra-venta, y el que paga es el público. A los intereses de éste conviene que el nuevo arte cinematográfico esté vigilado de cerca por la crítica”.⁵³ Cabe señalar que la intervención de las productoras y la estadística económica, como índice del gusto general, fueron factores decisivos en la conformación de géneros, pues la censura es una variable activa en la concepción de verosimilitud vigente para diversos contextos.⁵⁴ En ese sentido, la institución crítica agrega un criterio más y al mismo tiempo observa los criterios adyacentes.

En cuanto al campo intelectual, González Casanova menciona el reconocimiento de Fósforo en su medio al rescatar los desacuerdos entre sus opiniones y las de otros comentaristas madrileños de la época. Particularmente con la revista *Arte y Cinematografía* que, en palabras del mismo Fósforo, era “indispensable para estar al corriente de la ‘actualidad cinematográfica’ ” y con la cual se consideraba en deuda “por los juicios favorables que repetidas veces” hizo de su semanario.⁵⁵ Este amistoso intercambio nunca se elevó a controversia, al contrario, el personaje de Reyes y Guzmán es referido como una autoridad. Ejemplo de ello es la postura de un “M. de la M.” sobre las cualidades de la actriz Francesca Bertini:

...no podemos admitir el concepto que ha merecido a Fósforo la falta de elegancia, distinción y finura que encuentra en la eminente artista [...]. Fósforo sabe muchísimo mejor que yo que para el crítico de arte, en lo personal, no hay y no debe haber pretérito, y tengo para mí que el espíritu de Fósforo estaba, cuando presenciaba la proyección, más cerca de lo que se dijo que de la realidad.
[...] en cuanto a si *La Dama de las Camelias* es o no tema cinematográfico, estamos completamente de acuerdo con él. Por lo demás, ya sabe nuestro admirable colega que se le venera.⁵⁶

⁵² Vid. Paul Monaco. *A History of American Movies: A Film-by-Film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*. Nueva York, The Scarecrow Press, pp. 9-10.

⁵³ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 125.

⁵⁴ Christian Metz. “El decir y lo dicho en cine”, *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

⁵⁵ M. González Casanova. *Op. cit.*, p. 73.

⁵⁶ *Ibidem*. p. 74.

Para el autor de *El cine que vio Fósforo* estas notas periodísticas constituyen un esbozo de los problemas planteados por la teoría y la crítica de cine a lo largo del siglo, principalmente en lo que concierne a su relación con la literatura y otras artes. Al respecto, hemos comentado ya un paralelo con la idea de un arte “verbolibre” propuesta por Marinetti. Fósforo refiere directamente al *¡Matemos el Claro de Luna!* para descalificar la “concentrada dulzura” que caracterizaba a las cintas italianas.⁵⁷

Ahora, más de una vez Fósforo se declara contra los esfuerzos por llevar la poesía lírica al cine al considerarlo un medio principalmente narrativo cuya utilidad secundaria sería la difusión científica.⁵⁸ En 1918 –cuando la guerra había interrumpido el desarrollo pleno del cine europeo– en los Estados Unidos se continuaban produciendo cintas que, a su manera de ver, abusaban de la acción, intentaban “dar una solución física a un conflicto de orden espiritual [...] No hay que exagerar: nunca hemos de ver ‘filmado’ el *Werther*, o el *Obermann*, o el *Adolfo*”.⁵⁹ González Casanova interpreta la declaración de manera literal y señala que Fósforo se equivoca, pues en 1910 *Werther* ya se había llevado a la pantalla; sin embargo, las comillas en la palabra “filmado” podrían indicar un problema de adaptación que hoy en día entendemos desde un punto de vista semiótico, no como simple traslape de un argumento literario al cine, sino como una traducción entre los medios para narrar verbalmente y visualmente.⁶⁰

En la misma nota, Fósforo parafrasea al cineasta Maurice Tourneur, quien asegura: “la mímica, como la técnica, se han desarrollado poderosamente en el drama físico de sobresaltos; puede ya intentarse el drama contenido, interior.”⁶¹ La referencia al cineasta francés surge a propósito de la extendida polémica por la cual se pretendió enfrentar al cine con el teatro. En notas anteriores Fósforo había establecido su postura al respecto, pues desde el punto de vista de ambos mexicanos, el cine conformaba un arte que se escinde de otros, a través de los medios de imitación de lo real. Si hasta entonces en la tradición occidental el teatro se había caracterizado por ser el arte en el cual confluían los diferentes

⁵⁷ *Ibidem.* p. 98.

⁵⁸ Ver las notas “Por esos cines” y “El cine y el folletín”, *Ibidem.* pp. 129, 135-136.

⁵⁹ *Ibidem.* pp. 335-337.

⁶⁰ *Vid.* Lauro Zavala. *Notas de curso para el Módulo de Cine de Enero a Abril de 2011*, p. 208. http://www.sepancine.mx/attachments/Notas_de_Curso.pdf, [consultado marzo de 2014].

⁶¹ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 336.

medios de representación, el ingreso del cine a la cultura demandó una nueva redistribución de las artes. De ahí que retome la categoría de arte mixto:

Bajo esta categoría pondremos al ‘cine’, pero distinguiéndolo del teatro en que es una modalidad del “arte en silencio”. Como la pintura, carece de tercera dimensión y esta desventaja aparente no es más que una nueva ventaja estética: un elemento más de “ironía” que, alejándonos del terreno práctico, nos sitúa en el escenario del arte.⁶²

La palabra “mímica” juega un papel importante en el corpus de notas sobre cine, pues al referir el acto de representar la acción— por medio de gestos en “suplencia” de la voz—, resulta innegable su condición de “hecho de la mimesis” al modo aristotélico, a saber: la representación como creación que produce deleite o placer. Es por ello que el surgimiento del cine sonoro no cancela la clasificación de Reyes. Debe considerarse, en primer lugar, que el cine mudo solía acompañarse de música y a veces hasta de actores que desde atrás de la pantalla agregaban diálogos a los personajes,⁶³ es decir, desde su inicio el crítico advierte que los medios agregados a la imagen en movimiento están en función de ella, de otra manera no lo habría considerado un arte mixta.

Aunado a ello, para Fósforo resulta de interés central la manera de percepción que supone la imagen filmica. Vista así, la cualidad silente de la proyección suscita un discurso interno en el receptor, este rasgo persiste independientemente de los medios técnicos que se han incorporado a lo largo del tiempo: “el perfecto espectador de cine pide obscuridad ambiente, silencio, aislamiento y soledad: está trabajando, está colaborando al acto, como el coro de la tragedia griega”.⁶⁴ Sin duda estas afirmaciones son consecuentes con la *Poétika Kino*, sin que ello suponga que Alfonso Reyes sigue a la escuela teórica rusa; más bien se trata de una coincidencia producto de las transformaciones del pensamiento estético del momento.

Al hablar del papel del espectador en la recepción del cine, Boris Eichenbaum destaca la función de éste como “última etapa del proceso de composición del discurso filmico”, pues corresponde a él organizar los elementos propuestos por la imagen para configurar un sentido. De tal suerte, el rasgo temporal propio de la imagen en movimiento se concibe en

⁶² M. González Casanova. *Op. cit.* p. 155.

⁶³ *Vid. Ibidem.* p. 63.

⁶⁴ *Ibidem.* p. 145.

el terreno de la sintagmática: el trabajo del receptor en el cine implica organizar la narratividad sugerida por el encadenamiento de imágenes.⁶⁵ No es arbitrario, entonces, que décadas después, en el ensayo “Las nuevas artes” (1944) Reyes declare: “creemos, en efecto, que la función épico-narrativa poco a poco derivará hacia el cine. Hay en ella elementos descriptivos que la literatura solo da de manera muy indirecta y equívoca y que la ejecución visual del cine comunica a la perfección”.⁶⁶

El ensayo citado tiene como objeto la reconsideración de las artes clásicas bajo la incidencia de las tecnologías modernas de reproducción. Betina Keizman señala la importancia de que sea justo en este texto donde Reyes propone su famosa definición del ensayo como un “centauro de los géneros”,⁶⁷ pues el mestizaje cultural no implica únicamente un cruce entre identidades nacionales, sino un aumento en las dinámicas de comunicación al interior de los sistemas semióticos y entre ellos. De ahí que el ensayo en el siglo XX aprovechara al máximo recursos de los demás géneros literarios, que la narratividad se extendiera a través de los medios de comunicación y que, como señala el ateneísta, las prácticas oratorias ingresaran en nuevos contextos: “Vemos en la radio el porvenir de la antigua y clásica retórica, entendida al modo aristotélico como la persuasión por el lenguaje”⁶⁸ (en la actualidad se sumarían la televisión y, por supuesto, los diferentes formatos cuyo soporte es la Internet).

De acuerdo con lo anterior, es viable decir que el interés de Alfonso Reyes en el cine se debe a la indudable revolución que su ingreso en la cultura impuso sobre el concepto de arte, pues pocas veces se presenta un medio tecnológico que transforma los modos de imitar. A lo largo de su vida, Reyes fue testigo de cómo el concepto de movimiento surgió como valor estético a partir del estrecho vínculo entre la industria y los medios de comunicación. Ello consta en la introducción de la columna “Frente a la pantalla” el 28 de octubre de 1915:

No se han de multiplicar los entes sin necesidad –reza un añejo principio filosófico. Pero conviene crear lo que exige la vida: una nueva literatura, una nueva crítica –la del

⁶⁵ Boris Eikhenbaum. “Literatura y cine” en *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, compilado por François Albèra. Barcelona, Paidós, 1998, p. 198.

⁶⁶ Alfonso Reyes. “Las nuevas artes”, *op. cit.* p. 403.

⁶⁷ *Vid.* Betina Keizman. “Alfonso Reyes y el cine del porvenir”. *Aisthesis*, No. 57, 2014, p. 207.

⁶⁸ Alfonso Reyes. “Las nuevas artes”, p. 300.

cinematógrafo– es ya indispensable. La industria –que a veces aprovecha a las artes, contra todo lo que por ahí se declama– ha cargado de vitalidad al cinematógrafo –salvándolo del peligro de perecer olvidado como un mero pasatiempo fugitivo. A reserva de llegar algún día a definir –mediante este registro de la mímica– una estética de la civilización contemporánea, apresurémonos a seguir, una a una, las novedades cinematográficas del día, formulando de paso tal o cual principio cuando creamos haberlo descubierto.⁶⁹

Con estas líneas, Reyes introduce su obra en torno al cine que consta, ya no sólo en las columnas publicadas bajo la rúbrica de Fósforo, sino en observaciones diseminadas a lo largo de toda su obra. A diferencia de su trabajo con la literatura en textos como *El deslinde*, donde el autor anuncia abiertamente su intención de esbozar los parámetros de una ciencia de la literatura,⁷⁰ procede aquí con precaución, acepta de antemano la ausencia de un corpus para definir con certeza una estética y declara la necesidad de documentar una a una las reflexiones suscitadas por los casos particulares, es decir, de hacer una crítica.

Desde nuestro punto de vista, es posible localizar una red de conceptos que revelan una percepción unitaria sobre el arte filmico en la obra de Reyes. Dos nodos constantes enlazan los problemas planteados por el autor sobre dicho arte: a) *las características de la imagen filmica*, b) *el cine como institución*.

El primer aspecto abarca las implicaciones del lenguaje filmico en tanto imita a la realidad por medios tecnológicos, con lo cual agrega valores a la realidad y, por lo tanto, constituye lo que Fósforo denomina una “simbolización luminosa del movimiento”,⁷¹ cuya principal función es narrativa (tendiente a la serialidad) y que demanda una nueva forma de recepción. Aunado a ello, su relación con las demás artes se presenta como problema semiótico, pues reorganiza elementos de ellas para producir su propia significación (el actor, el espacio, la composición). Explica, por ejemplo, “Aquella parte de emoción social que acompaña siempre a las representaciones teatrales –la calidez de la misma presencia humana– desaparece en el cine y los personajes se nos muestran como meras entidades visuales”.⁷² Finalmente, en la crítica de Fósforo la imagen obtiene a veces la función de unidad estilística, donde sus propiedades manifiestan los valores estéticos del emisor. Evidentemente, este último rasgo se vincula también con la esfera institucional del cine

⁶⁹ *Ibidem*. p. 125.

⁷⁰ Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* pp. 30-31.

⁷¹ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 156.

⁷² *Ibidem*. p. 155.

pues implica la codificación del estatuto social e ideológico de quienes producen el texto fílmico, ello permite al cine una “capacidad de cosmopolitismo” sin precedentes, pues ofrece al público general una mirada sobre distintas culturas evadiendo la barrera lingüística.⁷³

El segundo aspecto, *el cine como institución*, considera las observaciones de Reyes sobre los usos y prácticas que regulan la producción de los textos fílmicos en la sociedad.⁷⁴ Ello involucra el circuito industrial del cine en el más amplio sentido de la palabra, desde la mecánica del cinematógrafo hasta los “inmensos establecimientos [para filmar] en California que alcanzan las proporciones de pequeñas ciudades”,⁷⁵ lo que ahora entendemos por mercadotecnia, el surgimiento del *star system*, la necesidad de legislar nuevas relaciones laborales y la competencia mercantil con otras artes. De particular interés para Reyes fue también el uso pedagógico del cine, pues su amplia difusión permitió la divulgación de contenidos científicos e incluso de conductas en el ámbito público y privado.

Dado el objetivo de nuestro trabajo, consideramos adecuado ceñirnos al primer aspecto, *las características de la imagen fílmica*, pues a nuestro parecer es aquí donde mayores vínculos se advierten con el trabajo de Reyes en torno a la literatura. Por otro lado, es pertinente reiterar que las reflexiones de la columna de Fósforo no advierten un carácter sistemático, es decir, su ejercicio no obedeció a ningún método en particular ni pretendió, como lo hizo el Formalismo, diseñar uno. Al tratarse de un corpus de perfil ensayístico, la división que proponemos es artificial y sirve a un propósito analítico, de manera que al explorar un problema de naturaleza semiótica, las referencias al autor necesariamente nos llevan a revisar aspectos de la esfera institucional.

Hemos dicho ya que Fósforo ve en el cinematógrafo un medio para la imitación sin precedentes. Cuando define al cine como un “registro de la mímica” implica dos características esenciales: primero, el cine lleva acabo mimesis y es, por lo tanto, un arte; segundo, el cine muestra movimientos humanos y, por ende, comunica, pues su objeto de

⁷³ Vid. *Ibidem*. pp. 128-129.

⁷⁴ Vid. Roland Barthes. “El análisis retórico”, *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1994, p. 141. Aun cuando Roland Barthes utiliza la definición exclusivamente para el caso literario, ésta puede extenderse hacia otras artes, pues ellas constituyen comportamientos sociales.

⁷⁵ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 187.

representación es el hombre y es también él quien lo descifra. Como todo arte, la comunicación no es su finalidad primaria, sino una forma de reproducción de lo real; siguiendo a Aristóteles, el humano puede reproducirse a sí mismo por puro placer, es decir, con una finalidad estética.

Ahora, dado que “la industria ha cargado de vitalidad al *cinematógrafo*”, la concepción de Fósforo hace énfasis en el aspecto mediático de la mimesis y la técnica –entendida como tecnología y también como oficio, habilidad o procedimiento de ejecución–. Esta visión manifiesta el cambio global de lo que se entendía por valor artístico, si la tradición naturalista enfatizaba el objeto de la mimesis –el hombre en la realidad– y las maneras procuraban la semejanza con dicho objeto, ahora el interés recaía en la relación del hombre con los medios para representar.

Reyes indagará en ello al recordar una serie de anécdotas de las casas productoras en el artículo “La parábola de la flor”, publicado el 15 de septiembre de 1918 en la *Revista General de la Casa Calleja*. Tomando como punto de partida la insistencia de Ron Wagner en que los engaños ópticos durante el rodaje y el montaje son procedimientos indispensables del cine, demuestra que la cinematografía ha desarrollado su propia técnica para *hacer parecer*, “dar gato por liebre es oficio [del director de cine]”.⁷⁶ Ello motiva el siguiente problema:

¿A qué queda, pues, reducida la teoría del arte como imitación de la naturaleza? ¿A qué la teoría –no menos rancia– de la naturaleza como imitación del arte? Ambas quedan conciliadas en esta fórmula: el arte es cosa distinta, campo aparte en la naturaleza. Es, como dicen los tratadistas, otra naturaleza, otra forma de creación; aunque no puede menos de valerse de objetos naturales, porque da la pícaro casualidad de que no contamos con otro linaje de objetos.

El arte es lo que la naturaleza nunca será, y la naturaleza es lo que el arte nunca será. (Esto, prescindiendo de que el arte sea una parte, en sí, de la naturaleza, que no tiene por qué imitar necesariamente a la otra parte, aunque se le parezca en el aire de familia.) Ya se sabe: lo que nunca hemos de ser, se transforma, a poco que nos pongamos sentimentales, en lo que quisiéramos ser. Lo *ajeno* se convierte en lo *ideal*.⁷⁷

⁷⁶ *Ibidem*. p. 193.

⁷⁷ *Ibidem*. p. 340. Reyes agregó el comentario entre paréntesis para su edición de 1950, lo citamos así pues a nuestro parecer problematiza aún más la supuesta oposición que se ha querido ver entre naturaleza y artificio. Visto así, el lenguaje se encuentra en una relación dialéctica con la naturaleza y los sistemas artísticos lo modifican mediante la técnica.

La respuesta de Reyes supone un concepto de mimesis como representación de la realidad, esto es, un “arsenal de bienes añadidos al mundo”. Tal perspectiva permanece vigente a lo largo de toda su obra; casi tres décadas después, en *El deslinde* (1944), otorga una definición semejante de la ficción que resumimos de la siguiente manera:

La ficción es el producto de un desajuste entre una declaración y las normas del suceder real. Dicha declaración se encuentra sujeta a verdades universales y a datos tanto de la psicología del enunciador como del mundo empírico. Por consecuencia, toda declaración ficticia tiende hacia el polo del suceder real o hacia el polo de lo imaginado. Esta forma de comunicación posee una doble intencionalidad, la de su emisor y la de su receptor, al acercarse al mensaje ambos acuerdan una “suspensión voluntaria del descreimiento”. El valor de la ficción entre los demás tipos de declaración consiste en “añadir a lo ya existente” y, puesto que el arte está sujeto a su historicidad, posee el mecanismo de la autocrítica para “empujar sus propias fronteras”.⁷⁸

Esta definición fue construida por Reyes a propósito de la literatura, pero en tanto la concibe como un fenómeno comunicológico es aplicable también a las demás artes, pues “el creador propone y el público (auditor, lector, etcétera) responde con sus reacciones tácitas o expresas”.⁷⁹ De tal manera, si llevamos su concepto de ficción al cine, la técnica de los productores supone una manipulación de los datos de la realidad que el espectador acepta. Además de evidenciar una especie de competencia cinematográfica, vemos en el discurso de Fósforo cierta consciencia sobre la propiedad connotativa del arte:

—Eso es inverosímil —oímos decir al espectador impertinente—. Un niño de cinco años no puede saltar así de un auto a una locomotora en marcha. (¡Y por eso precisamente es mejor, insigne gazzápiro! Porque es una novedad, *una ganancia definitiva sobre los valores acostumbrados de la existencia.*)⁸⁰

Siguiendo el problema planteado en “La parábola de la flor”, la impertinencia equivale aquí a la incompetencia, pues el espectador al que se refiere ignora la finalidad de la técnica. Si tomamos en cuenta que, a propósito de ella, Fósforo describe a la imagen como

⁷⁸ Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* pp. 192-207.

⁷⁹ *Ibidem.* p. 25. Cabe recordar que en todo el tratado Reyes establece analogías con las demás artes para explicar el comportamiento de la literatura.

⁸⁰ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 195. Las cursivas son nuestras.

“una ganancia sobre los valores de la existencia”, entonces es posible suponer que la técnica permite utilizar el suceder real para elaborar un mensaje cuyo significado agrega otros significados a la realidad.⁸¹ Dado que el cine comporta un arte mixto, diríamos entonces que la imagen fílmica suma significados a los elementos de cada uno de los lenguajes que lo integran. Véase también lo que, respecto a una analogía entre música y literatura, comenta en *El deslinde*:

El músico, más afortunado, puede poner en valor estético las dos series fónicas, voz cantante y acompañamiento, que aunque se robustecen por su aparición simultánea. El escritor sólo emite la voz cantante, y deja sobrentender el acompañamiento. Pero –aquí está el arte– la serie verbal expresa debe ir creando en la mente del lector, de alguna manera mágica, aquella otra serie fantasmal de explicaciones que no se escriben.⁸²

No es del interés de Reyes estudiar los mecanismos por los que la connotación opera, su enfoque principal recae en establecer los rasgos distintivos de la imagen fílmica y en explicar cómo funcionan aquellos elementos que comparte con otros lenguajes. Así, cuando aborda la supuesta rivalidad entre el cine y el teatro, explora las opiniones que otros han expresado y guía la reflexión hacia el papel del actor en cada arte. En la nota “El cine”, que inauguró su participación con *El Imparcial*, comienza por declarar que quienes intentan ver una oposición entre ambas artes comprenden su relación de manera superficial, ya que a su manera de ver no existe una competencia ni si quiera en términos mercantiles. Tampoco acepta el argumento de que el cine no producía textos de alta calidad, y repite una vez más: “Vemos en el cine una nueva posibilidad de emociones, y eso basta. Más nos importa lo que promete que lo que ya lleva realizado, y esperamos el día en que se disocien definitivamente el ‘cine’ y el teatro”.⁸³

⁸¹ Vid. Roland Barthes. *Op. cit.* pp. 142-143. Christian Metz observa la dificultad de explicar el concepto de connotación por medio del modelo signico de Barthes y Hjelmslev, por lo cual propone un modelo signico único para el cine; sin embargo, coincide con los autores en la definición de mensaje connotado y explica que en un filme –no necesariamente los demás medios audiovisuales– se construye un segundo mensaje sobre lo que se ha convenido por realidad. La operación por la cual se imbrican el mensaje primario y el secundario en la imagen cinematográfica requiere un ejercicio específico del espectador, quien confronta los lenguajes implicados en el cine con su experiencia de lo real. (Ver Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen I.* Barcelona, Paidós, 2002, pp. 131-170.)

⁸² Alfonso Reyes. *El deslinde. Op. cit.* p. 36.

⁸³ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 155.

Dos años después el problema sigue vigente, contra la opinión de Brander Matthews sostiene que el cine no amenaza con arrebatar al teatro “la creación de caracteres y el análisis psicológico”.⁸⁴ Todo lo contrario, a lo largo de sus publicaciones, Fósforo defiende una especie de disolución del actor y el personaje con la imagen filmica. Para él, el personaje es un elemento incorporado a la imagen.⁸⁵ Al describirlo como una “entidad visual” lo asemeja más a los sujetos representados en la pintura, donde las figuras son indisociables entre sí:

Acaso la cercanía al objeto nos explica por qué el drama cinematográfico puede, mejor aunque el teatro, llegar a la “creación de la máscara”, a la relación fija entre una cara, una gesticulación especial y un estado de ánimo o un temperamento determinados: ¡Oh, aquellas caras que crecen, hasta desbordar la pantalla y nos hincan para siempre el recuerdo de un rictus doloroso o un espasmo de risa!⁸⁶

En este “desbordar la pantalla” vemos ya una consciencia del crítico sobre el encuadre, entendido como el espacio del mundo mostrado delimitado por la proyección. En ese sentido, existe un concepto de la remodelación del espacio en el cine, un proceso de análisis y selección de elementos de la realidad. De manera que la figura del personaje dentro del espacio representado, a diferencia del enfrentamiento con el actor escénico, permite también “aquella lejanía, aquella ritualidad que el griego buscaba para su teatro en el uso del coturno que agiganta y la máscara que ‘deshumaniza’”,⁸⁷ es decir, supone un nivel de abstracción donde el rostro mostrado no es sustituible por un hombre que habita la realidad externa sino que existe únicamente dentro del texto. La diferencia entre el actor de teatro y el de cine consiste, entonces, en que el primero ejecuta los signos lingüísticos y convive con los elementos de la escénica, pero permanece disociado de ellos, mientras el segundo es sólo uno de los componentes que integran un complejo signo figurativo.

Naturalmente, el surgimiento de lo que ahora conocemos como el *star system* amenazó con dañar esta concepción del personaje cinematográfico, pues si se asocia al rostro proyectado, con una caracterización y aparece después en un contexto distinto, la atención

⁸⁴ *Ibidem.* p. 190.

⁸⁵ Yuri Tynianov parte de esta distinción para explicar la manera en que el cine produce significación (“El cine, la palabra, la música” en *Los formalistas rusos y el cine. Op. cit.* pp. 181-186.)

⁸⁶ *Ibidem.* p. 156.

⁸⁷ *Loc. cit.*

recae en el sujeto social y no en el textual. Este problema, al que el crítico denomina “el desvanecimiento de las máscaras”, le parece un mecanismo autodestructivo del cine y plantea como solución ideal encontrar un actor distinto para cada personaje: “El verdadero actor de Cine debe suicidarse al acabar su mejor creación”.⁸⁸ Independientemente de la imposibilidad de llevar su premisa a la práctica, debe destacarse que Fósforo propone un valor estético basado en la naturaleza del lenguaje filmico.

Manuel González sitúa al concepto de actor ensayado por Reyes como punto medio entre las visiones de Edward Gordon Craig y Vsevolod Pudovkin. Por un lado, la idea de Fósforo sobre la técnica de un actor ideal de cine que debiera “ajustar el cuerpo de un cirquero a la cabeza de un gran actor teatral” es parecida a la del director británico que define al actor como “una ‘supermarioneta’ capaz de interpretar en las tablas cualquier papel al gusto del director de escena”. Por otro, el cineasta soviético considera que “al actor cinematográfico se le posibilitan formas de interpretación más sutilmente realistas que se acercan al máximo al efectivo comportamiento de un hombre vivo en las diversas circunstancias de la vida”,⁸⁹ aspecto central para Fósforo no sólo respecto a los actores sino a todo el lenguaje filmico, pues –como lo explica al hablar de la “creación de la máscara”– una de las grandes virtudes del cinematógrafo es la posibilidad de registrar los detalles de la realidad: “Aun en la vida diaria –poco ejercitados a la visión analítica de las cosas– en reducidas ocasiones seguimos tan de cerca, como el ‘cine’, el movimiento de una llave en la cerradura o el de una mano que escribe”.⁹⁰

Cabe destacar un rasgo que lo distingue de la estética soviética de su época, para Alfonso Reyes el registro detallado que permite el cine obedece a su entendimiento de la ficción como “bien añadido al mundo”.⁹¹ Ya Héctor Perea en *La caricia de las formas* enfatiza cómo la idea de Reyes sobre el primer plano supera la concepción primaria del cine en tanto “*verdad* reproducida”:

⁸⁸ *Ibidem.* p. 314. La sentencia la agregó Reyes en la edición de 1950, parece seguir de acuerdo con esta postura a pesar de haber atestiguado que, efectivamente, el *star system* no destruyó al cine.

⁸⁹ *Ibidem.* pp. 84-85.

⁹⁰ *Ibidem.* p. 156.

⁹¹ Alfonso Reyes. *El deslinde. Op. cit.* p. 206.

El primer plano parece presentar la contundencia de la verdad; pero en realidad consigue llegar más allá de esa verdad aún cruda, pues al aislar objetos y circunstancias crea relaciones simbólicas entre el espectador y lo que aparece en la pantalla.⁹²

Y se apoya con la siguiente cita de Fósforo:

La cercanía del cine –imposible en un escenario– permite sacar recursos mímicos inconcebibles hasta el más leve pestañeo; y la alucinación objetiva del cine [...] logra producir relaciones sutilísimas de sensibilidad entre una fisonomía y un carácter. La fotografía cinematográfica –no según cuadros a la manera *pompier*, sino caprichosos y hasta inarmónicos: un cerrojo, dos manos lanzadas que esconden un objeto, un brazo que sale de una cortina– ahorra una cantidad de explicaciones que la mímica teatral necesita como suplemento, en el mismo grado en que las necesita la llamada música descriptiva.⁹³

Según observa Perea, el encuadre y el montaje son identificados por Reyes como “elementos indispensables para el cine”. En el ensayo “Reflexiones sobre el drama”,⁹⁴ el ateneísta parte del supuesto de “el drama es la representación o ejecución del acto literario por la persona” y para explicar las consecuencias de esta proposición organiza sus propiedades “en cuanto al instrumento oral, en cuanto al espacio y en cuanto al tiempo”.⁹⁵ No es objeto de nuestro trabajo profundizar en su caracterización del drama; sin embargo, siguiendo a Perea, interesa que por el enfoque diacrónico-sincrónico de las observaciones de Reyes, el cine (junto a la radio) aparece como manifestación última de las propiedades del drama sin pertenecer al mismo.

En breve, el desplazamiento total o parcial de la oralidad en el cine es suplido por la proximidad que permite a los objetos humanos o inanimados y por la diversidad espacial de la que carece el drama: “el cine posee incalculables posibilidades escénicas de realidad y fantasía, así como los transportes instantáneos y los espacios ilimitados”. Dicho esto, advierte que es posible suponer grados intermedios y de hibridación donde “El cine puede aconsejar al drama ciertas visiones escénicas o mímicas, cierto aprovechamiento más

⁹² Héctor Perea. *La caricia de las formas*. México, UAM, 1988, p. 33.

⁹³ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 191.

⁹⁴ El ensayo se publicó catorce años después de *El deslinde* en la antología *Al yunque*, donde el regiomontano se propuso retomar problemas sobre la literatura sin la exigencia terminológica y sistemática que se había autoimpuesto en la obra anterior: “el dibujo completo de la teoría me obligaba a detenerme demasiado en ciertos temas de conexión que pueden darse por conocidos, y el empeño de crear un léxico fijo quitaba alegría a mi trabajo y hasta ahuyentaba a algunos lectores, no dispuestos a perder tiempo en la traducción de mis fórmulas” (Reyes, Alfonso. *Al yunque. Obras completas. Tomo XXI*. México, FCE, 1981, p. 349).

⁹⁵ *Loc. cit.*

apurado y preciso del espacio”.⁹⁶ Cabe señalar que en su afán de apreciación de la cultura comenta: “Nuestro examen comparativo de estas tres artes no tiene por fin preferís, sino revelar más claramente la fisonomía del drama en cuanto a la presencia humana. Si a elegir fuéramos, nos quedaríamos con todo.”⁹⁷

De la singularidad mímica del cine se desprende uno de los problemas que ocupan a Perea: “La expresión del sufrimiento profundo –al contrario del rostro cómico o del objeto minúsculo– al ser retratada de una manera tan pretensiosamente realista, perdía en la pantalla el patetismo ritual que comunica en el arte antiguo”.⁹⁸ Con ello se da mayor precisión al rasgo distintivo de la imagen fílmica dentro del campo de los signos, pues se designa su lugar entre dos polos: por un lado, se aleja de la mímica teatral por su cualidad abstracta, por otro, se diferencia de la máscara ritual que “petrifica” el *pathos*.⁹⁹ Si bien, como Fósforo, el autor defendía que es más cercano a ésta que a aquélla, su especificidad comunicativa se encuentra en que no es ninguna de las dos.

Cuando expone que en el “desborde” del primer plano existen “cuadros caprichosos y hasta inarmónicos” no se declara necesariamente que el cine es un arte desproporcional; en “Reflexiones sobre el drama”, menciona una de las propiedades que lo ayudan a distinguirlo del teatro que es: la posibilidad de manipular el producto final mediante el montaje, el cine provee cierta “perfección” a sus obras, mientras la ejecución de los actores siempre acarrea vicios que, de representación en representación, lo dotan de una accidentalidad típicamente humana, lo hacen orgánico. En ese sentido, consideramos posible declarar que, bajo la perspectiva de Reyes, en el cine se ha desplazado el valor de la armonía desde la apariencia visual hacia el montaje, es decir, la temporalidad es el

⁹⁶ *Ibidem.*, pp. 353, 359. Más adelante imagina que “teatro, cine y radio acabarán por distribuirse equitativamente el material dramático que a cada uno corresponde. Entonces, purgado el teatro de sus acarreos casuales –los que habrá devuelto al cine y a la radio–, de sus impurezas de origen y sus adiposidades creadas por los malos hábitos, acaso encontraremos el Drama Puro” (p. 371). Si bien su hipótesis resultó contraria y, ahora el estatuto genérico de los textos es más “impuro” que nunca (las propiedades del drama, la narrativa y la lírica se distribuyen en un sinfín de expresiones mediáticas interactivas), en el campo teórico, dicha diversidad textual es analizable gracias a la identificación de categorías puras. Es decir, como lo hace Reyes en *El deslinde* y *Al yunque*, se establecen los polos entre los cuales puede situarse una obra y desde ellos se estudia su manera particular de desplazarse entre los sistemas culturales.

⁹⁷ *Ibidem.*, p. 359.

⁹⁸ Héctor Perea. *Op. cit.*, 32.

⁹⁹ *Vid.* Alfonso Reyes. *Obras completas. Tomo XXI. Op. cit.*, 353.

elemento que dicta la proporción espacial o la sintaxis otorga coherencia al texto cinematográfico.

La mímica y la oralidad del actor son también indicativos de las convenciones estéticas de una cultura. En el caso del drama, Reyes observa dos tendencias que varían de acuerdo a las coordenadas histórico-geográficas y al estatuto social para el cual se enfoca la representación. Existen modos de ejecución estilizados que alcanzan, incluso, aspectos simbólicos –ciertos ademanes altamente convencionalizados en retóricas antiguas o en el teatro japonés Nô– o modos naturalistas que buscan afectar al espectador por su semejanza a la comunicación cotidiana, en estos, el polo extremo llega a lo ridículo o lo grotesco.¹⁰⁰

El problema se repite en el cine, pero ya no sólo por la mímica sino por el conjunto de las imágenes interrelacionadas. Desde sus primeras aproximaciones en el periódico *España* observó dos tendencias del cine:

Consiste la primera en el desarrollo rápido de un argumento rico en episodios o incidentes de todo género; se procura por la segunda el desenvolvimiento gradual y pausado de una acción relativamente sobria. [...] Las vistas de la primera forma sacan su virtud de los grandes efectos del movimiento acumulado; las de la segunda, por el contrario, se complacen en un *análisis minucioso y no realista del movimiento*.¹⁰¹

En otras palabras, la imagen fílmica posee la propiedad de generar discordancia semántica, pues de manera simultánea provoca la ilusión de realidad y altera las leyes de la física. Dicha discordancia abrió una gama de experiencias visuales sin precedentes y permitió a este arte desarrollar contenidos del campo de lo extraordinario, a lo que Reyes llama “ficción de lo imaginado o polo de la emancipación”, en *El deslinde*.¹⁰²

La clase de cintas que ahora agrupamos dentro de la familia del fantástico atrajo particularmente a Reyes. Desde diciembre de 1915, al comentar *El Cofre Negro* dice: “Además de asuntos de Poe, creemos descubrir influencias de Wells. Aquellas manos, aquellos ojos que parecen suspendidos en el aire, recuerdan, en efecto, *El Hombre*

¹⁰⁰ *Ibidem.*, 351-353.

¹⁰¹ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 141. Fósforo observa cada una de estas tendencias en cintas separadas, pero, si consideramos que existe cierto paralelismo con los conceptos de *imagen-movimiento e imagen-tiempo* de Deleuze, es viable decir que, conforme el cine se ha desarrollado, algunos filmes han combinado ambas formas.

¹⁰² Alfonso Reyes. *El deslinde. Op. cit.* p. 200.

Invisible”; manifiesta a continuación su deseo de ver algún día una adaptación de la obra de Wells: “Imagine el lector las escenas de robos y de combates; las plantas de los pies que se hacen ligeramente perceptibles con el polvo y el lodo de la calle; en los días de lluvia, una forma humana transparente y brillante...”.¹⁰³

Dos décadas más tarde, cultiva esta curiosidad en su propia actividad literaria: en 1931 escribe el cuento “Melchor en carrera”, cuyas estrategias narrativas representan la mostración y la discordancia semántica del cine; en 1932, por otro lado, esboza una especie de escaleta llamada “Drama para cine”, donde teje un *collage* de motivos científico-fantásticos basado en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de R. L. Stevenson.

Keizman explica esta atracción de Reyes hacia lo extraordinario en el cine como una faceta más de su vocación humanista. De acuerdo con la filósofa: “el cine incipiente interesa [al autor] por tres razones: su carácter dinámico, su lazo con la ciencia (y aquí el vínculo con lo real), y porque lo percibe como un terreno especulativo por excelencia”,¹⁰⁴ más adelante explica:

Lo que para muchos fue la amenaza de “la alianza natural” de los nuevos medios con “la necesidad de las multitudes (como indica Baudelaire respecto a la fotografía), para Reyes es el descubrimiento de un elemento clave, instrumento “transmisor” de carácter excepcional [...] La educación por el arte es fundamental en el proyecto humanista, estético-formativo y pedagógico al que dedicó su vida, por eso es justificable que el cine atraiga una y otra vez su reflexión.¹⁰⁵

Hasta ahora, hemos dicho que para Alfonso Reyes la imagen filmica representa la realidad con una finalidad estética y a través de medios tecnológicos posibilitados por la ciencia moderna. A diferencia de las artes escénicas, su mostración de las figuras humanas posee un grado de abstracción que las identifica como signos y no propiamente como sujetos sociales. De ahí que la defina en tanto “simbolización luminosa” y que años después insista en comparar la mostración filmica con la descripción literaria, pues ambas expresiones producen imágenes mentales; sin embargo, la literaria resulta más “diáfana”:

¹⁰³ *Ibidem*. p. 309.

¹⁰⁴ Betina Keizman. *Op. cit.* p. 205.

¹⁰⁵ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 206.

Dante pinta los círculos del Infierno con la precisión de un topógrafo que usara las palabras en vez de líneas. Con todo, los planos que los eruditos levantan sobre el Infierno dantesco nunca son del todo coincidentes. [Por otro lado,] de Sancho Panza se nos hace saber que también se lo llamó Sancho Zancas, porque tenía “la barriga grande, el talle corto y las zancas largas” (Quijote, 1, IX). Pero ello es que los héroes de Cervantes han pasado a la imaginación popular según los interpretó la pluma de Gustave Doré. Y sea que éste no encontró modo de armonizar los rasgos que se le proponían [...] dibujó al escudero como hoy lo recuerdan todos: rechoncho, de tronco corpulento, de baja estatura y piernas repletas, en contraste con la enjuta esbeltez de su amo, como una “o” junto a una “I”.¹⁰⁶

Cada descripción verbal, de acuerdo con Reyes, posibilita múltiples visualizaciones mentales. No así para la imagen del cine, donde un primer enfrentamiento permite advertir detalles que en el lenguaje verbal son inaccesibles. A nuestro parecer la distinción que hace el ateneísta es comparable a la clasificación de signos convencionales y signos figurativos que Iuri Lotman desarrolla en su *Estética y semiótica del cine*. Pese a la distancia temporal entre los autores, la propuesta del semiólogo confirma las inferencias de Reyes y agrega precisiones que nos permiten comprender la naturaleza mixta del cine en sus unidades de significación.

Cabe señalar, de antemano, que los autores no sólo coinciden en la distinción palabra-imagen sino en su manera de organizar a la cultura para estudiarla: si bien, las aproximaciones del soviético se fundan sobre la tradición heredada de Saussure y forman parte de una segunda fase del estructuralismo (perfil textualista), y el mexicano, por su parte, se perfila desde la fenomenología como la entendieron y practicaron los miembros del Ateneo de la Juventud; ambos se aproximan a las expresiones culturales por deducción, estableciendo primero el orden de los elementos en los grandes sistemas que conforman a la cultura y atendiendo progresivamente a las particularidades.

Así pues, Lotman define los signos convencionales como “aquellos en los que la forma y el contenido no están ligados por una motivación interna”, es decir, signos como los verbales, que socialmente hemos aceptado para remitir a un objeto o una idea. Por ejemplo, el seguimiento de fonemas en la palabra *perro* para evocar al can o los colores en un semáforo para indicar reglamentos que no son inherentes a tales colores. A decir del semiólogo, este tipo de signos tienden a la formación de cadenas sintagmáticas para

¹⁰⁶ Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* p. 26.

producir un sentido completo. Los signos figurativos o icónicos, por otro lado, son aquellos que “de forma implícita, recogen una imagen única, natural de un significado. El caso más difundido es el dibujo.” Así, la materialidad de cada lenguaje artístico tiene mayor tendencia (o predominio absoluto) hacia una u otra forma de signo, en el caso de las artes constituidas por signos convencionales (como la literatura), el carácter sintagmático de sus unidades mínimas muestra un dominio de la narratividad; mientras en las artes figurativas (como la pintura), los textos se limitan a denominar. Para el semiólogo soviético, la singularidad del lenguaje cinematográfico reside en la posibilidad de integrar efectivamente ambos tipos de signo, de ahí que lo denomine texto icónico-verbal.¹⁰⁷ En la definición que Fósforo hace sobre el cine como una “simbolización luminosa del movimiento” observamos una síntesis de las propiedades inherentes a la imagen fílmica estudiadas por Lotman: la convencionalidad, la figuratividad y la narratividad producto de su sintagmática.

Cabe destacar que el interés de Alfonso Reyes en las distintas maneras de comunicación y las tecnologías que las apoyan es todavía evidente en *El deslinde* donde elabora la siguiente descripción:

El lenguaje verbal es una especialización oral de la comunicación humana. Tal comunicación acaso empezó por ser *intuitiva y biológica* (“el rayo adánico” de Lacordaire); y pasó luego a ser *mímica* (corporal y manual), asociada y sustituida poco a poco, aunque queda en vestigios (el ademán, el guiño), por los *sonidos bucales*. Estos se refuerzan y apoyan después por otros signos exteriores, hasta llegar al lenguaje de señales, al gráfico y a la actual escritura. Tanto el oral como el gráfico se refuerzan más tarde por instrumentos mecánicos y físicos: telégrafo, teléfono, fonógrafo, cine, radio.¹⁰⁸

Si bien, la distinción del autor es de carácter cronológico, sabemos que todas las formas de comunicación mencionadas conviven de manera sincrónica, esto es, implican una superación intelectual de la especie mas no la supresión del estatuto previo (un niño mima ademanes, al tiempo que un adulto lee una tragedia). Visto así, podemos entender

¹⁰⁷ Iuri Lotman. *Estética y semiótica del cine*. Madrid, Gustavo Gili, 1979, pp. 14-15. El carácter funcionalista del Formalismo Ruso, que coincide con la poética de Reyes en algunos aspectos, se transmite hacia su ramificación en la escuela de Tartú, donde Iuri Lotman da continuidad a la concepción de arte como sistema semiológico. Entre otros aspectos, al plantear una serie de problemas en torno a la interpretación del cine, Lotman coincidirá con Reyes en varias de sus preocupaciones. (Ver Lotman, Iuri. *Estética y semiótica del cine*. Madrid, Gustavo Gili, 1979, pp. 7-25. Y del mismo autor, “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura”. *La semiósfera III*. Madrid, Cátedra, 2000, pp. 129-138.)

¹⁰⁸ Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* p. 211.

dichas etapas como tres modalidades que se distinguen por su nivel de abstracción: la material, vinculada de manera física a los objetos; la visual, utiliza las figuras semejantes a los objetos para evocarlos, y la simbólica, evoca los objetos con signos absolutamente arbitrarios y convencionales. Si se entiende a estas modalidades como medios de imitación, entonces es posible obtener una clasificación de los lenguajes artísticos bajo la perspectiva de Alfonso Reyes, siempre y cuando se realicen ciertas precisiones.

Primero, como suele ocurrir con toda categoría, no es posible contar con ejemplos puros y, en caso de haberlos, no es posible esperar que el resto de las muestras concuerde del todo con un modelo de pureza. Segundo, si las artes correspondientes a la materialidad del primer grado son las plásticas, debe considerarse que, como en todo lenguaje secundario, la materia prima (el mármol en la escultura, por ejemplo) es resignificada por la técnica y la mirada de un sujeto intérprete. Tercero, es evidente que los tres grados pueden interrelacionarse, razón por la cual creemos conveniente concebirlos como una triada y no una simple progresión lineal. Bajo esta interrelación es posible situar las llamadas artes mixtas en puntos distintos: el lenguaje teatral oscila entre objeto material y símbolo, el lenguaje fílmico oscila entre imagen y símbolo. La literatura permanece en el eje simbólico pero con fuertes vínculos hacia los demás grados.¹⁰⁹

Diríamos así que, desde la perspectiva de Reyes, la imagen poética y la imagen fílmica se distinguen gradualmente por su evocación de significados: la primera opera directamente sobre la noción abstracta, la segunda opera desde una abstracción media y debe inteligirse hacia la noción (el discurso interior propuesto por Eichenbaum).

Dada la tendencia del cine a relatar, Fósforo toma gran interés en las “vistas largas”, lo que comúnmente llamamos series cinematográficas o, con el préstamo de la épica antigua, sagas. Desde su punto de vista, sólo el folletín de finales del XIX puede compararse con este formato fílmico, pues –además de ser un género posibilitado por la amplia divulgación de la imprenta– entre todos los entretenimientos que forman “estados de ánimo generales”

¹⁰⁹ Las demás artes se salen del campo de nuestro trabajo. Sin conocimiento especializado al respecto diríamos de manera provisional que la escultura tomaría como punto de partida el eje material pero dependiendo de su evocación semántica podría atravesar el resto del plano (en *La piedad* de Miguel Ángel el gesto de María se coloca en el eje de figuratividad y la imagen completa oscila entre la figuratividad y la convencionalidad, pues forma parte de una iconografía de significaciones fijas). La música, por otro lado, se mantiene firme dentro de la convencionalidad, desprendiéndose hacia otros grados solamente en casos de hibridación, como la ópera.

en el público, sólo estos poseyeron “ese elemento en que descansa toda obra de arte que remeda el vivir humano: la estética inherente a la acción”.¹¹⁰

A propósito de esta comparación González Casanova recuerda el éxito que tuvieron las series cinematográficas desde su comienzo con las películas del detective Nick Carter, creado por el cineasta francés Victorin Jasset.¹¹¹ Es evidente que al suspender el relato sin dar respuesta a un enigma o al porvenir de los personajes se ancla la atención del público y, en términos de la industria, se asegura el consumo del siguiente episodio.¹¹²

Fósforo comparte en múltiples ocasiones su experiencia frente a este formato; asumiéndose parte del público general declara “un enigma suspenso es un ataque terrible a la sensibilidad”. Así, con ocasión de *El misterio del robo del millón de dólares* se expone una serie de consejos para seguir la trama:

Por lo que al enigma respecta, [cada episodio] no nos da más nuevos elementos que ver cada día menos impasible, menos dueño de sí, a ese misterioso mayordomo. Ya muchas personas del público han comenzado a dudar si será el propio padre de Florencia, disfrazado de *mayordomo de sí mismo*.

[...] Y ahora, lector, ¿qué hay de hechos sospechosos? ¿No tendrán conexión con el enigma esos curiosos que comienzan a visitar la casa de Florencia, atraídos por el ruido de los sucesos? ¿Cuándo, dónde, cómo volveremos a encontrar a ese Mr. White, amigo de Hargrave, que ha ofrecido sus auxilios a Florencia?¹¹³

Además de registrar un nuevo comportamiento colectivo, en nuestra perspectiva las notas de Fósforo en torno a las series dan constancia de cómo el movimiento de la imagen fílmica permite, no sólo la representación de acciones, sino la acumulación de significados y, a través de ella, la dosificación de informaciones. A ello obedece que Reyes vea en el cine una extensión de la función épica-narrativa.

Ahora, aunque un estudio sobre los valores estéticos rebasa la delimitación del presente trabajo, es pertinente anotar que al elaborar juicios sobre las cintas, Reyes muestra tres criterios: primero, sus elementos deben servir a la ficción y no al suceder real; segundo, la serialidad (“las vistas largas”) es el formato más efectivo del cine; tercero, las ficciones de lo imaginado sacan el mayor provecho de este lenguaje; cuarto, la ficción cinematográfica

¹¹⁰ M. González Casanova. *Op. cit.* p. 135.

¹¹¹ *Ibidem.* p. 54.

¹¹² En la actualidad estas estrategias narrativas han visto su máximo desarrollo en la serie televisiva.

¹¹³ *Ibidem.* p. 130.

posibilita un uso pedagógico. Debe señalarse que tales criterios se fundan sobre las propiedades de la imagen fílmica y no a partir de los principios de alguna escuela artística, ello es congruente con la oposición de Reyes a una prescriptiva,¹¹⁴ en este caso, el juicio crítico sirve a la finalidad de comprender el fenómeno fílmico, por ello entendemos: integrarlo a la cultura desde su propia autonomía estética y comunicativa.¹¹⁵

Los intereses del autor destacados líneas atrás sirven como ejemplos de dichos valores, pero cabe agregar su elogio a Charlot, más conocido en la actualidad bajo el pseudónimo “Chaplin”. En su momento, la nacionalidad de Charlot era incierta, de forma que agrupaba para Fósforo las cualidades del “actor ideal”, pues no se le asociaba a un sujeto social, sino que servía a cada uno de los mundos de sus cintas para representar un ciudadano de la modernidad, cosmopolita “personaje heroico –aristocrático, desinteresado, irónico–, ignorante de su ridiculez y superior a ella”.¹¹⁶

Las observaciones sobre la imagen fílmica en Fósforo advierten una última propiedad, la de referir un contexto. Dentro de “Las naciones en el cine” el crítico describe una relación entre las casas productoras de cada país y los gustos de los espectadores, a partir de lo cual intenta identificar algunas características que distinguen una de otra, pues “cada país, cada marca tiene su especialidad y significación”.

A las vistas de Estados Unidos otorga el humor grotesco, los temas de la infancia y la adolescencia; a las italianas, los efectos escénicos, el drama policiaco y –para su decepción– el abuso de lo sangriento; a las francesas, la sobriedad y las historias de la vida cotidiana con un “humorismo picante”; a las danesas, “el empleo sabio, espontáneo, no estudiado de los bellos escenarios de la naturaleza.”¹¹⁷

Junto a otras notas, estos comentarios esbozan una noción de estilo ligado a la nacionalidad, no pretendemos ver en ellos una conclusión contundente sobre la filmografía de cada país; sin embargo, consideramos viable decir que Fósforo detecta en la tradición fílmica, hasta entonces desarrollada, ciertas convenciones que se codifican en la imagen como datos del contexto.

¹¹⁴ Vid. Alfonso Reyes. *El deslinde*, *Op. cit.* p. 29.

¹¹⁵ Vid. Alfonso Reyes. *La experiencia literaria*. *Op. cit.* pp. 105-109.

¹¹⁶ Vid. “Charlot, Héroe” y “La creación de un mito”, en M. González Casanova. *Op. cit.* pp. 150, 178-179.

¹¹⁷ *Ibidem.* pp. 128-129.

Partimos de esta sencilla comparación: “Para un buen espectador de cine [...] el cambio de una película de cierta marca por otra es asunto mucho más serio que el cambio de ganaderías para un taurófilo”.¹¹⁸ Pese al tono humorístico, se observa que dentro del bagaje cinematográfico del público existe ya una consciencia sobre los valores de cada productora. Dichos valores se asocian a la técnica de la instancia autoral o la ejecución (sea director, actor o camarógrafo) influidas por su contexto; se diría que es posible observar una manifestación del "ver ideológico", una muestra de los rasgos estilísticos de las producciones de una nación entera que demandan del receptor una comprensión de espíritu:

Donde el yanqui pone una pintoresca sala redonda con un tragaluz o una tronera, el italiano pone un castillo con terrazas sobre el jardín y el mar. Y sin embargo, mientras el drama italiano sólo pide gesticulación convencional, posturas estáticas, vestidos y adornos que podrán servir para muchas cosas, [...] el sainete yanqui necesita de elementos cinematográficos mucho más genuinos, intensos y costosos: una fotografía capaz de todas las imposturas necesarias, un manipular habilísimo que sepa seguir a la piedra que cae o el pájaro que vuela, y eso, instalado en los más incómodos lugares y entre exquisiteces de equilibrio, que sepa retardar o acelerar a tiempo la maniobra en torno al tipo teórico de dos revoluciones por segundo (16 fotografías más o menos).¹¹⁹

Tomando esto en cuenta, creemos adecuado establecer que para Alfonso Reyes la imagen fílmica codifica al contexto del sujeto que las produce. Tal concepción es congruente con la desarrollada en *El deslinde*, donde el ateneísta explica que las unidades que construyen el sentido de una obra literaria acarrearán datos sobre el ser del autor y su entorno: “La *manera de expresión* aparece determinada por la *intención* y por el asunto de la obra”.¹²⁰

En *El deslinde* Alfonso Reyes engloba la mayor parte de sus reflexiones en torno a la literatura. Se publicó en 1944 a partir de los contenidos de un curso sobre Ciencia de la Literatura, dictado en el Colegio de San Nicolás de Morelia cuatro años antes. La obra corona las investigaciones del autor sobre las disciplinas que han estudiado al discurso

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*. pp. 165-166.

¹²⁰ Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* p.40. Agregamos el formato en cursivas para señalar que por “manera de expresión” Reyes entiende la manifestación concreta de un sintagma, tal cual aparece en una obra como síntesis de significante y significado; por su parte, dentro del programa de *El deslinde* el término “intención” equivale al proceso de selección y organización de los elementos que componen un mensaje, es decir, el trabajo que lleva a cabo el enunciador.

desde la Grecia clásica; destacan, también, de esta década *La crítica en la edad ateniense* (1941), *La antigua retórica* (1942) y *La experiencia literaria* (1942). Como en todo procedimiento metódico, el autor concibió *El deslinde* como el paso inicial hacia la teoría, pues la obra se centra en definir el objeto de estudio: la literatura. “Tal es el propósito de este libro. 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.”¹²¹

La estructura de *El deslinde* puede describirse tomando en cuenta los tres aspectos que componen a la mimesis aristotélica: *objeto* de la imitación, *manera* de la imitación y *medios* para imitar. Reyes parte de que la literatura toma asuntos que son objeto de otras disciplinas; de manera que, si el medio por el cual imita es el discurso verbal, entonces la distinción de lo literario y lo no-literario se encuentra en cómo se produce el discurso de las obras literarias. Así, a lo largo del texto se preocupa por clasificar los usos del lenguaje verbal en la literatura con el fin de diferenciarlos e identificar las coincidencias con aquellos de la historia, las ciencias naturales, la teología y las matemáticas.

Alfonso Rangel Guerra explica que la principal transformación de los contenidos del curso en el Colegio San Nicolás a la versión de *El deslinde*, que hoy conocemos, es la aplicación de la fenomenología de Edmond Husserl. No obstante, el propio Reyes advierte que el tratado no es de carácter filosófico, más bien propone una metodología multidisciplinaria en la cual se integran herramientas de la filosofía y de la lingüística. Por esta razón considera su trabajo una “*fenomenografía* del ente fluido”,¹²² pues en literatura la problematización abstracta se mueve hacia y proviene de un objeto concreto: la escritura.

De tal forma, la finalidad pedagógica con que el autor había visualizado originalmente la obra, devino un entramado de problemas abstractos. Años después de su publicación Reyes escribe: “¿Imagináis a un joven de Europa enterándose de algunos extremos relativos a la filosofía en los libros de Caso o de Vasconcelos? ¿O de la teoría literaria en mi *Deslinde*?”¹²³ Se recuerda que hacia finales de la década de los cuarenta, en su cátedra, el autor examinaba la obra y deseaba reelaborarla para ofrecerla a un público más amplio. Aunque dedicó sus años restantes a otros proyectos, todavía alcanzó a elaborar los ensayos

¹²¹ *Ibidem*. p. 30.

¹²² *Ibidem*. p. 31.

¹²³ Alfonso Reyes. “Europa y América”, en *Burlas veras*. México, Tezontle, 1959, pp. 109-110.

que se reunieron en *Al yunque*, donde expone algunos de los problemas de *El deslinde* de manera más accesible.¹²⁴ De cualquier manera, la obra ha sido retomada múltiples veces con fines académicos. Destaca, por ejemplo, que fue una lectura obligada durante el tiempo de Agustín Yáñez en la Facultad de Filosofía y Letras; asimismo, Rangel Guerra ha coordinado diversas revisiones por parte de El Colegio de México.

El tratado se introduce con un “Vocabulario y programa”, donde se presenta una definición preliminar de la literatura: un sistema en la cultura conformado por la suma de sus obras, las instituciones sociales que la rodean y el concepto que de ella tiene todo usuario de la cultura (*lo literario*).¹²⁵ En este apartado, se esclarece también lo que el autor entiende por crítica (revisión de los casos particulares), historia de la literatura (la organización de grandes corpus a partir de un criterio cronológico) y teoría (especulación objetiva de las propiedades de lo literario que se apoya en otras disciplinas y autorregula sus nomenclaturas).¹²⁶ Desde este punto, Reyes comienza a introducir el papel que la fenomenología de Husserl ocuparía en el resto de la obra, pues sus conceptos justifican el hacer teórico y crítico como actividades distintas de la creación poética y la lectura común. A propósito de este procedimiento, Sebastián Pineda comenta:

No siguió la metodología esquematizada [de Husserl], porque aunque Reyes lo negara, lo cierto es que *El deslinde* no deja de tener la forma y el tono propio del pensamiento hispanoamericano que huye de los esquemas, esto es, el ensayo: círculo que no se cierra sino que permanece abierto a nuevas precisiones y correcciones.¹²⁷

A nuestra manera de ver esta declaración no es del todo cierta, si bien la prosa de Reyes mantiene los rasgos de su ensayística, cuando Pineda adjudica el proceder esquemático a lo no-hispanoamericano (entendiendo por ello lo europeo) muestra un prejuicio anclado a lo que Robert Stam llama “la ambición totalizadora del siglo XIX”,¹²⁸ es decir, asume que *esquema* equivale a pensamiento inamovible y hermético. Sin embargo,

¹²⁴ Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* pp. 13-14.

¹²⁵ *Ibidem*. pp.38-39.

¹²⁶ *Ibidem*. pp. 27-30.

¹²⁷ Sebastián Pineda. “La Teoría Literaria de Alfonso Reyes: La ausente de toda antología”, en *Espéculo*. *Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense, 2005, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/areyes.html>, consultado en octubre de 2014.

¹²⁸ *Vid.* Robert Stam. *Op. cit.* pp. 18-26.

consideramos que la discusión suscitada por *El deslinde* es, precisamente, producto de un esquema dinámico. Aunque los términos a los que el regiomontano acude a lo largo de toda la obra son una precisión resultante de múltiples aproximaciones previas, su interés no es fijar un uso específico a las palabras, sino organizar los conceptos que designan independientemente de cómo se denominen en obras futuras, por esa razón el subtítulo del texto es *Prologómenos a la teoría literaria*. El mismo Reyes aclara:

Pretendemos llegar a una recta distribución entre los nombres y las nociones [...] No nos importa que a nuestra distribución sólo se conceda un acatamiento provisional y para mientras dura este libro. No la presentamos como tiempo inamovible, sino como convención explicativa. [La intención es] encontrar algunos instrumentos para el manejo de realidades fugitivas.¹²⁹

Al concebir así su proyecto, el autor vislumbra la propiedad permutable y extraíble del discurso teórico, pues comprende que –a diferencia de una obra poética– la selección de palabras obedece a la distribución y explicación de las nociones que describen al objeto, en otras palabras, el discurso sirve a una función metalingüística y, por lo tanto, es intercambiable mientras se conserven sus premisas y los significados que desarrolla. Ello otorga a los contenidos de *El deslinde* “apertura metodológica” en el sentido que el mismo Stam describe,¹³⁰ de ahí la construcción de un método interdisciplinario y las revisiones de nuevos investigadores.

Es posible considerar que el uso de Husserl como apoyo en un estudio sobre la literatura implica una reflexión cuasicientífica sobre la obra literaria, debido a que ésta es entendida como un fenómeno, objeto de conocimiento, y se estudia en su vínculo con el sujeto cognoscente. Desde esta perspectiva Reyes tomó en cuenta las preconcepciones de los sujetos al aproximarse a lo literario, es decir, observó las propiedades de la literatura sin recurrir al catálogo de estilos de la historia de ésta, al biografismo o a la prescriptiva, entendiéndola como sistema autónomo en relación con el pensamiento humano –aspecto que lo familiariza con la perspectiva del Formalismo Ruso y su continuum estructuralista–. En tanto fenomenografía, abordó las relaciones generales del sistema: los sujetos frente a la

¹²⁹ Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* p. 32.

¹³⁰ *Vid.* Robert Stam. *Op. cit.* pp. 18-26.

Literatura; las relaciones particulares: el sujeto autor, la obra literaria y el sujeto lector, y las relaciones entre ambos niveles.

En “Alfonso Reyes, teórico de la Literatura” Rangel Guerra ahonda en el uso que Reyes da a los conceptos de lo noético, el movimiento mental del yo hacia el objeto, y lo noemático, el objeto pensado hacia el cual se produce el movimiento. La distinción entre ambos esclareció para el ateneísta la delimitación del sistema literario respecto a lo no-literario:

En medida que el acto de pensar se separa de lo pensado, se pueden distinguir los rumbos mentales que conducirán, según el caso, a lo histórico o a lo científico, a los campos de lo no-literario, o a la literatura, cuya naturaleza radica precisamente en esa conducción de lo pensado hacia un determinado sentido, a partir de esa inevitable relación de lo noético y lo noemático a partir de la intención.¹³¹

Con ello en mente, antes de comenzar la delimitación de la literatura respecto a otras disciplinas, el ateneísta estableció tres tipos de acercamiento al objeto dependiendo de la intención de los sujetos: la lectura común, la ciencia de la literatura y teoría literaria. Las tres se sitúan en la “postura pasiva” (receptiva) de la literatura,¹³² pero la *noética* de la lectura común se dirige y se detiene en la impresión sin salirse del campo de lo literario; mientras la *noética* de la ciencia de la literatura rebasa la impresión y, mediante el análisis, conduce hacia la no-literatura para explicar un caso particular (se vuelve metalenguaje del texto); y la *noética* de la teoría se mueve hacia el campo de lo abstracto para preguntarse por el ser de la literatura (se vuelve metalenguaje del sistema).

Cabe señalar que al hablar de *intención* Reyes no pretendía explicar las motivaciones psicológicas de los individuos para hacer tal o cual cosa, por este concepto debe entenderse que la voluntad –como movimiento noético– existe en la mente humana antes de la palabra hablada y que, en ese estadio abstracto, ya advierte una estructura y una pertenencia a las diferentes áreas del conocimiento humano (más adelante el autor entenderá por *intención* la *noética* del autor y por *atención* la *noética* del lector):¹³³ “Lo literario es un ejercicio de la

¹³¹ Alfonso Rangel Guerra. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México, El Colegio de México, 1989, p. 154.

¹³² Alfonso Reyes. *El deslinde*. *Op. cit.* p. 27.

¹³³ *Vid. Ibidem*. pp. 233, 265.

mente anterior, en principio, a la literatura. Puede o no cristalizar en literatura. [...] totalmente humana opera literariamente sin saberlo”.¹³⁴ Bajo esta perspectiva, la función del poeta es la transformación de la idea abstracta a discurso:

Cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. Cuando –pasivo o activo, despierto o sonámbulo– el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: una obra.¹³⁵

Una vez situado en el campo de la teoría, Reyes establece que “la vida de la literatura se reduce a un diálogo”.¹³⁶ Si los sujetos que la producen y la estudian son los emisores y los receptores, entonces la literatura ocupa el lugar del mensaje. Así, el estudio se centra en las maneras en que cada mensaje humano es literario o no-literario o, de manera abstracta, las maneras en que cada objeto se comprende en la mente como parte del sistema literario o como parte de otra disciplina. Ello justifica que aborde los distintos discursos desde una perspectiva lingüística, para lo cual recurre a la concepción de signo de Saussure y comprende –en un sentido amplio– que toda comunicación está compuesta por un significado y significante:

...será para nosotros ‘semántica’ el asunto mentado por la expresión verbal o poética [entendiendo, de antemano que toda forma verbal es una manifestación de la ‘poética’ y no la sola poesía]; sin importarnos que este empleo de la palabra corresponda o no con rigor al que suelen darle el lógico y el filólogo. Poética: manera verbal. Semántica: materia significada.¹³⁷

Visto así, en *El deslinde* el noema obtiene la estructura del signo, a cuyas partes Alfonso Reyes llama poemema (plano del significante) y semantema (plano del significado).¹³⁸ Lo noético se redefine así como el movimiento de la mente hacia el

¹³⁴ Alfonso Reyes. *El deslinde. Op. cit.* p. 43.

¹³⁵ Octavio Paz. *El arco y la lira*. México, FCE, 2008, p. 14.

¹³⁶ Alfonso Reyes. *El deslinde. Op. cit.* p. 25.

¹³⁷ *Ibidem.* p. 38.

¹³⁸ Cabe advertir que Reyes no considera al semantema como la relación entre lexema y semema (Lamiquiz, Vidal. *Lengua española. Método y estructuras lingüísticas*. Barcelona, Ariel, 1989, pp. 203-205), sino que se refiere únicamente al plano del significado en la obra literaria, lo que en el esquema de Lamiquiz sería el semema.

lenguaje,¹³⁹ sea para producirlo o para comprenderlo. Por lo tanto, los capítulos que conciernen a los asuntos que la literatura comparte con otras disciplinas se centran en la semántica de los objetos –naturalmente, el autor reconoce que la división de los planos del signo es un procedimiento artificial justificado por el proceder científico–. Dentro del esquema de *El deslinde*, el concepto de ficción es la propiedad de la literatura que mejor advierte su fase semántica, donde los asuntos tomados de otros campos del conocimiento humano rebasan sus significados.

Es de especial interés para el ateneísta describir cómo se corresponden significado y significante en los distintos discursos del hombre, pues entre todos, sólo la literatura fija de manera absoluta las expresiones sin eliminar la variabilidad de significado (polisemia). A ello dedica el sexto capítulo del libro, “Deslinde poético”, donde estudia las propiedades del lenguaje que permiten la selección y la acumulación del sentido. Como primera consideración, el autor recuerda que los significados en una expresión se encuentran delimitados por la situación en que se enuncia y ejemplifica: la “frase [coloquial] ‘Hay mucha niebla’ no vale lo mismo para Buenos Aires que para Londres”.

Explica, entonces, que en la literatura la situación no está limitada por actos prácticos sino por “el arte, el ambiente creado por el contexto [de la obra escrita]”,¹⁴⁰ de manera que entiende al contexto ficcional en su duplicidad, el del mundo representado (interno) y el de la producción (externo).¹⁴¹ Así, en el contexto interno de la ficción los significados se delimitan, no por las convenciones sobre el suceder real como en el coloquialismo, sino por los antecedentes establecidos dentro del mismo discurso.

Por lo tanto, para que un texto literario permita la acumulación de significados que modelan a la realidad representada, los usuarios de la literatura comprenden que cada expresión es insustituible: “el coloquio revela el máximo de indiferencia o posibilidad de sustitución de las formas” no así el parlamento literario, en el cual:

¹³⁹ Reyes entiende los términos asociados al lenguaje de la siguiente manera: “La manifestación lingüística, entendida como facultad abstracta, es el habla; entendida como organización de signos verbales, es el lenguaje; entendida como determinación del lenguaje en pueblos, regiones y épocas, es el idioma o lengua. Para nuestro fin inmediato, prescindimos del polo abstracto y del polo concreto, del habla en general y de las lenguas en particular, y comenzamos directamente y a media cuesta con el lenguaje.” (*Ibidem.* p. 209.)

¹⁴⁰ *Ibidem.* p.212.

¹⁴¹ *Vid.* también *Ibidem.* p. 196.

Aun cuando haya habido deliberación de la génesis, el poeema y el semantema es absoluto. Bien podrá el poeema –por la universalidad temática de la literatura– ser una incrustación inconsciente o intencionada de una forma coloquial (por ejemplo, las locuciones vulgares usadas en una página literaria, sean deliberadas o sean casos de fatiga estilística): en cuanto la lengua literaria prohija y acoge una de estas formas, al instante la cuaja y le comunica su fijeza, por el hecho mismo de recibirla en su seno. Así como en el orden semántico la literatura resulta de la intención ficticia, así, en el orden poético [expresivo] la literatura resulta de la fijeza lingüística, gobernada por la intención estética. (Aquí no se trata de la emoción estética general y difusa que acompaña a todas las actividades, sino de una condición estética *sui generis*, de determinación lingüística.)¹⁴²

Como el mismo autor explica, la “rigidez” de la escritura literaria no implica una determinación absoluta de los significados que suscita, es decir, no porque los significantes sean inamovibles, los sentidos de una obra fijan una sola interpretación. Ésta es la diferencia fundamental respecto a la obra literaria y la fórmula ritual, donde “se atribuye a las palabras en sí mismas una virtud activa e inmediata, y no un sentido de referencia a las realidades no lingüísticas que hay detrás de las palabras; porque se transforman los signos verbales en entidades plenas”.¹⁴³ Visto así, la técnica se define como el proceso por el cual un sujeto canaliza una idea poética en noema, es decir, organiza en discurso una serie de convenciones estéticas que todo individuo posee a nivel abstracto.

De tal manera, el concepto de poeema se vuelve central en el esquema de Alfonso Reyes, pues es el nodo por el cual concurren todas las variables que considera: en tanto figura, la manifestación del noema, evoca y organiza los significados, de manera que posibilita la construcción de la ficción; desde la noética, codifica el contexto de producción, la huella del autor en la obra y funge como guía de la recepción. Al concebir al poeema como elemento estructurador de las obras y, por extensión, del sistema literario, este es el concepto que mejor da cuenta de una perspectiva de corte formal en la propuesta del ateneísta.

Asimismo, puesto que el poeema no describe una propiedad del objeto literario en abstracto, sino que puede “aterrizarse” a los componentes de un discurso, consideramos que puede funcionar como una categoría de análisis que posee propiedades homólogas a

¹⁴² *Ibidem*. pp. 239-240.

¹⁴³ *Ibidem*. p. 241. En páginas anteriores el autor ofrece múltiples precisiones sobre las diferencias y semejanzas de la relación significante-significado en los distintos tipos de discurso (*Ibidem*. pp. 234-239).

diferentes herramientas de la poética formalista y su continuum estructuralista dependiendo del enfoque que se dé a la interpretación:

Si se estudia al poemema para observar la relación del discurso con la instancia que lo produjo, funciona como unidad estilística semejante a la categoría *estilema*, como la utiliza Leo Spitzer.¹⁴⁴ En tanto posee una relación indisociable con el semantema, es también manifestación de las unidades temáticas en un texto, por lo cual se le puede comparar con el concepto de motivo como lo explica Boris Tomachevsky.¹⁴⁵ Así también, dado que la noesis implica el movimiento de atención (recepción), el poemema advierte además un funcionamiento semejante al del código barthesiano,¹⁴⁶ pues sintetiza datos de la cultura que se activan sólo en tanto un lector los intelige.

Finalmente, si se consideran las relaciones intermediales de la literatura, se pueden identificar determinados poememas que comportan una “representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal”.¹⁴⁷ En ese sentido, la categoría puede poseer una función iconotextual, colindando con el concepto de écfrasis según lo explica Luz Aurora Pimentel:

La relación *intermedial* pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación. No obstante, si bien la relación intermedial, como la intertextual, también puede darse en las modalidades de la cita puntual y la alusión, el efecto sobre el texto no es de la misma naturaleza. En la cita puntual, el texto verbal citado sufre una serie de transformaciones debido al nuevo contexto circundante, pero las palabras como tales son las

¹⁴⁴ Para Spitzer los rasgos de una construcción lingüística permiten reconocer el sello de quien la emite y ello funciona de manera decisiva en la estructura de una obra (*Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 30-60). Willis Robb parte de este concepto para analizar la ensayística de Reyes e identificar diferentes modalidades de acuerdo con las finalidades de cada discurso. Asimismo, la noción se ha utilizado en estudios sobre discursos aparte del literario, de nuestro particular interés es la definición propuesta por Caldevilla para llevarlo a todo tipo de relato: “Sello autorial: la forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable [...] que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos conformantes de ese todo que llamamos obra y que como tal nos permite tomarla como objeto de nuestro estudio” (Caldevilla Domínguez, David, et al. “El concepto de estilema de autor en el cine”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 19, Abril 2013, p. 652).

¹⁴⁵ Tomachevsky describe la obra narrativa como un sistema de motivos con uniformidad estética, donde el *motivo* es la unidad temática que traza relaciones con cada uno de los elementos de un relato para producir significación. (“Temática”, en *Teoría de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1978, p. 203)

¹⁴⁶ En “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe” Roland Barthes define a los códigos como “campos asociativos, una organización supratextual de señalizaciones que imponen cierta idea de estructura.” (*La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 2009, p. 453).

¹⁴⁷ Claus Clüver citado por Pimentel, Luz Aurora. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías*, No. 4, México, UNAM, 2003, p. 282.

mismas. En el caso del objeto plástico citado la transformación es de otro orden; en su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en un verdadero *iconotexto*: no sólo la representación visual es leída/escrita—de hecho *descrita*—como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un *iconotexto*.¹⁴⁸

Es el caso de múltiples pasajes del cuento “Melchor en carrera”, texto que figura dentro de la antología *Árbol de pólvora* junto a ficciones escritas entre 1925 y 1932, y que tenemos por objeto analizar en el siguiente capítulo. El examen permitirá observar la representación literaria que Alfonso Reyes hace del lenguaje cinematográfico, en él procederemos aplicando las diferentes categorías que se vinculan con el poema para comprender al texto tanto en su estructura como en su relación con otros textos y otros sistemas de representación.

¹⁴⁸ Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.* p. 283.

III. Análisis por motivos de “Melchor en carrera”

Desde 1927 hasta 1939 Alfonso Reyes cumplió su segundo periodo como embajador “intermitente”, pues los años de su gestión se repartieron entre los consulados de Argentina y Brasil. Además de cubrir sus responsabilidades diplomáticas, tuvo una intensa actividad literaria: colaboró en publicaciones de todo el continente como la primer *Revista de la Universidad* en México y *Sur*, donde entró en contacto con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. De esta época datan su estudio sobre Ruiz Alarcón, *Cuestiones Gongorinas* y el epistolario *Monterrey*; las ediciones francesas de *Visión de Anáhuac* y *El plano oblicuo* bajo su supervisión; asimismo fue coeditor de la colección “Cuadernos del Plata” y comenzó la escritura de la opereta “Landrú” que más tarde se presentaría en la UNAM, musicalizada por Rafael Elizondo.¹⁴⁹ Tan prolífica y diversa carrera es muestra de su interés en el intercambio cultural, a modo de prolongación de los valores adoptados por el Ateneo de la Juventud en su protesta del 8 de abril de 1907:

Nosotros, los que firmamos al calce, *mayoría de hecho y por derecho, y del núcleo de la juventud intelectual*, y con toda la energía de que somos capaces, protestamos públicamente contra la obra de irreverencia y falsedad que en nombre del excelso poeta Manuel Gutiérrez Nájera, se está cometiendo con la publicación de un apel que se titula *Revista Azul* [...]

...es oportuno declarar a manera de credo, que nosotros no defendemos el Modernismo como escuela, puesto que a estas horas ya ha pasado, dejando todo lo bueno que debía dejar [...]; lo defendemos como principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad y a la rutina. *Somos modernistas, sí, pero en la amplia acepción de ese vocablo, esto es: constantes evolucionarios, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y nuestro siglo.*¹⁵⁰

Al proclamarse por la renovación sin restringirse a la tendencia modernista y sin negar el pasado estético, los ateneístas cultivaron una cualidad crítica, en el sentido dialógico del término. A decir de Lara Covarrubias, esta característica se manifiesta en sus obras como una negación de la particularidad de los discursos de la tradición mediante una

¹⁴⁹ Héctor Perea. *Alfonso Reyes: El sendero entre la vida y la ficción*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2007, p. 34.

¹⁵⁰ Antonio Caso. *Conferencias del ateneo de la juventud*. México, UNAM, 2000, pp. 335-336.

compleja trama de afirmaciones que revitaliza lo universal. Ello permitió establecer vínculos entre lo propio y la tradición, proceso denominado “mestizaje cultural”.¹⁵¹

Esta cualidad es inherente a la obra literaria de Alfonso Reyes, ya no sólo a la publicada en su etapa ateneísta, pues la perspectiva crítica hacia los distintos sistemas de la cultura es inherente a toda su trayectoria de escritos. Como ya mencionábamos, “Melchor en carrera” da muestra de ello y su análisis nos permitirá observar un diálogo desde el lenguaje literario hacia el cinematográfico. Para ello procederemos mediante la identificación e interpretación de los motivos que componen al cuento, siguiendo el uso que Boris Tomachevsky otorga a la categoría. De antemano, nuestro análisis se perfila sólo como una aproximación a una de las interpretaciones posibles del texto, si bien nuestra hipótesis de lectura se ampara bajo la investigación que hemos conducido, reconocemos que una u otra perspectiva puede generar diferentes lecturas. Sin caer en el relativismo absoluto, buscamos respetar la naturaleza polisémica de la obra literaria; nos apegamos, así, a la noción de análisis estructural-textual como la expone Roland Barthes:

El análisis textual no trata de averiguar qué está determinando el texto [...] Tomaremos, pues, un texto narrativo, un relato, y lo leeremos, todo lo lentamente que sea necesario (el *desahogo* es una dimensión capital de nuestro trabajo), intentando descubrir y clasificar *sin rigor* no todos los sentidos del texto (esto sería imposible, porque el texto está abierto al infinito: ningún lector, ningún sujeto, ninguna ciencia puede detener el texto), sino las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles. Buscaremos las *avenidas* del texto. Nuestro objetivo no es encontrar el sentido, ni si quiera *un* sentido del texto [...] Nuestro objetivo es llegar a concebir, a imaginar, a vivir lo plural del texto, la apertura de su significancia.¹⁵²

Ahora bien, es preciso aclarar que, en el cuento de Alfonso Reyes, la relación cine-literatura no sólo se manifiesta a partir de la representación de estrategias narrativas propias del texto fílmico o la presencia de códigos que indican vínculos hipotextuales con determinadas producciones (*El gabinete del doctor Caligari*, por ejemplo), también adquiere gran relevancia la confrontación entre la manera en que estas dos artes suscitan imágenes en la mente de su receptor. A pesar de su brevedad, es posible decir que “Melchor en carrera” tiene como trasfondo una cierta “dinámica de complementariedad y relevo” entre texto verbal y texto icónico, ya que los juegos retóricos en la noción de imagen así

¹⁵¹ Lara Covarrubias. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁵² Barthes, Roland. “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”. *Op. cit.*, pp. 422-423.

como la descripción, pareciera afirmar que el cine muestra lo que la imagen verbal no alcanza a aprehender y viceversa.

El cuento posee una estructura lineal, siguiendo al protagonista por sus diferentes estaciones al recorrer una mansión. Como si se tratara de una escaleta cinematográfica, comienza por presentar a Melchor y situarlo frente a una mansión, escenario donde se llevará a cabo su infortunio. Tras llamar a la puerta, ésta se abre por sí misma y se cierra cuando el personaje ha ingresado al edificio. Un lacayo lo conduce entre dos hileras de sirvientes uniformados de manera ridícula. Pronto, la rareza del lugar comienza a minar el estado de ánimo del protagonista, quien envejece súbitamente y se acerca a la ventana para tomar aire, ahí contempla una escena que logra perturbarlo aún más.

Si bien en este pasaje la temporalidad rebasa los límites de lo real, desde el principio el narrador ha hecho constar que no hay una causalidad en la visita del protagonista, por tanto, pareciera negar el origen de los acontecimientos, rasgo que dota al cuento de un cierto carácter onírico. El relato continúa cuando Melchor es guiado por el sirviente hacia una sala de teatro donde observa una dramatización que pasa de retablo renacentista a escena vanguardista; en ella se ve al “Dr. Jeringa” aplicando una inyección con instrumentos gigantes. De modo súbito, el médico ordena a sus ayudantes la persecución de Melchor, quien emprende la huida hasta alcanzar una cuna de algodón.

El título “Melchor en carrera” establece una relación temática con el cuento. Según Genette en este tipo de paratextos se nombra a uno de los elementos diegéticos por su grado de importancia semántica en la obra, ofrecen al lector una perspectiva metonímica que “prejuicia” en cierto sentido su interpretación.¹⁵³ En nuestro caso, ‘Melchor en carrera’ es un sintagma nominal compuesto por un núcleo y un modificador indirecto. Por su semántica, el modificador no tiene una función adjetiva, más bien, sirve de complemento circunstancial a un núcleo verbal elidido, se diría: Melchor [está] en carrera. Comprobación de esto es que el sustantivo “carrera” pudo haberse expresado con la forma verbal “corre” para construir una oración bajo la estructura Sustantivo + Verbo. De tal modo, el C.C.M. crea un doble énfasis, primero al hacer evidente el carácter nominal del enunciado y, segundo, al guiar al lector para identificar una acción que no se dice de forma directa.

¹⁵³ Gerard Genette. *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001, p. 71.

Esta construcción sintáctica produce una serie de metáforas acerca de la propiedad comunicativa del arte. A nivel estilístico, la elisión del verbo adelanta la principal estrategia narrativa del cuento, en la cual, a diferencia del procedimiento clásico que liga una función cardinal a otra para formar una secuencia, la transformación del personaje se muestra a través de enunciados declarativos que sintetizan un proceso completo. Ello implica un proceso metonímico en el sentido en que lo explica Lausberg, pues opera un desplazamiento de los límites al denominar efectos por sus causas, contenidos por sus continentes, cualidades por sus portadores, fenómenos sociales por un símbolo, etc.¹⁵⁴ El encadenamiento de las acciones, como un proceso completo, se alude mediante un solo núcleo casi como ocurre en las estaciones del *Vía crucis* (“Jesús cae, por primera vez, bajo el peso de la cruz”): primero “Melchor ha caído en una trampa”, después “un lacayo de librea lo precede para conducirlo”, “pasan por entre una doble hilera de sirvientes” y así sucesivamente.

Ahora, la metáfora incide también a un nivel semiótico ya que la expresión “Melchor en carrera” sustituye no a un término concreto sino a los mecanismos de significación que la lengua utiliza para representar la figuratividad (Lotman). El carácter descriptivo de la primera lexía acentúa la gestualidad de la expresión al evocar con términos familiares (“andar a la carrera”) la imagen de un sujeto en pleno movimiento, de modo tal, que al leerlo el receptor visualiza al individuo al tiempo que se representa la idea de velocidad.

Ello motiva una primera reflexión en torno a los modos de expresar “lo visual” en los dos sistemas semióticos que aquí nos ocupan: desde la literatura se manifiesta la imposibilidad de precisar una imagen mental (vemos al sujeto en carrera, pero no tenemos certidumbre sobre los detalles de su rostro, la textura de su ropa, etc.); desde el lenguaje icónico contamos con estas precisiones externas, pero no con datos específicos sobre su identidad. Se diría que el título traza el campo donde el lenguaje verbal intersecta con el icónico: la “esencia transmental” que, como veíamos en el primer capítulo de este trabajo, supone un espacio abstracto de comunicación interartística.

La extensión de la metáfora sobre la relación entre lenguaje verbal y lenguaje icónico evidencia desde el paratexto el grado intermedio del lenguaje cinematográfico o

¹⁵⁴ Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1967, pp. 70-74.

icónico-verbal (Lotman). Siguiendo a Alfonso Reyes, la mostración de la imagen filmica advierte una naturaleza más abstracta que la teatral y, por su encadenamiento de signos, es más cercana a la lengua que cualquiera de las artes visuales. Entonces, el problema precisa que la diferencia específica del cine respecto a la literatura no radica en su propiedad figurativa sino en su carencia de una sintaxis compleja como la de la lengua. Así, desde el paratexto se establecen los dos motivos rectores del relato: movimiento e imagen.

De acuerdo con Boris Tomachevsky la obra es un sistema de motivos de uniformidad estética; para el autor, *motivo* es la unidad temática que traza relaciones con cada uno de los elementos del relato a fin de producir significación. En su artículo “Temática”, distingue dos grandes categorías según su relación con el sujeto y la fábula: motivos asociados, que estructuran la trama y otorgan continuidad a la sucesión causal de los acontecimientos y, libres, cuando pueden extirparse sin lesionar la cronología del relato. Los primeros se identifican con las funciones distribucionales de Roland Barthes, mientras los segundos, por su carácter descriptivo, con las integrativas.

Asimismo, si transforman o no la situación, se consideran *dinámicos* y *estáticos* respectivamente. Al imbricar el plano semántico con el nivel de las acciones permite llevar a cabo el análisis compositivo del discurso –identificación e interpretación de las informaciones tejidas en la obra– al mismo tiempo que se detecta su estructura narrativa.

A continuación, segmentamos el cuento “Melchor en carrera” por motivos, utilizaremos números para señalar los asociados y letras para designar los libres, cabe advertir que la presencia de un tipo no exige necesariamente la del otro. Después de cada segmentación figura la descripción de los códigos y los aspectos que se desarrollarán a lo largo de nuestro análisis.

De antemano, surge a nuestra atención un predominio de los motivos libres en el cuento, ello evidencia la cualidad descriptiva en su construcción; mediante un discurso mostrativo, el narrador relaciona a los sujetos con los objetos como si se tratara de imágenes progresivas dispuestas ante los ojos del lector,¹⁵⁵ con ello representa las propiedades fundamentales del lenguaje filmico. Esto se observa desde la prosopografía del protagonista en el segmento inicial que comprende los motivos *a* y *b*:

¹⁵⁵ Vid. José Ángel García Landa. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 181, 182.

(a) Melchor entra en la historia con un aire de héroe del cine: (b) joven lustroso y afeitado, elegantemente vestido y con aquella levedad que comunica el deporte mientras no llega a las exageraciones atléticas.

El código de apertura hace evidente el estatuto ficcional de la obra al señalar el ingreso del protagonista en el mundo representado. Desde aquí se establece el carácter narrativo de la obra y se problematiza la relación entre narrar y representar, pues, a modo de entrada del actor a escena, se simula la función de la didascalia teatral mediante la noticia de una primera “aparición ante la audiencia”. Tres términos relacionados con el ámbito de la ficción establecen, de entrada, una cualidad autorreferencial: historia, héroe y cine. Los primeros dos remiten a elementos compositivos de la obra narrativa; el tercero, a un campo semiótico ajeno. Si consideramos la propuesta de Tomachevsky, este ensimismamiento de la forma es también una mirada hacia la realidad social, extraliteraria, pues acude a las convenciones de otras materias culturales para construirse; el formalista nombró a este procedimiento *motivación realista*.¹⁵⁶

La caracterización del protagonista remite al imaginario del héroe exportado por el cine hollywoodense temprano, donde se instituyeron dos arquetipos básicos: cuando no se trataba de un personaje *outlaw* aventurero, se personificaba al epítome del protocolo norteamericano. Los papeles de Douglas Fairbanks durante los años 20 y 30 son muestra de ambos perfiles; ejemplo del primer tipo son los filmes *La vida privada de Don Juan* y *La marca del Zorro*, obras donde se idealiza la vida del *swashbuckler* (un héroe con valores caballerescos dentro de un contexto poco civilizado);¹⁵⁷ el segundo aparece en *Tocando la Luna* o en *La vuelta al mundo en 80 minutos con Douglas Fairbanks*, donde el actor se muestra como un amante refinado y como un occidental con curiosidad por lo exótico, respectivamente. La figura de Melchor se inclina por el segundo arquetipo mencionado y a lo largo del relato enfrenta una degradación que lo victimiza, lo cual traza un camino desde la personificación de estilo norteamericano hacia el estilo expresionista alemán.

¹⁵⁶ Boris Tomachevsky. *Op. cit.*, p. 222

¹⁵⁷ Lauro Zavala considera *Western* a toda fórmula narrativa de la tradición cinematográfica clásica donde personajes de este tipo guían a un pueblo hacia el orden social (Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM Xochimilco, 2003, p. 26).

Cabe recordar, además, que la clasificación de cintas elaborada por el mismo Reyes, bajo el pseudónimo de Fósforo, obedece en gran parte a la caracterización de los personajes. En este caso, la primera aparición de Melchor remite a los actantes de lo que él consideró “Dramas deportivos”, sin embargo, la situación parece guiarlo hacia un “Drama de enigma y ciencia mágica”. La posterior aparición del Dr. Jeringa y sus ayudantes encaja por completo con éste último. Vemos, entonces, que desde las propias convenciones visuales fijadas por Reyes y las de su época, se yuxtaponen elementos que pertenecerían a diferentes campos genéricos.

1. Ingreso de Melchor
 - Melchor llama a una puerta. (c) La puerta se abre sola y se cierra sola tras él. (d) Nadie, ni él mismo, sabe a qué iba. (e) Melchor ha caído en una trampa. ¡Y qué trampa!
 - (f) Es un inmenso palacio de profundos y anchurosos salones, casi sin muebles. (g) De tiempo en tiempo, un objeto absurdo; por ejemplo, un orinal lleno encima del piano, un pájaro que revolotea en el agua de una pecera, un ahorcado que cuelga en la barra de una cortina, un caballo-mecedora sobre el cual cabalga un gatito.

Presentar a Melchor con la máscara de héroe produce una falsa motivación compositiva, pues abre expectativas que se invierten durante los acontecimientos por venir. De manera progresiva se revelará el desconocimiento del personaje sobre la situación, su falta de poder y su falta de deseo. Así, en el primer motivo asociado, el protagonista llama a la puerta del recinto, acto protocolario indicativo de su nulo dominio del espacio donde se desarrollará la historia y confirmado por la autonomía de la puerta, cuyas capacidades son en apariencia mayores que las del sujeto. Aunado a esto, se observa la falsa motivación en la ausencia de complementos para el inicio exabrupto o *in media res*: por lo general, las introducciones de este tipo requieren una serie de datos dispersos a través del texto para construir el antecedente elidido y justificar las razones que el personaje tiene para ingresar en el espacio amenazante, sin embargo, no se otorgan.

Tomachevsky explica que uno de los géneros en los que más se explota la falsa motivación compositiva es el policiaco, pues ayuda a desorientar al lector en tanto siembra indicios que se disprueban conforme se acerca la resolución. El sema del enigma construido en el motivo *d* permite vislumbrar un nexo entre la ignorancia de Melchor y el carácter inquisitivo de géneros de la familia del fantástico: el protagonista se presenta al palacio

para investigar algo, no es un detective y, si intenta perfilarse como héroe, requiere de un objetivo dentro de la trama.

De manera que la introducción del enigma sirve como recurso autorreferencial, pues permite suponer que el objeto de deseo del actante es descubrir su propio objeto de deseo. Empero, dado que no se cumple la expectativa suscitada en el eje de las acciones y tampoco se circunscribe al personaje –en un sistema de motivos convencionalmente detectivesco o lo fantástico–, la falsa motivación resulta en sí misma falsa. Por lo tanto, el cuento desarma las estrategias típicas de dicho campo genérico, resultando un *pastiche*, procedimiento que se apoya de cierta tradición literaria con una función no tradicional.

De acuerdo con el autor ruso, el uso del *pastiche* es un rasgo de la literatura en transición; donde se han agotado los recursos de una escuela, una corriente o un género, los autores practican procedimientos compositivos libres (no canónicos) sobre el material anterior para buscar nuevos rumbos en la producción artística. Lo mismo funciona para la motivación realista, aquello que en la producción de una corriente vinculaba la ficción con los acontecimientos del suceder real es destruido y restituido por la visión de las escuelas postreras mediante el *pastiche*; produciendo, además, la singularización o desautomatización de un objeto ya tipificado.¹⁵⁸

La motivación realista en el cuento de Reyes replantea la relación ficción-realidad del extraño y el fantástico clásicos, en ellos la intriga se construía mediante los datos arrojados progresivamente por la investigación del protagonista y, al narrarse, adquirirían homogeneidad a través del lenguaje verbal (a grandes rasgos, si lo extraordinario podía explicarse lingüísticamente se estaba en el polo del extraño o el del maravilloso, si resultaba inaprehensible por la lengua, entonces era fantástico).¹⁵⁹ En “Melchor...”, por el contrario, se instaura lo heterogéneo, si bien se acude al lenguaje del cine como nuevo mecanismo de certidumbre vinculante a lo real –no por la supuesta semejanza entre lo proyectado y el objeto físico, sino por haberse elevado como lenguaje dominante durante el siglo XX–, simultáneamente se problematiza la unidad de sentido en una serie de imágenes que el mismo narrador juzga no tienen conexión aparente (motivo g).

¹⁵⁸ Boris Tomachevsky. *Op. cit.*, pp. 215-217.

¹⁵⁹ *Vid.* Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia, 1981, pp. 31-42.

Por otro lado, en el cuento, los dos motivos libres del código de apertura (*a* y *b*) contrastan con aquellos vinculados con la entrada de Melchor al edificio (*c*, *d* y *e*). Dado que en *a* y *b* no hay una acción efectiva, la historia se mantiene en suspenso mientras crece el relato. A partir del motivo asociado 1, se da constancia de la presencia del personaje a nivel de la historia, mediante las acciones de llamar y el ingreso (incluso si ha sido elidido en la enunciación). En este contexto, los semas del engaño y el artificio evocados por la connotación axiológica “¡Y qué trampa!” se afilian al concepto de ficción y constituyen una incorporación simbólica al nivel de la narración: el personaje pertenece al discurso del narrador.

El énfasis en los diferentes niveles del relato suscita una primera reflexión de carácter recíproco: se observa al cine como objeto ajeno y, simultáneamente, la literatura se autodefine en términos narrativos. En este sentido, no es gratuito que el siglo, durante el cual el ámbito de la poética literaria arrojó luz sobre los mecanismos de focalización, coincida con el auge del lenguaje filmico, pues acontece en la historia como máxima expresión de la perspectiva desarrollada en las artes visuales desde el final de la Edad Media. Cabe recordar que la categorización que llevó a cabo Gerard Genette en su estudio sobre *En busca del tiempo perdido* es el resultado científico de una consciencia que las obras literarias manifestaban desde décadas atrás.

De tal manera, podemos observar en “Melchor...” cierta autoconsciencia sobre el paradigma que vincula la perspectiva cinematográfica con la literaria. Dada la naturaleza verbal de su lenguaje, fue necesario el encadenamiento de cinco motivos para establecer un grado cero entre los ejes historia-relato-narración¹⁶⁰ del texto (en el caso específico del cuento, la focalización cero del narrador sirve para equiparar el tiempo de la historia con el del relato); por otro lado, dentro de un filme la mostración obliga la equidad instantánea de los tres ejes, ya que en sólo la plástica de un plano –composición, iluminación, escenografía, actuación, vestuario y maquillaje– se sintetizan espacio, tiempo y punto de vista. En su ensayo “El cine literario” (1950) Alfonso Reyes presta una reflexión semejante al reseñar el estilo del cuento *Donogoo-Tonka*:

¹⁶⁰ Vid. Gerard Genette. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, pp. 81-87.

Como toques de procedimiento personal, señalamos en el *cuento cinematográfico* de Jules Romains: 1º) el “unanimismo”, la *simultaneidad de representaciones* (el cuadro de proyección aparece dividido en cuatro, y cada cuarto figura una escena distinta y una acción paralela a las otras tres), procedimiento que en la literatura se realiza con menos felicidad que en el cine, y 2º) *el subjetivismo, la deformación plástica de los objetos* bajo la fuerza de un estado de ánimo [...].¹⁶¹

Cabe resaltar el término “cuento cinematográfico”, con el cual el ateneísta identifica el surgimiento de una narrativa literaria que imita abiertamente las técnicas del cine. La reseña, escrita casi dos décadas después que “Melchor en carrera”, es prueba del interés del autor sobre el diálogo entre ambas artes y, más aún, su preocupación por las posibilidades que cada una, como sistema semiótico, posibilita para narrar. Al señalar “el subjetivismo” como propiedad común, el autor presta atención especial a las estrategias que cada lenguaje sigue para representar la interioridad de los sujetos involucrados, tanto en la construcción diegética como en un ámbito pragmático.

Siguiendo esta línea de ideas, el carácter libre del motivo *e* destaca la intervención del narrador y su capacidad para complementar la diégesis con el material lingüístico que utiliza para construirla, lo cual advierte el doble papel que ejerce dentro del texto: al tiempo de hilvanar la trama, actúa como filtro interpretativo, como intermediario entre el mundo representado y el receptor. Esto se confirma cuando se enlistan los elementos al interior del palacio en el motivo *g*, donde se da a conocer la diégesis a través de la selectividad del narrador: “De tiempo en tiempo, un objeto absurdo; por ejemplo...”. Es decir, pese a que cuente la historia de Melchor, desde un punto externo, lo que se llega a saber sobre el mundo representado se encuentra condicionado a su perspectiva.

Este acento sobre el eje de la narración establece un problema nodal para el texto: ¿cuáles son las posibilidades que tanto el lenguaje literario como el cinematográfico tienen para producir conocimiento? Por un lado, la poca coherencia de las imágenes con que se presentan los elementos corre riesgo de generar sentidos ambiguos; por otro, la selectividad y las valoraciones verbales del sujeto que conduce el relato impiden una visión objetiva sobre los acontecimientos narrados. Lejos de comportar una “denuncia” de las deficiencias de cada sistema semiótico, el cuento representa la complementariedad entre disciplinas que tanto ocupó a su autor, pues la ficción como rasgo común a las artes se manifiesta aquí a

¹⁶¹ Vid. Alfonso Reyes. *Simpatías y diferencias. Obras completas. Tomo IV. Op. cit.*, p. 110-111. Las cursivas son nuestras.

través del diálogo entre ellas; es decir, la ficción, que es en sí una manera desviada de la verdad,¹⁶² se concibe en “Melchor...” como un constructo que resulta de la cooperación entre múltiples sistemas y agentes.

A partir de este segmento la duración de los sucesos es escénica, el tiempo del relato y el de la historia discurren paralelamente, estrategia que mantiene la semejanza narrativa con la de una cinta. Aunado a ello, en los motivos *f* y *g* el discurso mostrativo establece el espacio como lo haría una imagen, primero un plano general (*establishing shot*) y, posteriormente, primeros planos de los objetos. El sintagma adverbial “De tiempo en tiempo” empleado para introducir funciona como complemento circunstancial locativo, pero semánticamente refiere al flujo de la mirada sobre los objetos observados. La ambivalencia del nexos representa la dependencia que tiene el espacio respecto a la temporalidad, tanto en literatura como en cine; sea por la sintaxis verbal, por la duración de un plano filmico o por el montaje, los escenarios dependen del encadenamiento de los signos.¹⁶³

Al describir los elementos, la focalización cero del narrador es aprovechada para sugerir formas reconocibles a la mirada del receptor, es decir, no son evocados con una perspectiva específica, sino en su función de objeto aprehendido mentalmente por un observador. De esta manera, puesto que el mundo representado no busca mimetizar la realidad social sino la realidad de los lenguajes, la verosimilitud no se construye mediante una descripción sensorial de los elementos en el espacio, sino por su simple mención, evidenciando la comunicación literaria como una cadena de significantes que combina significados de manera artificial. Esto implica una consciencia inherente al texto sobre la arbitrariedad del signo, misma que se exagera al yuxtaponer elementos que semánticamente no advierten una relación válida dentro de la realidad factual (un orinal lleno encima del piano, un pájaro que revolotea en el agua de una pecera, un ahorcado que cuelga en la barra de una cortina).

Durante la lectura, cada uno de los objetos referidos evoca, no sólo el significado, sino una imagen mental, inclinando el lenguaje verbal hacia la figuratividad. La incoherencia semántica entre los objetos es posibilitada por la adecuada construcción

¹⁶² Vid. Arcelia Lara Covarrubias. *Op. cit.*, pp. xvi, xvii.

¹⁶³ Cfr. Iuri Lotman. *Estética y semiótica del cine*. Madrid, Gustavo Gili, 1979, pp. 12-14.

sintáctica de la oración. Un proceso inverso se lleva a cabo en algunas obras pictóricas de las vanguardias, donde el abuso de la arbitrariedad en la selección de los objetos representados no resta sentido a la imagen, si las figuras que lo componen conservan un significado por sí mismos, la ambigüedad recae en su relación espacial dentro del lienzo, esto es, en un trastoque a nivel “sintáctico”. Este recurso fue explotado particularmente por el surrealismo; por ejemplo, en “El imperio de las luces” Magritte pinta una casa con las luces encendidas en pleno día y la forma de la Luna menguante sobre la fachada. Haciendo eco de este tipo de recursos, la unidad estética del cuento “Melchor...” se da por inversión, la coherencia interna de la diégesis recae sobre lo no-unitario, aquello que se asocia sólo de manera arbitraria, a veces como negación y a veces como simple descomposición.

Al imitar la arbitrariedad vanguardista en un cuento cuyo objeto de interés es el lenguaje del cine, Reyes perfila con mayor detalle su concepción del mismo, pues la estrategia no destruye a la figura como unidad de significación (cosa que sí haría la pintura abstracta). Esto es un rasgo específico de la imagen fílmica en el contexto de producción de “Melchor...”, donde para lograr una comunicación mínima era necesario captar objetos físicos durante el rodaje, formas identificables por cualquier espectador. Así, el motivo *g* construye una reflexión sobre la sintaxis de la imagen cinematográfica a dos niveles, primero, como mostración, al comparar el núcleo de un sintagma nominal con la figura de un objeto en el espacio de la pantalla; y, segundo, como montaje al yuxtaponer varios sintagmas del mismo tipo.

Hasta aquí los motivos introductorios revelan la organización general del cuento: los ejes temáticos, la imagen y el movimiento; su estructura, un personaje sin función definida es transformado, no por sus acciones, sino por su dependencia al sujeto que narra; y sus principales estrategias narrativas: el discurso mostrativo como representación de la sintaxis fílmica, la exacerbación de la arbitrariedad semántica, el *collage* o *pastiche* de la familia del fantástico y de los estilos de ruptura en la tradición iconográfica occidental.

Destaca de esto último que a pesar de construirse un nivel architextual, mediante la referencia a diferentes escuelas de la literatura y las artes visuales, el cuento no parece afiliarse a un género específico; por su efecto de incertidumbre –tanto en el personaje como en el lector– y por problematizar las estructuras clásicas de relatos con asuntos extraordinarios, resulta útil considerarlo una variante del fantástico. De cualquier modo, no

es objeto del presente trabajo determinar su clasificación dentro de un campo, al contrario, tiene mayor provecho observar cómo funcionan los motivos de diversas tradiciones en su composición.

2. Inicio del recorrido Se acerca un lacayo de librea y lo precede para conducirlo hacia el interior del palacio, (h) un lacayo rígido y mudo que anda con los ojos cerrados, lleva un candelero apagado y camina sin volver la cara.

En el motivo asociado 2, el ingreso del lacayo para conducir a Melchor rompe la inmovilidad de la situación inicial, con lo cual se perfila el nudo del argumento. De ahí en adelante, la intriga se desarrollará con variaciones del recorrido y no como conflicto de intereses entre los actantes, por ello el protagonista abandona cada vez más su máscara de héroe y se perfila como víctima.

En el personaje del lacayo se activan los semas del sirviente a usanza feudal y del intermediario entre huésped y anfitrión, la identidad anónima de éste último refuerza el motivo de la amenaza. Tal retraso de la información para construir suspenso es una estrategia típica de la narrativa del siglo XIX que, junto a la mirada hacia lo medieval, remite a la estética del Romanticismo. Aunque los procedimientos contrastan con aquellos de las vanguardias, aludidos en el segmento anterior, persiste un enlace entre ambas tendencias dado por el cine expresionista, el *film noir* y las diversas escuelas que adaptaron los motivos de dicha estética durante el siglo XX.

Si bien la función del sirviente como extensión del antagonista es tradicional, sus rasgos omiten la lealtad al amo intrínseca a su jerarquía social (un lacayo era súbdito de un noble y su responsabilidad era seguirlo con toda voluntad), en lugar, muestran un proceder sin consciencia: “un lacayo rígido y mudo que anda con los ojos cerrados, lleva un candelero apagado y camina sin volver la cara”. La descripción refiere simbólicamente a la ignorancia del sujeto sobre sus actos y recupera elementos de un autómata, es decir, elabora un connotado a partir de dos personajes tipo asociados con la novela decimonónica. Tanto su función actancial (adyuvante del opositor) como su caracterización develan la presencia de una relación intertextual acorde con las cualidades del cuento: Cesare, el sonámbulo de *El gabinete del doctor Caligari*, quien es explotado por el científico malévolo para cometer crímenes sin consciencia de ello.

No obstante, el papel del lacayo respecto a Melchor es el de un guía hacia la trampa y no una amenaza directa. Este mismo vínculo lo establece con el lector –dada la empatía de éste con el protagonista– y, en consecuencia, el lacayo funge como una alegoría de las marcas que guían la recepción, pues su presencia otorga narratividad al recorrido ya que establece un programa para visitar sus espacios en tiempos específicos. Continuando con la interpretación alegórica, el papel del receptor en la estructura se equipara al del “héroe”, mientras éste transita un camino preestablecido por un anfitrión para afectarlo, aquel sigue un programa de lectura prefigurado por una instancia prototextual, una especie de “anfitrión del cuento”, quien primero dispone un espacio (la diégesis), luego un conductor (el narrador). Los motivos de esta sección establecen una relación entre la dimensión textual y la dimensión pragmática, evidenciando una consciencia sobre el lector implícito y definiéndolo como una “víctima” de la narración.

Además del lacayo, el procedimiento de motivación realista constituye uno de los mayores índices de lectura, pues no sólo permite actualizar los sentidos de las tradiciones retomadas hacia el interior del texto, sino que delimita el campo estético a partir del cual el receptor comprende dichos sentidos. Aunque Tomachevksy no otorga una función central al autor y al lector, su propuesta implica sus participaciones tanto por la selección como por la interpretación de los motivos.

La propuesta teórica de Alfonso Reyes ofrece herramientas auxiliares para observar el papel de los sujetos dentro del proceso discursivo, pues su concepto de obra como noema obedece al carácter abierto de la comunicación literaria. Si para el ateneísta “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 [noesis creativa] y seguir su avance hasta la crítica [noesis recreativa]”¹⁶⁴, entonces la identificación de motivos no sólo permite dar cuenta del funcionamiento compositivo, textual e intertextual, sino del diálogo establecido entre las instancias autoral y lectora. En términos de *El deslinde*, el procedimiento de motivación realista se definiría como el procedimiento de ficcionalización de los discursos adyacentes a la literatura mediante la noesis.

¹⁶⁴ Arcelia Lara Covarrubias. *Op. cit.*, p. X.

3. La recepción

De pronto, pasan por entre una doble hilera de sirvientes, todos de diversa estatura y trajeados con libreas iguales. (i) Pero las libreas son de una sola talla y medida. Al más alto, el calzón corto le hace calzoncito de baño, le llega apenas al arranque del muslo, y las mangas, apenas más arriba del codo. Al más bajo, el calzón le cae en generosas arrugas, las mangas le cuelgan como en los muñones de los mancos.

Estructuralmente, el motivo asociado 3 y el libre *i* concluyen la primera etapa del nudo, la primera fase de la “trampa” en la cual ha caído el protagonista. A nivel semántico, elaboran una parodia de la recepción con honores al huésped, pues ridiculizan los actos protocolarios mediante el uniforme inadecuado de los lacayos. Asimismo, un sema irónico desestabiliza aún más la función de Melchor al invertir la solemnidad con que debería ser tratado si fuera un héroe. El pasaje funciona como *pastiche* dentro del texto, pues si en la literatura medieval una celebración tenía cierta seriedad y en la romántica adquiriría una cualidad nostálgica o, a veces, siniestra, ahora resulta risible y desconcertante.

La topografía y la prosopografía funcionan como iconotexto, pues emulan la composición de la imagen, primero mediante la sugerencia de dos líneas paralelas y, posteriormente, evocando la idea de proporción (o desproporción) con los pares alto/bajo, ajuste/desajuste. Connotaciones ideológicas como: “Al más bajo, el calzón le cae en *generosas* arrugas” advierten la percepción del autor implícito sobre el suceso, guiando la lectura. Si bien la ironía se produce aquí de manera verbal, de manera hipotética diríamos que en un filme se sustituiría con un plano detalle y, posiblemente, un énfasis musical; aunque esto es una de las múltiples posibilidades de traducir el sintagma al cine, es prueba de que ambos lenguajes sirven para el diseño de un discurso y sus efectos, es decir, poseen una retórica.

La introducción del motivo asociado 3 reitera la estrategia de la mostración; como si se tratara de un corte directo en el montaje filmico, utiliza el nexa “De pronto” para yuxtaponer la acción anterior a la nueva. En conjunto, estos recursos generan una reflexión sobre la inadecuación en múltiples campos: por un lado, los personajes confrontan la modernidad con el pasado (Melchor es un héroe de cine, los lacayos son un estrato extinto); por otro, la estilización verbal obstaculiza la visión objetiva de la imagen representada; finalmente, dado que la escena no retoma los motivos convencionales de una trampa (como

lo anunció el narrador al principio), la comunicación entre la instancia creativa y la competencia narrativa del lector se dificulta.

En ese sentido, reaparece el problema de conocimiento esbozado al principio: efectivamente, los diálogos autor-lector y literatura-cine han construido un estatuto ficcional; sin embargo, ¿cómo debe proceder un sujeto –sea el lector o el lenguaje verbal– para interpretar un objeto perteneciente a un sistema ajeno –el autor de un tiempo distinto o un lenguaje icónico-verbal respectivamente–?

De manera tentativa, la respuesta es que estrategias como la ironía son el vínculo para la interpretación, pues conllevan complicidad entre enunciador y enunciatario, identificando en lo enunciado un segundo sentido. Dado que la burla se produce entre ideales abstractos (la honra del reconocimiento público) y manifestaciones concretas de esos ideales (uniformes fallidos), la ironía aparece como mecanismo crítico por excelencia, pues vincula lo universal con lo parcial señalando sus defectos. En la estructura general, la figura retórica también comporta una especie de complicidad entre lo literario y lo filmico: al tiempo que se *dice*, la literatura, se *implica* al cine.

4. Envejecimiento

(j) El concierto de Melchor es visible. Comienza a “perder la línea”, el buen aire. Ya está todo fruncido de inquietud y de desazón, el semblante olvida el señorío, envejece por instantes, le crecen las barbas, el traje se le pone viejo. (k) ¿Habrán transcurrido varios años durante el misterioso desfile? En vista de la unidad de tiempo que han dictado los preceptistas, apenas osamos admitirlo; pero así es, pese a los códigos.

Este segmento describe la degradación de Melchor, cuyo aspecto elegante y atlético termina por ceder ante la configuración del espacio envolvente, su *ser* víctima se proyecta en su *parecer*, abandonando definitivamente el estatuto de héroe en términos iconográficos. La cualidad omnisciente del narrador podría aseverar el estado de ánimo del protagonista, no obstante, al seleccionar las palabras “es visible” para introducir el motivo *j*, se *finge* una focalización externa. Esto permite representar el hecho como si se tratara de un primer plano (*close-up*) y emular las secuencias de transformación facial que llevaba a cabo el cine con la disolución (*lap dissolve*).

En el contexto histórico del cuento, al menos dos filmes clásicos utilizaron un truco así, *Metropolis* (1927) y *El hombre invisible* (1933), este último data del año exacto en que

Reyes escribió “Melchor en carrera”. Aunque la alusión arroja dos ejemplos concretos, nuevamente se construye una ecfraesis referencial genérica,¹⁶⁵ pues el texto refiere a las propiedades de un estilo. La intertextualidad en el cuento funciona en todo momento para fundamentar un nivel architextual.

Cabe anotar algo más respecto a la architextualidad, si bien las obras filmicas hasta ahora codificadas forman parte del cine del expresionismo alemán, en tanto movimiento artístico, el término “expresionismo” puede extenderse hacia el uso que le da André Bazin en “La evolución del lenguaje cinematográfico”. El artículo analiza las dos principales tendencias del cine hecho durante el periodo 1920-1940 para demostrar que su principal cambio no se dio por la llegada del canal auditivo sino por dos usos distintos de un lenguaje ya configurado. Por un lado, se prefería crear filmes cuya presentación de la realidad fuera casi objetiva y sugirieran únicamente una estructura profunda de la realidad social, para ello los directores procuraban elaborar un montaje “invisible” o neutro, donde pasara inadvertida la presencia de sujetos externos a la historia mostrada; por otro lado, se dieron cintas que explotaban todas las posibilidades técnicas con tal de re-presentar la realidad y rebasar los límites de la lógica natural-social.

[...] tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. Al final del cine mudo, puede considerarse que este arsenal estaba completo. El cine soviético, por su parte, había llevado a sus últimas consecuencias la teoría y la práctica del montaje, mientras la escuela alemana hizo padecer a la plástica de la imagen (decorado e iluminación) todas las violencias posibles [...] llamamos, un poco convencionalmente, «expresionista» o «simbolista» el tipo de films mudos fundados sobre la plástica y los artificios del montaje [...]¹⁶⁶

Para el teórico francés, incluso la producción de Sergei Einsestein abandonaba la primera tendencia, pues al aprovechar el montaje para exagerar las dimensiones espaciales (por ejemplo, la famosa escena de la carriola cayendo por las escaleras en *El acorazado de Potemkin*) rebasaba el sentido objetivo de los hechos y los impregnaba con la retórica de

¹⁶⁵ “Un tipo de ecfraesis intermedio [...] que sin designar un objeto plástico preciso, propone configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (L. A. Pimentel. *Op. cit.*, p. 284).

¹⁶⁶ Andre Bazin. “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990, pp. 84, 91.

una ideología. Así, las marcas visuales del montaje no sólo propician el modelado de un mundo ficcional alejado de las leyes naturales, sino que dan cuenta de la instancia que ha producido una obra.

De la misma forma, en “Melchor...” la imitación de las distintas técnicas de montaje es también marca de la instancia autoral. El hecho de que el narrador tenga la capacidad de alternar focalizaciones mientras el personaje no puede pretender ser un héroe, reitera el dominio de aquel y, en extensión, el dominio de la noesis creativa sobre la receptiva. Es decir, tal como Melchor acepta involuntariamente las reglas del texto espacial al que ha ingresado, el lector abandona sus expectativas y queda abierto a las transgresiones dispuestas por el autor.

La pregunta retórica que introduce el motivo *k* enfatiza lo anterior; luego de haberse manifestado de manera implícita, la figura autoral adquiere voz plena y opera un simulacro de “libertad lectora” al pretender momentáneamente que un receptor podría contestar. El motivo libre es estático, elabora un comentario de carácter argumentativo al margen del relato, plantea un problema y ofrece cierta controversia, oponiéndose abiertamente a una tradición institucionalizada. Al representar una duda se evidencia el código hermenéutico como operación recreativa, tal como lo hacían las intervenciones del corifeo en el drama clásico. Al respecto, en su ensayo “Las quejas del público” Fósforo vincula el papel del coro griego con el de las inserciones de texto verbal en las cintas mudas; advirtiendo que su abuso daña la naturaleza del lenguaje cinematográfico, un uso adecuado de ellas contribuye a la cooperación del espectador.¹⁶⁷

Diríamos así que el motivo *k* se constituye por poetas que comportan un calco de los letreros del cine mudo, cuyo uso servía –de acuerdo con Reyes– para agregar a las imágenes ideas que sólo pueden expresarse de manera verbal. La misma extensión de las oraciones sugiere la posibilidad de verlas por un momento en la pantalla. El segmento fílmico mostraría la cara de Melchor envejeciendo interrumpidamente en tres momentos; primero, la pregunta: “¿Habrán transcurrido varios años durante el misterioso desfile?”, luego la primera oración “En vista de la unidad de tiempo que han dictado los preceptistas, apenas osamos admitirlo”, y finalmente “pero así es, pese a los códigos”.

¹⁶⁷ Vid. Alfonso Reyes. *Obras completas. Tomo IV. Op. cit.* 1995, p. 204. La crítica al abuso de los letreros en el cine mudo aparece también dentro del ensayo citado previamente, “El cine literario” (*Ibid.*, p. 111).

Como resultado, los poematas representan la presencia del discurso argumentativo en el cine silente. Su semantema postula la filiación architextual del autor implícito: el cine “simbolista” al que refiere Bazin y la estética no-clásica. Por el momento podríamos decir que se inclina hacia una “estética moderna”; sin embargo, la estructura general del cuento es muestra del mestizaje cultural explicado por Lara Covarrubias en tanto que no niega el sistema de motivos clásicos que lo antecede sino los reformula. A la vez, el semantema marca una diferencia específica respecto al teatro, si la unidad espacio-tiempo se erigía como valor de la prescriptiva neoclásica –piénsese en la *Poética* de Luzan–, se justificaba por la naturaleza “cero” del teatro o lo que Genette define como *mimesis* basado en Aristóteles y Platón.¹⁶⁸

Aunque la mostración del plano filmico comparte con el drama la simultaneidad temporal del relato y la historia, ésta es sólo una de sus posibilidades, pues como esbozaba Tynianov, a diferencia del lenguaje escénico, el montaje permite las alteraciones temporales propias de la narrativa literaria.¹⁶⁹ De ahí que el comentario del motivo en cuestión, además de destacar una propiedad específica del cine, realza su lenguaje como un intermediario entre presentación clásica y representación moderna.

- | | |
|----------------------------------|---|
| 5. Primer acto autónomo | (l) Melchor siente la necesidad de respirar aire puro, se acerca a la ventana. |
| 6. Visión a través de la ventana | Lo que ve en la calle acaba de desconcertarlo:

(m) Es el amanecer, el cielo está gris, llueve un poco, que es el modo peor de llover. (n) Pasa, sin ruido, un carro de la carne. (ñ) Del carro cae, en la curva, una res desollada, muy rembrandtesca, que al punto encharca el suelo de sangre. (o) Los hombres del carro, con brazos musculosos y remangados, bajan a recoger la res. (p) Pero se han juntado algunos transeúntes y los miran con tan espantosa fijeza que los carniceros, silenciosos y atemorizados, abandonan la pieza, trepan presurosamente en el carro y se alejan a toda prisa. |

Una vez que se han establecido las leyes del mundo representado, el personaje experimenta un primer impulso vital; lo cual, para nuestra interpretación alegórica, equivale a la negociación entre los motivos convencionales y el *pastiche*, el intento por restablecer el

¹⁶⁸ Gerard Genette. “Fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp. 199-207.

¹⁶⁹ Yuri Tynianov. *Op. cit.*, p. 182.

orden tradicional frente a uno nuevo. La respiración como acto virtualizado en *l* alude de manera simbólica a la interiorización de lo externo; si lo que busca Melchor es “aire puro” es porque supone sigue existiendo el orden antiguo (su propia idea de pureza) fuera del edificio.

En cada etapa de la transformación del protagonista se introduce el motivo de la interioridad del sujeto con distintas variaciones. Tomachevksy retoma el término musical *leitmotiv* para denominar esta reaparición de motivos, usualmente libres, que vinculan distintas partes del esquema general de una obra.¹⁷⁰ En la historia musical, Richard Wagner acuñó el concepto para identificar los personajes o los sucesos de una ópera con frases musicales; así, por ejemplo, si el leitmotiv de Sigfrido en *El anillo de los Nibelungos* sonaba, aunque el guerrero se encontrara fuera de escena, el sentido de los acontecimientos representados adquiriría una relación sémica con él.¹⁷¹

El concepto, sin duda, pasó al cine desde sus inicios y es codificado en “Melchor...” para preservar la unidad a partir de la oposición del protagonista respecto al espacio, el principal mecanismo de tensión en el relato. De manera que existe cierta representación de la musicalidad como un elemento más del “poetema icónico-verbal”. En tanto el leitmotiv anuncia el vínculo interior-exterior, también funge como metáfora de la relación texto-transtexto y literatura-no literatura, es decir, de la estrategia de *collage* que opera en todo el cuento.

El motivo asociado 6 es introducido por un enlace subordinante de complemento directo, lo que a nivel sintáctico, éste marca el ingreso de una serie de motivos libres dinámicos que constituyen un relato enmarcado, dependiente de la estructura base; a su vez, en el motivo 5, la ventana dispuesta en el escenario simboliza el marco de una pintura, esto es, una frontera ficcional. Ello reafirma la función de Melchor como espectador; el narrador mantiene su cualidad extradiegética, pero nuevamente altera su focalización a externa con la finalidad de representar la mirada del personaje.

Ahora bien, el uso de los dos puntos se ajusta a convenciones gramaticales, por lo tanto, se utiliza para equiparar el eje de la narración con el de la diégesis cardinal. Destaca, además, que son dos puntos y seguido, pues de manera gráfica se otorga el mismo nivel

¹⁷⁰ Boris Tomachevsky. *Op. cit.*, p. 209.

¹⁷¹ Lindsey Harnsberger. *Essential Dictionary of Music*. California, Alfred Publishing, 1992, p. 75.

jerárquico a la diégesis secundaria. Es decir, el papel que juegan los signos de puntuación, a nivel sintáctico, establece, asimismo, una especie de perspectiva refleja sobre los sucesos narrados, pues al observar a los sujetos del exterior, como protagonistas de su propia diégesis, Melchor puede comprender su propia naturaleza como personaje principal. De igual manera que con el leitmotiv, el tejido general del cuento es una puesta en práctica de esta dialéctica, estableciendo a los sistemas literario y cinematográfico como agentes equipares en el macrosistema de las artes.

Tanto el tiempo verbal en presente perfecto del motivo *m* como el comentario valorativo “el peor modo de llover” refuerzan la equidad entre las percepciones de los nuevos personajes y Melchor, pues el procedimiento de motivación compositiva establece una analogía entre la interpretación del protagonista sobre el clima y el estado anímico por generarse en los sujetos de la segunda diégesis. Dicha analogía recuerda nuevamente la plástica del Expresionismo alemán.

Cabe notar que las convenciones en torno a un carnicero se invierten. Si por lo general su oficio evoca los semas de un depredador, ya que requiere de cierta “frialidad” moral para ejercer, ahora se mostrará como presa. Por lo tanto, la función de los dos carniceros en la diégesis secundaria prefigura la empatía de Melchor hacia ellos y, en extensión, la del lector.

El sistema de motivos que construyen al relato enmarcado es una reorganización sintética de los tejidos por la diégesis cardinal. A decir de Lauro Zavala esta clase de *repetición con diferencia* es propia de la metaficción metonímica, “donde un fragmento de la narración permite explicar la totalidad en función de su relación con otros fragmentos del relato”.¹⁷² Así, los ejes temáticos imagen y movimiento son re-presentados con una variación: la ecfrosis, además de remitir al uso del lenguaje visual durante el siglo XX, sugiere ahora relaciones intertextuales con obras pictóricas.

En el motivo *ñ*, Rembrandt es referido como un estilo, no obstante, el cadáver de la res delimita también un código cultural particular, su obra *El buey desollado* (1655). Cabe notar que la operación ecfástica no recae en la descripción verbal del texto plástico, sino que éste es evocado de la enciclopedia del lector para contribuir en la construcción de una

¹⁷² Lauro Zavala. “Estrategias metaficcionales en el cine: una taxonomía estructural”, en *Bitácora de retórica*. No. 22, México, UAM Xochimilco, 2008, p. 7.

imagen nueva por un proceso de combinación, como lo hace el montaje filmico. Con ello, se evidencia la historicidad de una obra artística, pues toda estructura original es, al mismo tiempo, una mirada hacia estructuras previas. De tal manera, en “Melchor...” la reflexividad literaria no sólo implica un ensimismamiento sobre su propia organización, sino que funge como vínculo entre el cine y las tradiciones semióticas de las cuales toma préstamos.

Ahora, tanto la semántica de *El buey desollado* (Anexo 2, fig. 1) como la técnica del claroscuro con que fue elaborada permiten inferir un concepto de ficción ligado al problema epistemológico que plantea el cuento. Si bien, la pintura retrata una escena de la realidad social, la entrada de la luz destaca al cadáver en el espacio cotidiano, produciendo una asimetría entre el buey muerto y la mujer viva que figura al fondo. Esto desemboca en un efecto hiperrealista que exagera la proporción y, por lo tanto, resulta en una imagen grotesca.

Dicho efecto se relaciona con la “mirada microscópica” posibilitada por la cámara y su “poder de análisis del movimiento”. Alfonso Reyes –en voz de Fósforo¹⁷³ y, años más tarde, en distintos ensayos– comentó las implicaciones de este fenómeno técnico:

Al cine, ante todo, va uno a divertirse [...] no siempre con los novelones, sino con todas las posibilidades de la percepción visual, inéditas muchas de ellas antes del cine. Los movimientos rápidos, que escapaban antes a la visión, son ya nuestros: la acomodación del salto en el espacio, la trayectoria de la bala. Además, los gestos de las plantas y aun de la naturaleza tenida por inerte se nos van entregando. La mímica entera de la creación poco a poco se deja asir: nuestro lenguaje se ensancha. Tal vez, mañana, hablaremos con las piedras.¹⁷⁴

La existencia de los *close-ups* y los planos detalle abrieron la puerta a un imaginario de lo mínimo (que, no está demás mencionar, advierte una relación histórica con el

¹⁷³ Alfonso Reyes. *Obras completas. Tomo IV. Op. cit.*, p. 227. En “El cine literario” (*Ibid.*, p. 109), el autor explica que la lentitud en el cine puede dejar de ser monótona “merced al poder del encantamiento del objeto, y al poder de análisis del movimiento que hay en el cine”.

¹⁷⁴ Alfonso Reyes. *Tren de ondas. Obras completas. Tomo VIII.* México, FCE, 1958, p. 379. Walter Benjamin también estudia esta propiedad del cine: “Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento. Y así como con la ampliación no se trata solamente de una simple precisión de algo que “de todas maneras” sólo se ve borrosamente, sino que en ella se muestran más bien conformaciones estructurales completamente nuevas de la materia” (*La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México, Ítaca, 2003, p. 86).

desarrollo de micronarrativas, la física cuántica e, incluso, las nanotecnologías). En ese sentido, podemos interpretar en el cuento del ateneísta una reflexión sobre los efectos de la desproporción estética en la obtención de conocimiento. Si en *El buey desollado* de Rembrandt, lo grotesco resalta el tópico de *memento moris* y, por lo tanto, nos hace conscientes de nuestra existencia efímera; el acercamiento de la cámara de cine es un testimonio abrumador de nuestro lugar como observadores entre la inmensa cantidad de organismos y objetos que nos rodean. Prueba de la representación del *close-up* es el poeema completo: “una res desollada, muy rembrandtesca, que al punto encharca el suelo de sangre”, donde la descripción enmarca la imagen del cadáver en la mente del lector.

La carencia comunicativa entre los transeúntes y los carniceros es paralela a la imposibilidad de Melchor por comprender la organización del espacio que lo rodea. Su respuesta marca un proceso de degradación moral: silencio-temor-escape. Como alegoría de la recepción, dicho proceso representa la experiencia estética, donde el discurso interno del espectador colabora con la construcción del mundo ficcional desde el silencio. Entonces, el mutismo del “héroe” no sólo indica el contexto de escritura (el cine mudo), sino el papel que asume quien asiste a una sala de proyección.

Hasta ahora hemos observado el problema epistemológico en términos de la distribución y la desmesura, es decir, de la armonía y la proporción aristotélicas. Es natural que, si el programa humanista de Alfonso Reyes y del Ateneo de la Juventud tenía como concepto central a la Belleza, entonces que la pregunta por el conocimiento se plantee desestabilizando los tres valores grecolatinos que la integraban. De tal forma, el ritmo del relato es el otro pilar que se quiebra en “Melchor...”.

Pese a la cantidad de descripciones y motivos libres en la obra, tanto el *collage* de referencias como las constantes yuxtaposiciones, la duración escénica, la ausencia de digresiones temporales y la frecuencia singulativa (se relata una sola vez lo ocurrido una vez en la historia) producen un efecto de continuidad ininterrumpida para la lectura. Dichas estrategias esbozan una mirada crítica sobre la imposibilidad de mantener la atención frente a la velocidad del montaje filmico, lo cual recuerda la postura de Walter Benjamin:

La recepción en la distracción [y no en la contemplación] tiene en el cine su medio de ensayo apropiado. A esta forma de recepción el cine responde con su acción de *shock*. El cine hace retroceder al valor de culto no sólo por el hecho de que pone al público en una

actitud examinante, sino también porque esta actitud examinante no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El público es un examinador, pero un examinador distraído. Y se convierte así, en esta perspectiva, en el referente actual más importante de aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos.¹⁷⁵

Con ello en mente, obsérvense los motivos que concluyen el relato inserto *p* y cómo se retoma el recorrido a través del edificio para, luego, insertar nuevamente una serie de motivos libres dinámicos que constituirán otra especie de relato enmarcado:

- | | |
|----------------------------|--|
| 7. Ingreso a la trampa | Melchor cierra la ventana horrorizado, los pelos de punta.

El mayordomo lo lleva entonces hasta una especie de teatro que se abre al extremo de una galería. (q) Melchor es el único espectador a la vista. |
| 8. Representación escénica | (r) La escena representa un retablo holandés del Renacimiento, acaso un cuadro de costumbres a lo Teniers.
(s) Giran de pronto los bastidores, y aparece el Gabinete Famoso del Doctor Jeringa. (t) El Doctor, con ayuda de una grúa, mueve trabajosamente una jeringa gigantesca. (u) Se oyen gritos, se adivina del otro lado al paciente, sin duda sujeto por los ayudantes del Doctor, como el chino del cuento, pues el telón tiembla y se sacude. |

Apenas interrumpida la escena enmarcada, el sirviente apura la nueva acción; incluso la prosa es agilizada mediante la inserción del conector “entonces” a la mitad del segundo sintagma citado y no al principio. Tales procedimientos enfrentan la visión benjaminiana con la propuesta de los formalistas rusos de un “discurso interior”; en este caso el uso de la velocidad parece inclinarse por la primera al obstaculizar la interpretación y la reflexión del enunciatario.

En el motivo asociado 8 funciona como transición en tres niveles: semántico, temporal y semiótico. Respecto a la estructura de la historia, lleva a cabo el tránsito hacia la etapa final de la trampa, el motivo *q* muestra a la víctima en su papel de espectador pleno, aislado de cualquier auxilio y entregado a la prefiguración narrativa. En cuanto a la representación del tiempo, el guía ya no es mencionado como un lacayo sino como un mayordomo, ambos términos lo señalan como sirviente, sin embargo, los códigos pertenecen a sistemas sociales distintos: el de la nobleza y el de la burguesía. Dada la

¹⁷⁵ Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 95.

En “El cine en, desde y sobre el cine” José Antonio Pérez Bowie dedica algunas observaciones a la actualización que Benjamin hace sobre la postura de Sócrates respecto a los poetas en el *Libro V* de la *República* (*Revista Anthropos*. No. 208. Barcelona, Anthropos, 2005, p. 128).

función del personaje, diríamos que el cuento advierte la universalidad de la lectura, pues a la vez que una obra representa su propio contexto de producción, establece marcas de interpretación para conducir a cualquier partícipe de la comunicación.

Así, el envejecimiento repentino de Melchor durante el motivo asociado 4 es paralelo a una transformación histórica dentro del palacio en que se encuentra, todo dentro de una duración escénica posibilitada por un lenguaje mostrativo que transgrede las normas neoclásicas de la representación teatral.

Esto se vincula directamente con el tercer nivel de transición: el semiótico. A lo largo del motivo 8, el espacio que atraviesan los personajes enfrenta a la pintura con el teatro. La arquitectura del palacio distribuye las estancias como si se tratara de una clasificación de las artes. Anteriormente el cuento comportaba una mirada de lo literario sobre lo cinematográfico, ahora, una vez que se ha apropiado de sus mecanismos, los utiliza para observar sistemas de representación adyacentes. Así, el motivo *r* constituye una constelación de miradas que va de Melchor, como personaje literario, hacia la representación escénica y de ésta hacia la tradición pictórica, pues con la frase “a lo Teniers” se hace referencia al estilo del pintor David Teniers.

En este motivo, a diferencia del primer relato enmarcado (motivo asociado 6), tanto el espacio único como la focalización externa impiden la construcción de una diégesis secundaria, es decir, acudiendo a las convenciones sobre la expectación teatral, se establecen dos planos narrativos dentro de una misma diégesis. De esta manera, el narrador mira al sujeto mirando al escenario, donde, además, se llevará a cabo una hibridación de la tradición pictórica y la teatral. En conjunto, la relación entre distintas artes y entre los sujetos de la estructura implica un estadio absoluto de consciencia sujeto-observador, en la cual se define a la comunicación literaria como un diálogo incesante de los sistemas que componen a la cultura.

Los códigos tejidos al interior del motivo 8 elaboran una especie de rastreo histórico de los lenguajes que engendraron al filmico. Cruzar el umbral de la pintura al teatro implica intersectar el terreno de la imagen con el de la presencia física, el texto espectacular aparece como la realización material del signo figurativo antes pensado. No es casual que en el motivo *r*, el retablo sea descrito como “un cuadro de costumbres a lo Teniers”. La mención de David Teniers II delimita el amplio campo del costumbrismo a la estética

autorreferencial del barroco y al género pictórico que retrataba un *Kunstkammer*, “término alemán (literalmente “cámara de arte”) utilizado para designar un tipo de colección de cuadros y curiosidades, habitual entre los príncipes del Renacimiento”.¹⁷⁶

Hacia la segunda mitad del siglo XVII, cuando Teniers recibió el cargo de conservador de la galería del archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, el artista se abocó a divulgar el patrimonio del gobernador utilizando la imprenta como herramienta propagandística. Entre los proyectos que desarrolló durante su servicio se encuentra uno de los primeros catálogos de arte de la modernidad, el *Theatrum Pictorium*, para el cual pintó copias a escala de las obras más sobresalientes, mismas que fueron trasladadas a grabados por los editores.¹⁷⁷

La presencia del pintor belga en “Melchor...” activa nuevamente una reflexión en torno a la reproducción técnica del arte, colocándolo como el antecedente primigenio de la imagen cinematográfica. Dado que un catálogo comporta una forma de metalenguaje, pues su objetivo es clasificar y describir, las imágenes mostradas en él pierden parcialmente su función estética y se les añade la de documento probatorio. De tal manera, al crear un nexo entre la labor de Teniers y las propiedades del cine, el cuento de Reyes adjudica a ellas una función metalingüística.

Si a la semiósis generada por el código de Teniers aunamos que las pinturas de carácter costumbrista –elaboradas durante su periodo en la galería del archiduque– retrataban a los miembros de la aristocracia observando las obras de la colección, es decir, contemplaban al arte en la vida social; la dualidad entre función meta y función estética en el cuento adquiere la dimensión de oxímoron, pues establecen una oposición indisoluble en los usos del lenguaje.

Un ejemplo de lo anterior es *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas* (Anexo 2, fig. 2). La pintura cumple la función de catálogo al tiempo que produce deleite, es un *collage* cuya finalidad política daba constancia del poder de Leopoldo Guillermo de Habsburgo y, a su vez, autorrefiere a la obra pictórica como parte de una tradición.

¹⁷⁶ Ian Chilvers. *Diccionario de arte*. Madrid, Alianza, 2007, p. 522.

¹⁷⁷ *Ibidem*. pp. 934-935.

De tal manera, el cuadro de costumbres representado en *r* concibe a la realidad como síntesis de la dialéctica entablada entre sociedad y arte. Por extensión, la figuratividad de la imagen filmica conlleva dos movimientos simultáneos: hacia su contexto y hacia su interior.

Ahora, en *s* la mecánica de los bastidores y de la grúa hace explícita la relación entre arte y tecnología. Mientras la referencia a Teniers evocaba la reproducción de una imagen, ahora el sema técnico configura una transgresión en la lógica del espacio, producto del movimiento. Puesto que el motivo funge como telón para el antagonista quien, podría suponerse es el autor de la trampa y dará resolución al relato, representa el *deus ex machina* del cuento. Con lo anterior se establece el antecedente teatral de la mecánica cinematográfica, tanto a nivel de estructura narrativa como por los medios materiales que utiliza.

La aparición del Doctor Jeringa en su Gabinete es ya una alusión explícita de *El gabinete del Doctor Caligari*. El pasaje opone, en primer lugar, lo antiguo frente a lo contemporáneo (barroco/expresionismo) y, en segundo lugar, lo realista frente a lo hiperbólico (costumbrismo/expresionismo).

Los gritos del paciente en *t* fungen como signo índice, al emular el *sonido fuera de campo* del cine sonoro –una novedad técnica en el tiempo que se escribió el cuento– extienden el espacio ficcional más allá de las fronteras visuales. Esta estrategia del teatro, heredada por el cine, elabora una transgresión sin precedentes en el texto, pues la presencia simbólica de fronteras ficcionales –como la ventana del motivo 5– permitía al protagonista distanciarse de mundos adyacentes; no obstante, la crisis de los límites deriva en la inminente ruptura de la cuarta pared.

El leitmotiv del cuento se manifiesta nuevamente con la jeringa gigantesca, reinsertando la relación entre el exterior y el interior del personaje. Mientras la respiración de Melchor en el motivo *l* se presentaba como un movimiento pasivo, ahora lo circundante anuncia una agresión directa. Se ha pasado de lo etéreo del aire a lo palpable de la jeringa, de lo orgánico a lo instrumental. La musicalidad del leitmotiv se vincula con el grito del paciente que se encuentra detrás del telón, representando los dos usos principales del canal sonoro en el cine: la música y el ruido diegético. Dicho vínculo prepara el clímax, construyendo la tensión máxima del argumento.

9. Señalamiento	De pronto, el “facultativo” se vuelve hacia la sala y señala con el dedo a Melchor.
10. Persecución	Los ayudantes –enormes caras con piernas y brazos, disparates de Jerónimo Bosco– salen a escena, saltan de las candilejas al patio y quieren apoderarse de Melchor.
11. Huida	Éste, ya enloquecido, echa a correr por una puerta de incendio, da en un callejón lleno de luz, (v) cuyo espacio mismo parece hecho de pestañas de acero, de espadas delgadas y flexibles, donde el fugitivo va dejando el traje y el pellejo. Sigue huyendo sin hacer caso de sus heridas.
12. Ganancia	Hasta que, sangrante y desnudo, verdadero Marsyas desollado, desemboca sobre una balsámica cuna de algodón en que están cantando los ángeles.
	(w) Y tal es el caso de Melchor en carrera, caso único si los hay, caso inaudito.

Esta última cadena de motivos elabora una síntesis de los motivos principales y de la alegoría sobre la comunicación artística. El conector “de pronto”, como hemos dicho, representa sintáctica y semánticamente a la velocidad del corte directo en el montaje fílmico, vuelve a utilizarse para introducir el motivo 9. Los dos núcleos verbales de la oración coordinada, *se vuelve* y *señala*, fungen como metáforas del movimiento y la imagen respectivamente, los dos ejes que rigen desde el título. Cabe notar que el segundo no sólo visualiza un ademán propio de la dimensión espectacular sino que marca el momento preciso de la metalepsis, mecanismo estructural que disuelve las fronteras entre dos o más planos narrativos y, por lo general, conlleva autoconsciencia sobre la naturaleza artificial de la ficción.¹⁷⁸

En términos semióticos, una mano señalando es un signo que indica una correspondencia espacial de al menos un observador y un objeto. En la presente escena implica consciencia del sujeto del relato enmarcado respecto al sujeto del relato cardinal. En ese sentido, la “trampa” revela su naturaleza a la víctima, lo que antes se mostraba como sospecha mediante indicios, ahora es una información directa.

¹⁷⁸ Vid. Lauro Zavala. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Tesis doctoral inédita, Colegio de México, 2007, pp. 148-149.

Considerando que el Doctor Jeringa no busca dañar directamente a Melchor, sino lo hace a través de sus súbditos, su acción advierte un desvío tal como la comunicación literaria.

Dando seguimiento a nuestra interpretación alegórica, la metalepsis da evidencia de la relación autor-lector. Elegir el personaje tipo del científico loco como metáfora del artista vuelve a éste en un oficiante que estriba entre la razón y la pasión. A su vez, si consideramos que la locura implica un estado de incomunicación, pues quien la padece no puede compartir con el mundo su entendimiento de la realidad, el concepto de *intención autoral* se redefine por medio de las acciones concretas: al ser incapaz de ingresar en la mente del autor, el lector debe rastrear su figura en el discurso.

Evidentemente, esto no significa que Alfonso Reyes busca representar su propio ser en el antagonista; sin embargo, dentro del poemema, la voz autoral puede identificarse con la ironía, manifiesta en las comillas que encierran la palabra “*facultativo*”. A diferencia del pasaje de los uniformes ridículos (motivo *i*), la ironía aquí se produce mediante un recurso tipográfico que pertenece sólo al lenguaje verbal. De tal manera, la mirada crítica, aunque en voz del narrador, es responsabilidad del sujeto a cargo de la edición. Con ello, la institución Alfonso Reyes invita al lector implícito a cuestionar la autoridad de todo productor de ficción.

Al mismo tiempo, la ironía aplicada a la relación entre el Doctor Jeringa y el Doctor Caligari construye un comentario metatextual, donde la estrategia del criminal científico se equipara con aquella de quien enuncia un discurso para afectar, ya no a un solo lector, sino a una comunidad. Cabe recordar que en el filme de Robert Wiene, el antagonista toma “inspiración” de un supuesto místico italiano quien, durante el siglo XVIII, recorrió las ferias de distintos pueblos para llevar a cabo una serie de crímenes mediante un sonámbulo automática. De tal manera, el Doctor Jeringa codifica también la *influencia estilística*, cuyo proceso se lleva a cabo de manera dialéctica entre las comunicaciones precedentes y aquellas que las actualizan.

Los ayudantes del antagonista aparecen en el motivo 10 como ejecutantes de una orden. Ellos son los actores, el texto que entra en contacto con el espectador. El salto a través de las candilejas advierte un cruce simbólico que remite a la caverna platónica. Cuando los proyectores iluminan a la persona del escenario, ésta es una sombra, es sólo el

contorno de un objeto físico, un índice de la verdad eidética: pese a la presencia material del actor, la naturaleza del personaje es *sígnica*. Al rebasar las fronteras de la luz, los ayudantes del Doctor adquieren el estatuto de Melchor en la diégesis y, por extensión, el del lector; todos son signos animados por sus relaciones dentro de la estructura.

Tal es la transgresión moderna de la cuarta pared y sus consecuencias elevan el problema epistemológico planteado desde el inicio del cuento: si la ficción se construye a partir de sistemas de signos, y la dinámica de éstos es un vaivén entre la realidad social y la realidad representada, entonces ¿cuáles son los límites de la ficción? Y, más aún, ¿todo discurso, sea o no artístico, es ficticio? Por último, ¿cómo se accede a la verdad si no a través de la lengua, la máxima expresión comunicativa del humano?

La filiación clásica de Reyes otorga respuesta al problema, en el programa de *El deslinde*, la ficción funge como centro a partir del cual se organiza al sistema literario. Sin embargo, “Melchor en carrera” advierte la otra postura inevitable. No es una oposición, sino una especie de neutralidad interpretativa, comparable con el concepto de descentralización como lo explica Jacques Derridá.

Considerando que toda experiencia del mundo –especialmente la artística– está inevitablemente subordinada al contexto de quien las vive, el autor francés defiende que no hay método apropiado para acercarse al sentido total de un texto. Éste resulta inaprehensible ya que la recepción está sometida a una inmensa gama de variables, entre las cuales tiene gran peso la vida del lector. Así, su crítica al logocentrismo es una advertencia sobre la inutilidad de construir el conocimiento valorando un elemento de un sistema sobre los demás. Ejemplo de ello es estudiar un objeto estableciendo pares dicotómicos, procedimiento propio de las escuelas saussureanas donde un miembro del par necesariamente domina sobre otro. Sea la dicotomía dios/hombre: si la Modernidad trasladó su fe hacia la ciencia, entonces el segundo término se alzó sobre el primero de manera irreconciliable.

Por lo tanto, para las dicotomías realidad/ficción o, mejor, discurso verídico/discurso verosímil, una visión clásica establecería que algún miembro del par domina en determinado texto (tal cual, el concepto formalista de función dominante). Desde la perspectiva derridiana, sin embargo, el texto –en absoluta apertura a la cultura, al flujo histórico– solamente permanece en la experiencia de los individuos como una *huella* y, en

consecuencia, no posee propiedades estables. De manera que todo discurso es simultáneamente verídico y verosímil.

Precisamente, la técnica de *collage* en “Melchor...” descentraliza al texto, enfrentándolo constantemente con sus antecedentes artísticos. Lo mismo con todos los pares funcionando en el cuento: el lenguaje verbal pierde su dominio sobre el icónico, pues aunque es el medio por el cual se construye la obra, no podría hacerlo sin tener como referente la figuratividad; el autor domina el recorrido del lector, pero de éste último depende que el otro pueda efectuar su comunicación, etc.

El código Jerónimo Bosco en el motivo 10, reitera la crisis del equilibrio clásico, ya que no sólo reactiva el vínculo con la pintura; al calificar los rostros como “disparates” agrega al connotado de los ayudantes el sema de lo desproporcional (literalmente, lo dispar). Con ello, el desequilibrio se vuelve la manifestación estética de la descentralización. Sin ahondar en interpretaciones de la obra de El Bosco, sirve recordar *La nave de los locos* (Anexo 2, fig. 3), donde el tópico del *memento mori* se expresa poniendo de manifiesto que: los humanos de todas las categorías han de morir, como en las danzas de la muerte. Considerando que cada uno de los personajes retratados en la pintura no sólo representa una jerarquía social sino una profesión y, por lo tanto, el discurso de esa profesión, el tópico se traslada a los sistemas semióticos. Así, la fugacidad, el flujo incesante del río, se muestra en “Melchor...” como el problema irresuelto de comunicación y de conocimiento: en cada obra de arte original convergen múltiples tradiciones, pero una y otra vez su polivalencia se bifurcará en nuevas interpretaciones. El sistema ideológico que respaldaba a Jerónimo Bosco daba una solución única al *memento moris*, la cristiandad como salvación del caos. No obstante, al ser absorbido por el *collage* del cuento de Reyes, la ideología se diversifica y se neutraliza frente a todas las otras representadas.

En el motivo 11, como producto de la metalepsis Melchor se transforma de personaje-espectador en actante, recibiendo la voluntad y el poder mínimo para correr. Su locura da constancia de la incapacidad por sentir empatía; sin embargo, advierte un paralelismo con el estado mental del Doctor Jeringa. La analogía entre ambos representa una “estética de los efectos”, donde el autor vuelca su obra hacia las formas para conducir al receptor en su experiencia emotiva (corpórea) mas no intelectual.

Hay una progresión simbólica en el recorrido final del protagonista. Primero, utiliza una puerta de incendio cuando no hay fuego, con ello reitera el dominio de la arbitrariedad y la cancelación del uso práctico de un objeto. Luego, el callejón iluminado opone la luz a la oscuridad, dando vida en la diégesis a la técnica del claroscuro y emulando la salida de la caverna platónica. El viaje a través de las pestañas de acero establece un contraste visual entre la luz y las líneas, lo cual recuerda el paso de los encuadres de una cinta frente al foco del cinematógrafo. Pareciera que la única salida a la trampa de la ficción filmica es el abandono del soporte material.

El código simbólico de la luz, se presenta de manera ambivalente, bien puede equivaler al concepto de imagen o, bien, al de verdad revelada. La primera acepción indicaría la apariencia engañosa producida por pintores y poetas que Sócrates critica en *La República*; por otro lado, funciona como la Verdad deslumbradora del Mito de la Caverna. En cualquier caso, Melchor abandona apurado el terreno de la luz y lo intercambia por la comodidad de una “balsámica cuna de algodón” (motivo 12). Aunque sería necio insistir en una interpretación puramente social del cuento, pues hemos advertido que Alfonso Reyes no sigue un programa propagandístico, la elección final del protagonista presta ejemplo de la enajenación masiva anunciada por Benjamin en *El arte en tiempos de la reproducción técnica*.

El código cultural “Marsyas desollado” en el motivo 12 presenta una reflexión en torno a la técnica, ello resuelve los problemas planteados. De acuerdo a la versión de Higinio,¹⁷⁹ Marsias era un sátiro que retó a Apolo a un certamen musical, éste en la cítara y aquel en la flauta. Las Musas serían las juezas y quien ganara podría castigar a su oponente como placiera. A pesar del virtuosismo de Marsias, el dios aprovecha la forma de su instrumento para lograr una técnica que el otro no podría equiparar, así, Apolo cobra su deuda entregándolo a un escita para que lo desollara miembro por miembro. En algunas versiones es el mismo dios quien ejecuta el castigo; la pintura de Tiziano, *Desollando a Marsias*, muestra la precisión de Febo casi como si se tratara de un escultor modelando su obra. El mito ha sido tema constante en la tradición pictórica; por tratar el valor de la ejecución artística que comporta una cualidad autorreflexiva que, además, representa la

¹⁷⁹ Higinio. *Fábulas*. Madrid, Gredos, 2009, pp. 248-249.

dimensión institucional de la crítica. El desollamiento funge como metáfora del análisis, donde el autor de una obra se responsabiliza de ella y es descompuesto sistemáticamente por el juicio.

En primer lugar, el motivo del desollamiento vincula al cuerpo de Melchor con el de la res rembrandtesca (motivo *ñ*), volviéndolo a él objeto del *memento moris* y de lo grotesco, pues contrasta con el paisaje angelical. En segundo lugar, el tema del desafío técnico establece una valoración sobre las estéticas modernas aludidas a lo largo del cuento; dado que Apolo es el estandarte del canon clásico –la armonía, la medida rítmica y la proporción–, todo intento por derribar el orden que él representa está destinado a su fin.

Sin embargo, cabe resaltar que la escena final conserva el discurso mostrativo, es decir, pese al escape simbólico del protagonista a través del proyector, la narración no deja de imitar al lenguaje cinematográfico. Más bien, construye el espacio acudiendo a un lugar común, con lo cual se abandona la estética vanguardista; además, el rasgo grotesco y contrastante de la última imagen resulta caricaturesco, ya no una alusión al claroscuro y la oxímoron barrocos. Con ello la figura autoral parece advertir un absurdo tanto en el regreso a los parámetros clásicos como en la negación rotunda de lo moderno.

El motivo libre *w* que cierra el cuento elabora un juicio sobre el argumento desarrollado, por lo cual cumple una función metatextual autorreferencial. El sintagma introductorio “Y tal es...” es un código de cierre típico de la leyenda o el cuento de hadas; aunque los mundos ficcionales de aquellos géneros tienen leyes distintas, comparten el elemento de la “moraleja”, pues refieren a anécdotas ejemplares que sirven de aprendizaje al receptor.

Como poeema, es en su totalidad un comentario irónico. A nivel semántico establece la originalidad de una obra, “caso único si los hay”, pero en relación al resto de la estructura advierte al texto como combinatoria de precedentes temáticos y semióticos. En otras palabras, la motivación realista es el procedimiento dominante en el cuento al comprender a la realidad como un flujo de formas textuales convenidas. Aunado a ello, al calificarlo como “caso inaudito” se repite la referencia a la esfera institucional del arte, donde la crítica es, literalmente, la encargada de “hacer auditoría” sobre las obras. Con ello, se enfatiza la difícil filiación ideológica y estética del cuento, estableciendo que la autorreferencialidad literaria otorga autonomía a los textos y escapa de toda preceptiva.

Conclusiones

En síntesis, la presente investigación se ha propuesto identificar los vínculos entre la poética literaria y la crítica cinematográfica de Alfonso Reyes con la finalidad de estudiar una reflexión de carácter semiótico inherente a su obra. Aunque el proyecto del autor es prolífico, nuestra delimitación ha considerado algunos de los principios que figuran en *El cine que vio Fósforo* y *El deslinde* para esbozar un criterio de clasificación de las artes – sobre todo literatura y cine– considerando su manera de producir significación. A grandes rasgos diríamos que, para Reyes, las diferentes maneras de comunicar de las artes se organizan en tres grados de abstracción sígnica que pasan desde el material hacia el figurativo y luego al simbólico. Las dos artes que el mexicano considera mixtas se distinguen entre sí por oscilar entre campos distintos, el teatro se expresa con mecanismos tanto simbólicos (la palabra) como materiales (el cuerpo y los elementos espectaculares), mientras el cine constituye una “simbolización luminosa del movimiento”, es decir, se compone por imagen y sintaxis, oscilando entonces entre la figuratividad y la convencionalidad (Lotman).

Entendida desde este punto de vista, la imagen filmica advierte más cercanía con la literatura que con cualquier otra arte; en particular, Reyes la supuso el medio ideal para prolongar la tradición épica de occidente y la entendió, ante todo, como un arte narrativo, por asemejarse a lo real al tiempo que lo traiciona o lo supera; el autor mostró gran interés en cintas que participan de lo que él llamó “ficción de lo imaginado” (obras asociadas a la familia de lo fantástico). Dicho interés fue constante a lo largo de su producción, desde notas tempranas, el esfuerzo por identificar en la literatura las raíces genéricas de las cintas fueron evidentes. Un análisis detenido sobre el paso de las estrategias narrativas a los filmes que vio Fósforo sería un ejercicio de intersemiótica ideal para probar y extender los resultados de este trabajo. Precisamente, el autor lleva acabo la práctica inversa cuando, a través de alusiones a la tradición de las artes visuales y un uso del discurso mostrativo, traduce motivos pictóricos, filmicos y escénicos a lenguaje verbal en el cuento que hemos analizado en el tercer capítulo.

Nuestra lectura del texto “Melchor en carrera” nos ha permitido observar un cuestionamiento a las maneras en que cada forma de comunicación ofrece a sus usuarios, vías u obstáculos para interpretar datos. Un problema semiótico planteado, a partir de la poética de Reyes, nos remite a uno de carácter epistemológico al cual, sin duda, sólo hemos respondido de manera parcial e invita a futuras revisiones.

Asimismo, el estudio del poema propuesto en *El deslinde* demuestra la posibilidad de aplicarlo como categoría durante el análisis o integrarlo a las metodologías aportadas por las escuelas de carácter formal. En ese sentido, es de gran importancia destacar que el proyecto teórico-crítico de Reyes está abierto y es confrontable a otras escuelas de teoría, no sólo al plantear problemas generales sobre el ser de la literatura, sino al posibilitar el uso de una herramienta para la segmentación y la interpretación de un texto.

Al respecto, los alcances de nuestra investigación han expuesto una serie de paralelismos entre el programa de Alfonso Reyes y la poética del Formalismo que permitieron replantear la crítica de Fósforo a la luz de las ideas de la escuela rusa sobre el cine; sin embargo, nos parece menester continuar la comparación de los conceptos en búsqueda de más principios semejantes.

Finalmente, llama nuestra atención un paralelismo más entre la descripción que Iuri Lotman hace de la semiósfera y la concepción de la cultura de Alfonso Reyes. Si consideramos que en *El deslinde* el mexicano traza un esquema de los sistemas que integran a la cultura y que, para hacerlo, toma en cuenta la manifestación de cada disciplina en tanto discursos; coincide con el ruso en que el mapa de la cultura es una proyección paralela a la red de las comunicaciones humanas. Hemos comparado el programa del semiólogo con el del ateneísta a nivel de unidades de comunicación, las propiedades del signo y sus formas de interacción en cortos periodos (la sintaxis verbal o filmica); sin embargo, abordar sus observaciones sobre los sistemas a nivel macro permitiría ordenar una propuesta más abarcadora que incluiría también los aspectos en común con el Formalismo Ruso, pues el carácter funcionalista del proyecto se mantiene en el Círculo Tartú, desde donde influye decisivamente en la semiótica de Lotman.

7. MELCHOR EN CARRERA

MELCHOR entra en la historia con un aire de héroe del cine: joven lustroso y afeitado, elegantemente vestido y con aquella levedad que comunica el deporte mientras no llega a las exageraciones atléticas.

Melchor llama a una puerta. Nadie, ni él mismo, sabe a qué iba. La puerta se abre sola y se cierra sola tras él. Melchor ha caído en una trampa. ¡Y qué trampa!

Es un inmenso palacio de profundos y anchurosos salones, casi sin muebles. De tiempo en tiempo, un objeto absurdo; por ejemplo, un orinal lleno encima del piano, un pájaro que revolotea en el agua de una pecera, un ahorcado que cuelga en la barra de una cortina, un caballo-mecedora sobre el cual cabalga un gato.

Se acerca un lacayo de librea y lo precede para conducirlo hacia el interior del palacio, un lacayo rígido y mudo que anda con los ojos cerrados, lleva un candelero apagado y camina sin volver la cara.

De pronto, pasan por entre una doble hilera de sirvientes, todos de diversa estatura y trajeados con libreas iguales: rojo, plata y blanco. Pero las libreas son de una sola talla y medida. Al más alto, el calzón corto le hace calzoncillo de baño, le llega apenas al arranque del muslo, y las mangas, apenas más arriba del codo. Al más bajo, el calzón le cae en generosas arrugas, las mangas le cuelgan como en los muñones de los mancos.

El desconcierto de Melchor es visible. Comienza a “perder la línea”, el buen aire. Ya está todo fruncido de inquietud y de desazón, el semblante olvida el señorío, envejece por instantes, le crecen las barbas, el traje se le pone viejo. ¿Habrán transcurrido varios años durante el misterioso desfile? En vista de la unidad de tiempo que han dictado los preceptistas, apenas osamos admitirlo; pero así es, pese a los códigos.

Melchor siente la necesidad de respirar aire puro, se acerca a la ventana. Lo que ve en la calle acaba de desconcertarlo: Es el amanecer, el cielo está gris, llueve un poco, que es el modo peor de llover. Pasa, sin ruido, un carro de la carne.

Del carro cae, en la curva, una res desollada, muy rembrandtesca, que al punto encharca el suelo de sangre. Los hombres del carro, con brazos musculosos y remangados, bajan a recoger la res. Pero se han juntado algunos transeúntes y los miran con tan espantosa fijeza que los carniceros, silenciosos y atemorizados, abandonan la pieza, trepan presurosamente en el carro y se alejan a toda prisa.

Melchor cierra la ventana horrorizado, los pelos de punta. El mayordomo lo lleva entonces hasta una especie de teatro que se abre al extremo de una galería. Melchor es el único espectador a la vista. La escena representa un retablo holandés del Renacimiento, acaso un cuadro de costumbres a lo Teniers. Giran de pronto los bastidores, y aparece el Cabinete Famoso del Doctor Jeringa.

El Doctor, con ayuda de una grúa, mueve trabajosamente una jeringa gigantesca y la aplica por un orificio del telón de fondo. Se oyen gritos, se advina del otro lado al paciente, sin duda sujeto por los ayudantes del Doctor, como el chino del cuento, pues el telón tiembla y se sacude.

De pronto, el “facultativo” se vuelve hacia la sala y señala con el dedo a Melchor. Los ayudantes —enormes caras con piernas y brazos, disparates de Jerónimo Bosco—, salen a escena, salían de las candelijas al patio y quieren apoderarse de Melchor.

Éste, ya enloquecido, echa a correr por una puerta de incendio, da en un callejón lleno de luz, cuyo espacio mismo parece hecho de pestañas de acero, de espadas delgadas y flexibles, donde el fugitivo va dejando el traje y el pellejo. Sigue huyendo sin hacer caso de sus heridas. Hasta que, sangrante y desnudo, verdadero Marsyas desollado, desemboca sobre una balsámica cuna de algodón en que están cantando los ángeles.

Y tal es el caso de Melchor en carrera, caso único si los hay, caso inaudito.

Anexo 2: Obras pictóricas referidas



Figura 1
Rembrandt, *El buey desollado* (1655)

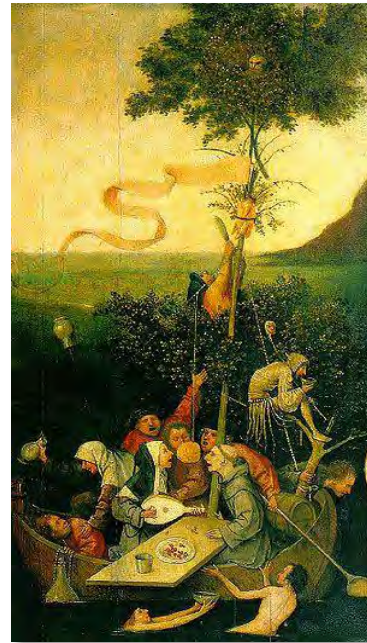


Figura 3
Jerónimo Bosco, *La nave de los locos*
(aprox. 1503)



Figura 2
David Teniers II, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas* (1640)

Bibliografía:

- ALBÈRA, François, *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona, Paidós, 1998.
- _____, *Poétique du film. Textes des Formalistes Russes sur le cinéma*. Estudio introductorio de François Albèra, Suiza, Âge d'homme, 2008.
- ARCOS DE LA ROSA, Jorge Luis, “Alfonso Reyes: La literatura, argumento de vida y pensamiento. Invención, teoría y crítica”, en *Revista Anthropos*, No. 221. Barcelona, Anthropos, 2008.
- Aristóteles, *Poética*. Madrid, Gredos, 1970.
- BARTHES, Roland, *et. al., Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1996.
- _____, *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980.
- _____, “El análisis retórico”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1994.
- _____, *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona, Paidós, 2002.
- _____, *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 2009.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 2003.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Historia de la teoría literaria I*. Madrid, Gredos, 1998.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David, et al., “El concepto de estilema de autor en el cine”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 19, Abril 2013, pp. 651-660.
- CARTER, Sheila, “Alfonso Reyes: Critic and Artist”, en *Caribbean Quarterly*. Vol. 21, No. 4. University of the West Indies and Caribbean Quarterly, 1975.
- CASO, Antonio, *Conferencias del ateneo de la juventud*. México, UNAM, 2000.
- CESERANI, Remo, *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona, Crítica, 2003.
- RAMOS, Raymundo, *Roland Barthes o la alucinación crítica*. México, UNAM, 2009.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionarios de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
- CHILVERS, Ian, *Diccionario de arte*. Madrid, Alianza, 2007.

- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1983.
- _____, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1987.
- ELLIOT, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Seix Barral, 1968.
- GARCÍA LANDA, José Ángel, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
- GENETTE, Gerard, *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001.
- _____, *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, *El cine que vio Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México, FCE, 2003.
- HARNSBERGER, Lindsey, *Essential Dictionary of Music*. California, Alfred Publishing, 1992.
- HIGINIO, *Fábulas*. Madrid, Gredos, 2009.
- KEIZMAN, Betina, “Alfonso Reyes y el cine del porvenir”, en *Aisthesis*, No. 57, 2014.
- KYDD, Elspeth, *The critical practice of film*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011.
- LARA COVARRUBIAS, Arcelia, *El concepto de ficción en la teoría literaria de Alfonso Reyes*. Tesis doctoral inédita, UAM-Iztapalapa, 2013.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1967.
- LOTMAN, Iuri, *Semiótica del cine y problemas de la estética cinematográfica*. México, UNAM-CUEC, 1980.
- _____, *La semiósfera I*. Madrid, Cátedra, 1996.
- _____, *La semiósfera III*. Madrid, Cátedra, 2000.
- _____, *Estética y semiótica del cine*. Madrid, Gustavo Gili, 1979, pp. 14-15.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. Méxco, UNAM, 1992.
- METZ, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona, Paidós, 2002.
- MONACO, Paul, *A History of American Movies: A Film-by-Film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*. Nueva York, The Scarecrow Press.
- NERVO, Amado, “Un admirable sincronismo”, en *Obras completas*. Méxicom, Aguilar, 1967.
- PATOUT, Paulette, *Francia en Alfonso Reyes*. Monterrey, UANL, 1985.

- PEREA, Héctor, *La caricia de las formas*. México, UAM, 1988.
- _____, *Alfonso Reyes: El sendero entre la vida y la ficción*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2007.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, “El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla”, en *Revista Anthropos*. No. 208. Barcelona, Anthropos, 2005.
- _____, “Leer cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica”, en *Cuadernos de filosofía latinoamericana*. Vol. 30, No. 101. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.
- PINEDA, Sebastián, “La teoría literaria de Alfonso Reyes: La ausente de toda antología”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense, 2005. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/areyes.html>
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías*. No. 4, México, UNAM, 2003.
- RANGEL GUERRA, Alfonso, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México, El Colegio de México, 1989.
- REYES, Alfonso, *Simpatías y diferencias. Obras completas. Tomo IV*. México, FCE, 1956.
- _____, *Tránsito de Amado Nervo y Tren de ondas. Obras completas. Tomo VIII*. México, FCE, 1958.
- _____, *Los trabajos y los días. Obras completas. Tomo IX*. México, FCE, 1958.
- _____, *La crítica en la Edad Ateniense. Obras completas. Tomo XIII*. México, FCE, 1961.
- _____, *La experiencia literaria. Obras completas. Tomo XIV*. México, FCE, 1962.
- _____, *El deslinde y Apuntes para la teoría literaria. Obras completas. Tomo XV*. México, FCE, 1997.
- _____, *Al yunque. Obras completas. Tomo XXI*. México, FCE, 1981.
- _____, *Árbol de pólvora. Obras completas. Tomo XXIII*. México, FCE, 1994.
- _____, *Teoría literaria*. Antología coordinada por María del Mar Patrón Vázquez. México, FCE, 2005.

- _____, *Textos: una antología general*. Introducción, selección y notas de José Luis Martínez. México, SEP, 1981.
- SPITZER, Leo, *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona, Editorial Crítica, 1980.
- STAM, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970.
- _____, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia, 1981.
- VANOYE, Francis, et al., *Principio de análisis cinematográfico*. Madrid, Abada Editores, 2008.
- WILLIS ROBB, James, *Páginas sobre Alfonso Reyes, Vol. IV, Primera Parte*. México, El Colegio Nacional, 1996.
- _____, *El estilo de Alfonso Reyes*. México, FCE, 1965.
- ZAVALA, Lauro, “De la teoría literaria contemporánea al análisis de la narrativa posmoderna” en *Comunicación, lenguajes y cultura. Interacciones con la estética*. México, UAM, 2011.
- _____, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Dra. Rose Coral. Tesis doctoral, Colegio de México, 2007.
- _____, *Notas de curso para el Módulo de Cine de Enero a Abril de 2011*. México, UAM-X, 2014.
- Disponibile en: http://www.sepancine.mx/attachments/Notas_de_Curso.pdf.
- _____, *Cine y literatura: de la teoría literaria a la traducción intersemiótica*. México, UAM-X, 2014.
- Disponibile en: https://www.researchgate.net/publication/261760672_Cine_y_literatura_De_la_teoría_literaria_a_la_traducción_intersemiotica.