



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LAS IDEAS ESTÉTICAS DE ALFONSO REYES:
CUESTIONES ESTÉTICAS Y EL DESLINDE

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta
Jorge Rodrigo Limón Bonilla

Asesora
Dra. Ana Castaño Navarro

Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

שמואל עבור

Agradecimientos

The long and winding road...

Quiero agradecer a mis padres por su eterno e incondicional apoyo. A Ana Castaño, por dirigir esta tesis y por animarme a seguir en la búsqueda de mi escritura y de mis temas. A mis lectoras, Laurette Godinas, Raquel Mosqueda, Mónica Quijano, por su tiempo, por su atenta lectura, por sus precisos comentarios y sus muchas correcciones; al destino, por haberme permitido conocerlas primero en los salones como profesoras y como colegas. A Jorge Reyna, por ser amigo, guía y eterno maestro. A Samuel, a Mariano y a David, por todo.

Índice

INTRODUCCIÓN	9
1: UN ACERCAMIENTO CRÍTICO A LA ESTÉTICA EN ALFONSO REYES.....	12
REYES, LITERATURA Y ARTE	13
PANORAMA DE LOS ACERCAMIENTOS ESTÉTICOS A REYES.....	15
1.- ALFONSO REYES (<i>PAR LUI MÊME</i>)	16
2.- INCURSIONES FILOSÓFICAS: JUAN DAVID GARCÍA BACCA	19
3.- AMERICANISMO LATENTE: RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT	24
4.- LA CIENCIA DE LA LITERATURA EN EL DISCURSO CULTURAL: IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO	29
2: LA FICCIÓN LITERARIA	35
EL CONCEPTO DE FICCIÓN EN ALFONSO REYES	39
DE LA LITERATURA EN PUREZA A LA FICCIÓN LITERARIA.....	41
LA FICCIÓN LITERARIA	45
3: NOVELA Y POESÍA	54
LA NOVELA	54
<i>Los tempranos días de Cuestiones estéticas</i>	54
<i>“La Cárcel de amor de Diego de san Pedro, novela perfecta”</i>	55
<i>“La noche del 15 de septiembre y la novelística nacional”: excursio hacia lo popular.....</i>	57
<i>“Horas áticas de la ciudad”</i>	61
<i>La edad madura: El deslinde.....</i>	63
LA POESÍA	69
CONCLUSIONES.....	75
BIBLIOGRAFÍA	81

Introducción

Esta tesis es una respuesta a una serie de preguntas e inquietudes en torno a la obra de Alfonso Reyes. ¿Qué significa para mí su obra?, ¿qué utilidad y vigencia tiene?, ¿qué se puede hacer con ella?. Estos cuestionamientos, con el paso de las lecturas, fueron paulatinamente expandiéndose y afinándose. Si bien su extensión: veintiséis tomos repartidos en cincuenta años, permiten enfoques muy variados, opté por el análisis desde la estética, pues ésta conduce a un análisis poco transitado y necesario. La apuesta por esta reflexión parte, en el fondo, de una preocupación perenne: la pertinencia de un autor en las futuras generaciones.

En el panorama de la historia de las corrientes estéticas¹ Reyes se sitúa en una peculiar hibridación entre consideraciones pragmáticas y hermenéuticas, a partir de la interacción del ser humano y la literatura. En las primeras, deja de lado la discusión de lo bello y del gusto, para tener muy presentes —especialmente en su americanismo— las ideas de Schiller, para quien el arte es útil por representar, por un lado, un alejamiento del mundo y, por el otro, un complemento vital en la formación del individuo ciudadano. Este idealismo es llevado, con frecuencia, a otros valores y registros: entre la postura nietzscheana², cuya utilidad se encuentra a nivel individual, como una reafirmación de la voluntad sobre el dominio del sí, y entre un sugerido horizonte marxista, donde debe haber una utilidad, política o sociológica y cuya finalidad sea cambiar el modo en el que sucede el mundo, entendido como lugar donde se espera la justa emancipación humana de los modos de producción. De las segundas, las hermenéuticas, también hace uso Reyes, al conceder a la literatura un conocimiento estrictamente estético, *sui generis*, aparte, del científico, histórico y teológico. Así, análogamente, las ‘ideas estéticas’ son las propuestas que enuncia como reflexión, juicio y teoría, principalmente sobre la literatura, que comprometen al ser con la elección ulterior de ciertas prácticas y de sus respectivas implicaciones.

Este trabajo no es una revisión estrictamente teórica, pues no busqué hacer un índice de elementos constitutivos relativos a la idea de la literatura a lo largo de sus libros; antes bien,

¹ Véase N. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, 2010, FCE; R. Bayer, *Historia de la estética*, México, FCE, 2014; B. Cassin, *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*, México, Siglo XXI, 2018; P. de Man, *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998; T. Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2011; H. Marcuse, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007; S. Ramos, *Estudios de estética*, México, UNAM, 1963; J. Rancière, *Disenso. Ensayos sobre política y estética*, México, FCE, 2019; A. Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, FCE, 2015, y *Las ideas estéticas de Marx*, México, ERA, 1972.

² Véase S. Ugalde, “Alfonso Reyes lee a Nietzsche: cultura clásica y *ethos* agonista”, *NRFH*, LXVII, 2019, núm. 1, 131-153.

busqué desarrollar la relación práctico/simbólica que Reyes formula a partir de la experiencia literaria. Las obras sobre las que me guió son *Cuestiones estéticas*, de 1910, y *El deslinde*, de 1944; ambas marcan el inicio y el final de la labor intelectual de Reyes; cada una, a su manera, lleva en sí un compromiso y un juicio de la literatura estrechamente arraigado a su momento histórico. Éstas son necesariamente complementadas por *La experiencia literaria* (1942), *Tres puntos de exegética literaria* (1945), *Apuntes para la teoría literaria* (1944) y *Al yunque* (1960)³, y dan, en conjunto, uniformidad a los cincuenta y tantos años de trayectoria intelectual, complementando el panorama de la evolución y presencia de sus ideas estéticas.

El primer apartado de esta tesis atiende tres enfoques muy concretos en torno a la cuestión estética en Reyes: el de Juan David García Bacca, cuya lectura filosófica en “El problema filosófico de la fenomenología literaria”, publicado en 1944, inaugura las consideraciones de las ideas literarias como axiomas filosóficos; el de Rafael Gutiérrez Girardot, quien retoma la larga e incesante tradición americanista, cuyo eje rector cuestiona los diferentes modos en los que se ha interpretado, asumido y moldeado América; y un par de ensayos de Ignacio Sánchez Prado, para quien el latinoamericanismo inaugurado por Reyes y por Ureña es tan vigente como necesario hoy día. Esta tercia es un buen ejemplo de la recepción, de la estética alfonsina en la vida intelectual. Sin duda son un buen indicador del rumbo que ha tomado la obra de Reyes, así como de los espacios que todavía ocupa y de los que ha sido sustituida por el paso natural del tiempo en las ideas.

La segunda sección trata de la ficción, desarrollada en la tercera parte de *El deslinde*. Aquí, después de hacer un breve recorrido histórico de las definiciones del término –de Sebastián de Covarrubias a Helena Beristáin– problematizo sobre el concepto que propone Reyes. La ficción es paradigmática en la decantación de uno u otro sentido estético, porque en ella, en esta intersección de la verdad y la mentira, se puede considerar su finalidad práctica o hermenéutica, pues en ella se construye el espacio limítrofe donde se desarrolla la distinción entre lo literario y lo no literario, entre la verdad y la verdad artística, entre la ficción alejada de la realidad y la que funda y promueve prácticas en ella. La ficción tiene un valor profundamente filosófico en Reyes.

La tercera y última parte trata de la novela y de la poesía. Ambas son ejemplos ideales para encontrar destellos de sus ideas estéticas, porque además de ser los dos géneros o funciones con los que Reyes se siente más cómodo, son actualmente los más difundidos, ya sea en lirismo,

³ La primera edición, póstuma, de *Al yunque* corresponde a 1960, sin embargo la “Carta a mi doble”, a 1957.

ya en narrativas. No hay individuo/colectividad que no produzca, consuma y reproduzca canciones o relatos que no repercutan en prácticas socioafectivas. En ese sentido, estamos marcados por la palabra artística. De ahí el pretexto para rescatar ciertos juicios de Reyes con respecto a estas prácticas literarias.

1: Un acercamiento crítico a la estética en Alfonso Reyes

No hay en la vasta obra de Alfonso Reyes algo parecido a un tratado sobre estética. No obstante, esparcida en ella se encuentra siempre enclavada alguna preocupación afín, es decir alguna preocupación por la relación entre el hombre y el arte. El puente que Reyes mejor supo –y más quiso– edificar entre el hombre y su mundo fue el puente de la literatura. No cabe duda de que a lo largo de veintiséis fértiles tomos la literatura fue el alimento de sus días y de sus noches, de sus primeras juventudes y de sus últimos momentos. Aunque textos tardíos como *La experiencia literaria*, *La crítica en la edad ateniense*, *El deslinde* y *Tres puntos de exegética literaria*, de carácter más teórico, se acerquen a lo que podríamos llamar propiamente una *estética*, la preocupación por la constante tensión de la vida con el arte se encuentra en los primeros escritos (*Cuestiones estéticas* y *El suicida*) y en los volúmenes periodísticos, publicados a lo largo de toda su vida, y, posteriormente, compilados en *Simpatías y diferencias*, *Los dos caminos*, *Reloj de sol*, *Marginalia*, *Las burlas veras*, etc.

Son tres las constantes de interés en el pensamiento de Reyes y con las cuales edifica sus premisas estéticas: la relación entre la literatura y la historia; entre la literatura y la verdad; y entre la literatura y la poesía. Es decir, la literatura confrontada en tres niveles esenciales para la existencia del hombre: un nivel temporal narrativo; un nivel epistemológico; y un nivel lingüístico. Estos contrastes los despliega desde lo particular, a partir del diálogo con otros autores, y sus respectivas obras, o desde lo abstracto, desde la idea general de la literatura. La presente tesis busca delimitar, a manera de compendio, las ideas estéticas de Alfonso Reyes en dos obras aparentemente distantes y distintas que representan por un lado un momento histórico-personal muy específico y, por el otro, una evolución en dichas ideas: *Cuestiones estéticas* y *El deslinde*.

Es importante aclarar de una vez que aunque a lo largo de este texto me refiera a la “estética”, “estéticas”, “lo estético” o algún término relacionado, se mantendrá, a menos que se indique lo contrario, el sentido de “idea de la estética”. Esta aclaración es pertinente, ya que no se busca estrictamente la estética de Reyes en función de su obra artístico-literaria-poética, sino las ideas que encontramos en sus obras críticas sobre la literatura, ideas en un plano más ideológico, conceptual o teórico que en uno exclusivamente artístico. Cabe mencionar que toda

estética y toda ideología están precedidas por un “discurso filosófico trascendental” (114), como lo llama Paul de Man⁴; esto significa que toda ideología estética está autolimitada tanto en la teoría como en la praxis por un horizonte temporal y cultural. Se podría decir que las estéticas son útiles en tanto que son válidas dentro de un marco histórico específico.

Reyes, literatura y arte

El pensamiento de Reyes es el ejemplo ideal de una estética americana entrada en plenitud. Podemos pensarlo como una síntesis conjunta de las ideas emancipatorias americanas; abarca desde los procesos de independencias y las conformaciones de las identidades de los pueblos americanos, hasta su reivindicación, al filo de las Guerras Mundiales, frente a la modernidad eurocéntrica. Aunque el pensamiento americanista sea el eje rector de su ética y estética, no descarta en lo absoluto autores de otros siglos y otras latitudes, pues el *llegar a ser americano* implica una constante valoración crítica de los procesos acaecidos en nuestro continente; desprenderse de tajo de la tradición occidental es asumir y confirmar su hegemonía. Ahora bien, el programa de Reyes, aunque contemple cuestiones históricas, políticas y sociales, no es estrictamente trascendental, tiene un rumbo de carácter inmanente. Dentro de éste es más urgente poner en práctica el ser que cuestionar el ser mismo. Esta inmediatez práctica es más compleja de lo que parece, pues no es que Reyes no se preocupe por la formulación y la promulgación de una ontología americana construida con sólida filosofía, sino que la aplicación de este modo de ser devendrá, eventualmente, en una conciencia americana. Quizá debido a la experiencia histórica propia –ser testigo en primera línea de la Revolución Mexicana, vivir en España una guerra civil, por mencionar algunos cruentos sucesos– la lucha que buscaba ganar tenía que darse a través de la acción, pero distaba mucho de ser una lucha por las armas; el único bastión viable era la cultura, la acción por la cultura: retomar la cultura, cuya arma principal era la educación. Ésta permitiría la formación y la emancipación intelectual de América, nuestra América. El *ser americano* implicaba una honestidad con sus productos de expresión; más allá de las formas y estructuras que el arte, o en su caso la literatura, pudiera tomar, importaba el sentido que tuvieran para el individuo y, consecuentemente, para la colectividad.

⁴ de Man, Paul, *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998.

No se puede entender en Reyes la literatura como proceso aislado de la sociedad. De igual manera, y en menor grado, el acontecer real puede ser explicado y complementado por la experiencia literaria. Por momentos la injerencia que plantea Reyes de la literatura en la no literatura parece ser inapelable, como si aquella determinara el destino y el suceder del ser humano. No obstante, su postura es un tanto escéptica con respecto a las relaciones entre literatura y realidad (por usar una dicotomía meramente operativa). Su estética deambula y se afianza entre dos cumbres ideológicas inseparables de los procesos históricos mundiales: el Idealismo y el Marxismo. Por un lado, si la estética de los idealistas románticos –que refieren el acto estético como acto redentor– llega hasta muy entrado el siglo XX, Reyes, sin ignorarla, rescata una de las concepciones de menor peso teórico pero de mayor peso práctico: la concepción del hecho estético como un hecho lúdico. Sí, la literatura juega un papel preponderante en la construcción de una identidad, que puede ir desde una identidad universal o nacional hasta una identidad totalmente estética, reducible al *yo* del individuo. Pero este papel debe ser procesado antes de entrar en juego con una supuesta transformación de la realidad. En otras palabras, si la experiencia literaria reafirma positiva o negativamente al ser, sólo lo puede hacer en una primera instancia de manera estética, en función de la experiencia; el resto –enseñanza, aplicación o praxis– que pueda desprenderse del arte, o de la literatura, debe ser sometido a otros valores no estéticos, quizá morales e incluso éticos. Por el otro lado, y en este sentido, las ideas estéticas de Reyes se acercan a ciertos planteamientos marxistas que consideran el arte como elemento constitutivo insustituible en la vida del ser. El arte, al ser un producto más salido de las manos y del ingenio del ser, se expresa en un objeto –perecedero, material, sujeto a un valor de cambio– que debe, idealmente, en primer lugar, ser una extensión positiva del artista y, en segundo lugar, no tener un valor más allá del valor estético pues, entre otras cosas, corre el riesgo de convertirse en un elemento de conducción ideológica óptimo para la enajenación y la alienación humanas.

En suma para Reyes la literatura es un fenómeno/producto que deambula entre las consideraciones artísticas más estrictas, más ficticias, y la cotidianidad más fiel al tránsito por la humanidad. Aquella no sólo reafirma la existencia humana, mediante sus temas y sus lenguajes, sino que también sirve para encauzar al ser y a su conciencia hacia la [trans]formación de su realidad. La literatura deberá tomarse totalmente a la ligera pues es un producto lúdico entre muchos otros del ingenio humano; pero también, simultáneamente, debe ser manejada con

cuidado pues, entre sus diversos dones, subyace la posibilidad del primer paso para una praxis: depende tanto del lector como del autor lograr dar un giro negativo o positivo a este juego.

Panorama de los acercamientos estéticos a Reyes

El acercamiento crítico a Reyes supone varios problemas. Su estudio, a lo largo de los años, ha sido determinado por tres factores que en cierta medida son consecuencia de la misma fertilidad de nuestro autor. El primer escollo es la inmensidad de su obra; a diferencia de otros autores, sus *Obras completas* no han llegado a ser de gran utilidad para su difusión y estudio. Parecería que la más determinada curiosidad lectora desfallece y se pierde entre tantos volúmenes de dónde elegir. Las *Obras completas* de Reyes son de algún modo el suntuoso mausoleo marmóreo de uno de nuestros autores más conocidos y, en paralelo, menos leído. Por una extraña disposición del destino, y quizá como consecuencia de esto, nos encontramos, como segunda barrera, ante una inmensidad de textos en torno a Alfonso Reyes y en torno a su obra. El problema con este océano de referencias radica en que a veces no se distingue cuándo se habla de la obra y cuándo del autor o, más grave aún, en que se habla de manera innecesariamente laudatoria equiparando autor y obra. En otras palabras, cuando se emprende el estudio de las obras de Reyes se corre el riesgo de consultar mucha bibliografía que gasta fuerzas en repetir la idea, ya hace muchos años planteada, de Alfonso Reyes “polígrafo” o “hijo menor de la palabra”. Afortunadamente —es justo decirlo— hay también trabajos que dan luz, que explicitan y que complementan las ideas alfonsinas; afortunadamente, con el correr de los años, ha quedado saldada esta deuda bibliográfica⁵. El tercer y último escollo para acercarse a Reyes, a mi parecer, reside en su escritura misma. Hay algo en ella que la hace impenetrable. No es en lo absoluto su densidad y opacidad; al contrario, Reyes tiende a la tal nitidez prosística que no deja cabos sueltos para ser cortados. De igual manera, su uso y desarrollo de la *auctoritas* son tales que difícilmente se ve la costura entre el discurso de Reyes y el discurso con el que dialoga en turno. Reyes procede de una manera muy elocuente al momento de combinar forma y contenido, siendo el resultado un texto totalmente veraz, con el que se puede discrepar ideológicamente mas no metodológicamente.

Ahora bien, el panorama de estudio sobre Reyes no es en absoluto desolador. Hay críticos que han hecho trabajos de verdadero rescate y juicio sobre sus obras según sus

⁵ En la bibliografía final, breve aunque sucinta, se encuentran los textos que considero más agudos, básicos, esclarecedores y vigentes para el estudio de Alfonso Reyes.

necesidades personales y según las exigencias de su tiempo, y que, simultáneamente, detectan ciertos puntos esenciales para la reconstrucción de una estética. Considero que los siguientes autores dan cuenta de la estética en Alfonso Reyes: él mismo, Juan David García Bacca, Rafael Gutiérrez Girardot e Ignacio Sánchez Prado. Éstos representan un modo de pensar específico en sintonía con una época muy concreta: en el México posrevolucionario, en el México después de la Segunda Guerra Mundial, durante el fervor latinoamericanista de los años setenta y, finalmente, después de los estudios culturales, rayando la década de los noventa. Aun cuando el impulso de abarcar toda su obra como pretexto para esbozar su pensamiento estético sea tentador, quizá los dos mejores ejemplos que aquí nos atañen, y cuya presencia es sustancial en los cuatro críticos antes mencionados, son las *Cuestiones estéticas* y *El Deslinde*. La elección de estos dos títulos no es gratuita, pues además de marcar una diferencia en toda la carrera literaria de Reyes, ambos señalan la trayectoria de su reflexión en torno a la literatura.

1.- Alfonso Reyes (*par lui même*)

Una característica muy de Reyes, que sólo salta a la vista después de conocer y convivir estrechamente con sus libros, y de saber dónde se ubica uno con respecto a los otros, es el hablar de sus obras dentro de sus obras. A veces las referencias pueden ser únicamente nominales; otras veces, las que considero más relevantes, traen a cuenta la pervivencia de sus ideas dentro de su obra. Sobre las obras que aquí interesan podemos rescatar un par de menciones que nos dan un panorama bastante claro de su creación y contexto.

El que es quizá el testimonio más importante sobre *Cuestiones estéticas* lo encontramos en *Historia documental de mis libros*, proyecto comenzado en 1955 y corregido y aumentado, para la publicación en el tomo XXIV de las *Obras Completas*, en 1959, a unos meses del fallecimiento de Reyes. En un minucioso pero sucinto resumen recuerda el autor los “días trepidantes del Ateneo de la juventud” (Reyes, 156) que anunciaban un nuevo tiempo latinoamericano a la par que la fundación de la “futura Facultad de Filosofía y Letras”. Recuerda también, con la más honesta y declarada voz, su postura –como intelectual, como ser de la intelectualidad– con respecto a la Revolución:

En efecto, pronto estalla la revolución, el régimen muda; y como siempre acontece, solapadas bajo los anhelos legítimos de reforma se deslizan algunas exorbitancias demagógicas. ¿Universidad, Altos Estudios, Facultades, Doctorados? ¿Traje de frac para un pueblo que anda descalzo? No, la cultura es aristocracia. ¡Abajo la cultura! Por respeto a los pies –nueva fábula de Menenio Agripa– querían cercenarnos la cabeza. (Reyes, 157)

No cabía en aquel año de 1910, ni cupo nunca, en el itinerario ético filosófico de Reyes la concepción de una nación sin cabeza. Si se piensa en una república como un cuerpo unitario formado por partes específicas y constitutivas, tanto la cabeza como el estómago son esenciales; no habría por qué negar que la cultura y el conocimiento corrieran de arriba a abajo en un país que estaba tan dividido, en constante búsqueda por su identidad y a punto de entrar en una lucha cuando menos desorientadora. Quizá hoy día podríamos cuestionar directamente ese modo de pensar tan vertical, quizá también podríamos considerar que la situación de la cultura actual es resultado de ese repudio que tuvieron las instituciones políticas, o mejor dicho partidistas, a la entrada y siembra de la gran cultura, la cultura universal. Parte de esta labor de fertilizar las mentes y las juventudes de aquel entonces se condensó en *Cuestiones estéticas*.

Reyes, desde sus primeras incursiones en la vida ensayística, tuvo la intuición de trazar fronteras entre la literatura y la realidad. Esta relación entre la práctica de la literatura y la vida política, delata preocupación por el poder de la escritura para decidir un rumbo político y da señas de su ideología estética. Hay un dejo de duda por la congruencia entre lo que escribe y su inserción en una realidad.

Cabe preguntarse si el título *Cuestiones estéticas* era adecuado. Desde luego, el libro se limita a la crítica literaria. Pero quise dar a entender que todos estos ensayos eran como otros tantos asedios a una misma plaza fuerte la cual no acababa de rendirse; otras tantas aventuras mentales en torno a una doctrina estética que no se define directamente. No había llegado la hora de *El deslinde*, la hora varonil de enfrentarse con las abstracciones. (Reyes, 158)

El hecho de que estas “cuestiones” no formaran parte de una estética definida, ni siquiera por nombre o corriente, da la sensación de que lo importante para Reyes, no sólo en ese momento histórico sino en toda la vida de los seres humanos, son las aventuras mentales, una especie de liberación y reafirmación del ser sin caer en alienaciones. Hay una clara apuesta por la universalidad literaria en *Cuestiones estéticas*, y en cuyo programa cabe una especie de carta de presunción de ciudadanía literaria: las ficciones y realidades americanas son tan válidas, estéticamente y políticamente, como las mismas importadas por los europeos en siglos anteriores. La literatura americana, o, mejor dicho, la cuestión estética americana no es solamente una adaptación ni una actualización tropicalizada de la *Weltliteratur*, sino una nueva, una completamente honesta con las aspiraciones y demandas del Nuevo Mundo.

Ahora bien, en un sentido menos politizado, y más en función de las ideas sobre la literatura, podemos también escuchar este testimonio como la constante crítica de la propia labor literaria. Al parecer, el Reyes de 1950 no tenía miedo de admitir que su obra era, como en los

grandes autores, el regreso obstinado a los mismos temas y a las mismas inquietudes. *Cuestiones estéticas* con el paso de los años hubo de convertirse en un libro seminal para las obras posteriores de nuestro autor, en especial para las de carácter crítico.

En cuanto al contenido del libro, varias veces he declarado que yo suscribiría todas las opiniones allí expuestas, o “prácticamente todas”, como suele decirse. Hay conceptos, temas, de *Cuestiones estéticas* derramados por todas mis obras posteriores: ya las consideraciones sobre la tragedia griega y su coro, que reaparecen en el Comentario de la *Ifigenia cruesa*, ya algunas observaciones sobre Góngora, Goethe o Mallarmé, a las que he debido volver más tarde, y sólo en un caso para rectificarme apenas. Mis aficiones, mis puntos de vista, son los mismos. (158-159)

Si se duda de que Reyes mismo es su gran guía con respecto a las ideas (estéticas, literarias, políticas y hasta filosóficas) de sus propias obras, basta revisar cualquier página de alguno de sus libros de la última década de su vida. En ellos se encuentra una especie de testamento ideológico: todo lo que en vida no dijo, repitió o pulió, aflora de una manera brillante, en la que, lejos de pecar de erudiciones documentales innecesarias o procedimientos exhaustivos, explica sus ideas de manera casi coloquial. De dicha serie de libros postrimeros, *Al yunque* es pieza fundamental para entender *El deslinde* –cuyo interés nos apremia– y su obra crítica en general. Es pertinente mencionar que este libro, que supone un esfuerzo de atención lectora bastante activo y dedicado, no tuvo, ni ha tenido, una fortuna favorable. En el tiempo de su publicación, alrededor de 1944, muy pocos críticos se decidieron a comentar algo debidamente (entre ellos está é mismo y, como se verá más adelante, Juan David García Bacca); el resto de sus contemporáneos sólo lo mencionó de pasada o de manera gratulatoria sin subrayar nada en particular, a pesar de que en ese momento ya era la gran figura de la vida intelectual mexicana; grande, sí, mas con pocos lectores críticos. Justamente el primer texto de *Al yunque*, aquella severa, sardónica y desoladora “Carta a mi doble”, da idea del panorama de cómo y por qué fue recibido así *El deslinde*:

En efecto, hubo un día, hace más de diez años y pronto completaremos quince, en que me dominó el afán de clavetear, más que poner, algunos puntos sobre las íes a propósito de la cuestión literaria. Incurrí entonces en *El deslinde*, cuyos análisis desconcertaban a algunos, porque comencé a ras del suelo, partí del cero, de lo obvio y evidente según la lección de Aristóteles, convencido de que bajar desde lo más alto es expuesto a deshacerse en el aire.” (427)

Y es que para Reyes, como muchos críticos han señalado, y como se verá en el presente texto, es importantísima la claridad al momento de transmitir ideas. Supongo que a los primeros lectores de *El deslinde* les ocurrió lo mismo que a mí: estar a la espera de una definición contundente de la literatura, y digo estar a la espera porque jamás aparece; antes, a lo largo de muchas páginas, descarta lo que no es, hasta nunca llegar a definirla cabalmente. No obstante, al releer *El deslinde* lo que podía parecer suspendido en la falta de definición se vuelve claro,

iluminador; a diferencia de otras obras críticas sobre literatura, es un ejercicio de abstracción de un lenguaje –el literario– a partir del contraste con otros discursos más definidos –la historia o las matemáticas. La misma formación ideológica y la convivencia con obras, con intelectuales y con hechos históricos, por demás cruciales para el siglo, relatados con palabras grandilocuentes que poco o nada tenían que ver con la realidad, hicieron de *El deslinde*, su *opus magnum*, una crítica no sobre el modo de hacer literatura, sino sobre el modo en que se pensaba la literatura, el léxico con el que se hablaba de la literatura y, de paso, la revalorización práctica de la historiografía como intento de legitimación productos literarios. En la misma “Carta a mi doble”, confiesa:

Pero creo que también me movía un oculto afán de venganza. Me incomodaba que, entre nosotros –y aun en ambientes más cultivados– quien quiere escribir sobre la poesía se considere obligado a hacerlo en tono poético (¡ya con esa Musa hemos cumplido caballeramente a su tiempo y lugar!), y se figure que el tono científico o discursivo es, en el caso, una vejación. “Yo sospecho, –me decía José Gaos– que lo mismo les pasaba a los místicos cuando los teólogos comenzaron a establecer la *ciencia de Dios*.” Pero una cosa es orar, y otra filosofar sobre el sentido y el alcance de la plegaria; una comer, y otra escribir sobre dietética. Si entre nosotros se usaran las prácticas de los liceos a la francesa, los niños mismos sabrían que se pueden examinar los textos poéticos mediante procedimientos intelectuales, sin que ello sea un desacato o una impertinencia. En cambio, muchos, por acá y por allá, no sólo esperan el piquete del estro antes de emprender una labor puramente metódica, sino que, además, se desabrochan el cuello, se despeinan y hasta entornan los ojos.” (249)

Quizá la estética de Reyes es la estética de la claridad; sus ideas estéticas, la autocrítica, la importancia de la cultura en la formación de cualquier sociedad y, no menos importante, la instauración de un lenguaje conciso para hablar de lo menos conciso, que es el arte, en cuyo centro se encuentra el logos, a la espera de ser experimentado e interpretado. La literatura implica diversas prácticas más allá de la experiencia literaria misma, una de ellas es la crítica. En el imaginario estético, y muchas veces en el ético-político, de Reyes, la crítica necesita solo un arma para lograr su objetivo de poner en juicio a la literatura: el lenguaje, su propio lenguaje.

2.- Incursiones filosóficas: Juan David García Bacca

A mediados de 1944 la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México organizó un simposio en torno a *El deslinde*. Dicho simposio tuvo como meta el reunir en diálogo diversos especialistas para apuntalar y señalar los aciertos y fallos de esta obra de Reyes. El trabajo crítico más profundo y filosófico pertenece a Juan David García Bacca, intitulado “El problema filosófico de la fenomenología literaria”. Inicialmente, parte del objetivo de aclarar el uso, tan polémico para su época, que tuvo el término “fenomenografía” en *La*

experiencia literaria y en *El el deslinde*. En el transcurso de esta aclaración García Bacca deja al descubierto el modo filosófico de operar de Reyes. En otras palabras, explica *El deslinde* desde el rigor del lenguaje filosófico.

El primer apartado que dedica Bacca trata de la filosofía y la poesía, no desde los puntos que las unen, tema por demás tratado y presente en la tradición intelectual occidental, sino enfocándose hacia los puntos en los que se separan, en los puntos en los que la poesía no puede ser, ni es, filosofía. El deslinde que hace Bacca, además de ser una pequeña lección de filosofía, está ante todo hecho en función de los alcances e implicaciones que tiene cada una: la literatura y la filosofía. Para él, la filosofía se distingue totalmente de la literatura en su plan categorial; aunque las dos se construyan, obviamente, de lenguaje, a partir de metáforas, una, la filosofía, se ocupa de lo trascendental, del ser; la otra, la literatura, de representaciones más o menos aproximadas al ser. De algún modo la literatura, aun cuando sea filosófica, es, usando la jerga poética, una metáfora en segundo grado; ya no se habla de seres, sino de representaciones, de fantasmas de seres. Asimismo, la propuesta fenomenológica no cabe en la literatura, no porque no sea una experiencia del ser, sino porque ésta no es un cuestionamiento inmediato al *ser en sí*. Las diferencias, con énfasis en las metáforas –recordando a Aristóteles– de la literatura con la filosofía que García Bacca encuentra en Reyes, y con las que está de acuerdo, implican que

No son propiamente filosóficas ni ontológicas, pues, aunque nada hubiera en las cosas que hiciera de fundamento para afirmaciones estrictamente ontológicas o filosóficas, cabría ese tipo de explicaciones metafóricas, se podría hablar de las cosas y seres por metáforas, por indirectas, por alusiones. La explicación metafórica o poética del universo es independiente de la metafísica; y así, aunque filosóficamente hablando, toda metáfora sea una falsedad ontológica, sobre tal sistema de falsedades ontológicas se funda la realidad poética, y las proposiciones que hablan de esa realidad poética no son comprobables filosóficamente, más aún, son filosófica y científicamente *falsas*... (García, 126)

Uno de los apartados de la presente tesis, que se verá con más detalle más adelante, es la ficción dentro y fuera de la literatura. Parecería que para Reyes, como para Bacca, la literatura no tendría por qué tener una injerencia mayor en la realidad práctica o trascendental, ya que es sólo un objeto artístico que comparte espacio con los otros objetos relativos al ser. Si la literatura es falsa o no, como proposición ontológica, poco importa pues, como ya se dijo, la literatura se dedica a trazar rumbos paralelos al del ser, o en otras palabras, el ser es tan solo el punto de partida de ésta, jamás el objeto de investigación o de especulación. Sin embargo, Reyes nunca defiende tan tajantemente esta postura, no porque no quisiera pensar en términos filosóficos, sino porque en su intento de deslindar la literatura del resto de las manifestaciones lingüísticas no halló lugar

para un juicio tan aparentemente dogmático. Bien podría, porque su inteligencia lo respalda, haber dicho como García Bacca “Ya pasa sin mayor escándalo en la filosofía moderna decir que los valores no son seres; tal vez se pueda esperar no lo cause mayor el afirmar que la estructura de lo literario no es entitativa.” (García, 126)

El segundo apartado que Reyes dedica a *El deslinde* y a las relaciones entre literatura y poesía, se subdivide en tres secciones: una relativa a la verdad, otra a la virtud y, la última, al valor estético. Cabe señalar que esta subdivisión obedece a apreciaciones valorativas que pueden ser aplicadas tanto a la formulación filosófica como a la formulación literaria, con la pequeña pero relevante diferencia de que ésta está supeditada de algún modo a los juicios y apreciaciones, mientras que aquélla puede muy bien vivir en convivencia con ellos, o incluso independientemente de ellos.

Tradicionalmente, y en especial para Platón y su extensa escuela, la poesía es la gran mentira. No sólo ella, sino sus creadores, los temibles poetas, eran seres que ameritaban desconfianza total, porque la poesía que hacían no representaba lo verdadero. No obstante, con el tiempo y el paso de los siglos, en especial en Occidente, estas ideas fueron perdiendo fuerza y posición dogmática, quedando únicamente la estela de su aplicación en el ámbito estético. Una obra literaria podría parecer falsa, más jamás debía ser tomada como testimonio falso de la realidad. Su diferencia frente a la verdad radica no en su *grado* de transformación o invención con respecto a ésta sino en su dirección inicial, en su intención primigenia, es decir en su imperativo. Diríamos que la verdad –y la mentira– en la literatura, extensión moderna de la primigenia *poiesis*, es únicamente un adorno más del texto, de la construcción ficticia; las verdades filosóficas, en cambio, son trascendentales y no hay más. En éstas

la verdad de tipo ontológico lleva siempre consigo una cierta imposición o deber ser: el de *deber ser afirmada*. En cambio: la verdad estética, que vamos a llamar verosimilitud –sin recalcar nada eso de “similitud”, pues ya se va viendo que no existe entre ella y la verdad ontológica o filosófica– no nos impone semejante exigencia. (García, 129)

Esta distinción cualitativa externa al discurso literario lleva a Bacca a plantear el problema de la virtud. Si toda la filosofía se rige por un imperativo categórico, no tendríamos, por lo que se ha visto, que adjudicar a la literatura ninguna clase de obligación con el ser filosófico; únicamente, y eso en algunas ocasiones, podríamos exigirle cierto decoro en relación con el ser estético. Quizá el hecho de que la literatura se desentienda de los problemas ontológicos tiene como consecuencia que pueda parecer fría, insensible a la cruda realidad. Esta diferencia, si es medida con la vara de la filosofía, resulta negativa, “por tanto, esta virtud *des-valorativa* separa

radicalmente lo literario de lo moral, de lo religioso, de lo social, de lo jurídico, aunque todo esto pueda aparecer como tema literario y de hecho haya aparecido.” (García, 129). Esta reflexión, aquí llevada al análisis filosófico, está presente en *El deslinde*, en la sección de la “ancilaridad”; en ambos casos se apunta a una mezcla, a una contaminación de los temas, del léxico y de las metáforas entre cualquier disciplina y la literatura, con la peculiaridad de que en la literatura el *des-valor* puede dirigirse hacia cualquier propósito no literario. En otras palabras, cualquier discurso que entra al reino de la literatura puede potencialmente convertirse en una reafirmación del ser en tanto que es representado.

El último punto abordado por García Bacca es el del valor estético. Éste, aunque tiene más presencia en la literatura –como fórmula prácticamente indisoluble entre forma y contenido– también está presente en la filosofía, pensado simplemente como el refinamiento lingüístico por el cual se habla de lo trascendental. Este valor en la literatura con respecto al juicio filosófico es un arma de doble filo: puede en la práctica, debido a su naturaleza no imperativa, ser usado como escape, como huida a una realidad concreta, cuya consecuencia es una especie de alienación, callejón sin salida a cualquier acción en la vida real (diríase, una ficción perpetua). Implica, pues, un valor

negativo, que es, desde el punto de vista metafísico, un *contravalor*, a saber, desconectarnos y librarnos de todo *deber ser*, de esos imperativos tremebundos y remordientes que lleva consigo todo valor religioso, moral, económico, que apuntan descarada e insistentemente a nuestro bolsillo, a nuestra vida real, a nuestra vida futura, a nuestros placeres, a nuestro ser. Lo cual, visto desde el punto de vista metafísico, es evidentemente un contravalor, pues es negar delicadamente a los valores su deber ser, sus imperativos sobre nosotros, y hacernos con un reino de Hadas, con un Paraíso artificial, donde pueden aparecer mudos y sin voz de mando, sin permitirles ni por señas trompeteos mandones. (García, 130)

Asimismo, hay que pensar que la postura ideológica de cualquier arte, de la que la literatura no está exenta, incurre muchas veces en un deliberado desinterés por la realidad que la envuelve y nutre. Y aunque cualquier tema sea permitido para ser moldeado como producto estético habrá, como lo demostró en especial el siglo XX, reproducciones artísticas, hechas con la mayor técnica y el mejor refinamiento de los gustos, sobre los temas y momentos más terribles de la humanidad. La gran crítica del siglo, a la que son allegados tanto Reyes como Bacca, tiene que ver con ese exceso de confianza y optimismo en el arte como elemento puro y redentor. Quizá la mayoría de los esfuerzos críticos estuvieron encaminados a cuestionar esa *hybris*, ese orgullo enceguedor de los productos estéticos. García Bacca sugiere que

La *irreverencia* incluida inevitablemente en todo arte no ha sido clasificada aún por los moralistas como pecado grave, pero en el fondo encierra una mayor desconsideración que todos los

pecados reales juntos, y además una mostración de que los valores corrientes –y aquí entran todos, religiosos, morales...–, no tienen ese carácter de *absoluto* que a veces parecen presentar. A los seres quita lo literario su valor de ser *verdad*; y a los valores, su constitutivo de *deber ser realizados*. (130)

No obstante, y por otro lado, las prácticas artísticas, literarias, pueden apuntar hacia el polo opuesto, en una lógica moral, hacia el bien. Este rumbo se acerca, al menos por intención y por tema, no por objeto de estudio, al imperativo filosófico. Cuando la filosofía se planta como horizonte colectivo son necesarias obras afines a ella para reafirmarla. La relación entre la filosofía y la literatura se estrecha y se refuerza cuando ésta toma un rumbo puramente artístico y se olvida por momentos de propagandas y agendas ideológicas. Aquí, lo

Positivo, que me parecería consistir en “*lo deseable*”, no por un deseo que se despepite y desviva por lo real, sino al revés: por una facultad desiderativa de ese tipo y planes que he llamado “convertir el universo de *seres* en un paraíso de hadas, en un *Paraíso artificial*, en que no haya más leyes sino las de nuestra gana, ni otras verdades sino las imaginaciones que configuran las cosas “*cual hubiésemos deseado que fueran*”, no precisamente en este mundo real –pues por el mero hecho de caer en él, lo más deseable se trueca en dura y brutal realidad–, sino en otro, *purificado* de toda realidad y sus leyes físicas, metafísicas, fenomenológicas o existenciales, y que nos hemos inventado, cuando menos como anhelo extrañísimo, contra toda ontología y ciencia. (García, 130)

“Lo deseable” o, en otras palabras, lo fictivo en la literatura vendría a ser un catalizador de las grandes agendas filosóficas. No obstante, el llevar un plan filosófico o político a partir de una obra literaria es tarea ardua, primero porque falta en ésta la profundidad y dimensión requeridas para una praxis en forma; segundo, porque justamente si se busca establecer una praxis a partir de ella, se cae, como la historia lo ha demostrado, en severos atropellos éticos, morales y políticos.

En suma, podría decirse que para Alfonso Reyes la efectividad y validez literaria se mantienen siempre y cuando se considere única y exclusivamente como literatura, sirviendo ésta únicamente a fines estéticos. Esta condición no tendría por qué hacer que el autor, el creador/director de la obra, prestara oídos sordos a las realidades en las que se desarrolla su creación, ni tampoco a las posibles realidades no trascendentales, no metafísicas, que él describe. Asimismo, hay que tener presente que tanto para Reyes como para García Bacca la literatura es sólo un producto más del ser y de su cultura; no se enfrentará jamás a los verdaderos problemas ontológicos ni metafísicos y, no obstante, no deja de tener valor propio, valor estético que otorga el regalo de lo que podría llegar a ser.

3.- Americanismo latente: Rafael Gutiérrez Girardot

El colombiano Rafael Gutiérrez Girardot ha sido el autor que sin duda ha escrito la mayor cantidad de páginas, algunas de las más logradas y lúcidas, sobre la obra de Alfonso Reyes. Sus textos sobre el mexicano, a la par con los que tratan de Pedro Henríquez Ureña, aparecen por vez primera alrededor de 1955 (“La imagen de América en Alfonso Reyes”), los últimos (“Alfonso Reyes y Goethe”, de 2004), al final de su vida. Gutiérrez Girardot es sin lugar a dudas el gran crítico de Reyes. Pienso, sin temor a equivocarme, que su admiración no redujo la calidad de su atención a la obra alfonsina, antes bien, mantuvo sus reflexiones sobre la misma vigentes durante casi cinco décadas. Independientemente de la reacción que pueda despertar entre la crítica mexicana sobre Reyes: todo intento de estudio comienza por Girardot.

Hay tres constantes críticas de Gutiérrez Girardot cuando habla de la obra de Reyes, a saber: América, la historia y la utopía. Según la época y el texto, variará la importancia que le da a cada uno de estos elementos; no obstante siempre están ahí, como si cada línea, cada idea de Reyes tuviera como finalidad sintetizar estas líneas tópicas. Cuando Girardot habla de *El deslinde*, plantea que esta obra es, en muchos sentidos, la cúspide del pensamiento crítico americano. Éste tiene como premisa explicar cuestiones que están muy arraigadas en las geografías y latitudes no estrictamente europeas, y que son por su misma naturaleza difíciles de desvelar: ejemplo óptimo, la literatura. No obstante, antes de darle sentido a ella, existe un desaforado motivo por cobrar sentido de la historia. Previo a que los americanos podamos decir qué es la literatura o cuál es nuestra literatura, es necesario que haya un reconocimiento histórico, tener a disposición un pasado. La dolorosa inauguración de América, cuyo sentido se sigue buscando y transformando, es inamovible pasado. Dice Gutiérrez Girardot, en “La imagen de América en Alfonso Reyes”:

No parece, pues, de todo desacertado buscar un camino, una explicación provisoria del presente, en la reflexión sobre el pasado hispanoamericano más entrañable, el que Alfonso Reyes llama “pasado inmediato”. Los hombres que inauguraron en Hispanoamérica el siglo XX y que, con ello, dieron forma peculiar al largo proceso de la tradición –incubado desde la Colonia hasta la era republicana por erasmistas, alumbrados, ilustrados y revolucionarios– fueron creadores y son testigos de su propia creación. Esos hombres, la obra de ellos, son nuestro “pasado inmediato” y nuestro presente. Hace falta que lo hagamos nuestro porvenir y que incorporemos su pensamiento al cuerpo mismo de la historia americana, no que los tengamos por interesantes o meritorios, lo cual constituiría una desafortunada mutilación de nuestro destino. (Gutiérrez, 41)

No sorprende que, desde *Cuestiones estéticas*, de una manera un tanto inconsciente de su amplitud, hasta *El deslinde* y los *Puntos de exegética literaria*, el pensamiento literario de Reyes siempre atiende a la historia, ya antigua, ya contemporánea, con la finalidad no sólo de sacar un balance diferencial

entre una y otra, sino para tener un panorama más rico al momento de buscar la identidad y la expresión americana. El primer peldaño de la cultura americana que debe ser rescatado y repensado es Grecia. De ésta, lo que con más fuerza llega hasta nuestros días es su literatura, la cual puede en nuestro tiempo ser vista tanto en su calidad de discurso artístico como en la de testimonio histórico y, no menos importante, como lección filosófica. Todas las cuestiones humanas, dice Reyes, ya fueron en algún punto tratadas en forma de diálogo, tragedia o epopeya; sólo haría falta, para enriquecer y reorientar el pensar americano, una reapropiación digna y heterogénea de las historias de Grecia.

Reyes, “el más latino de todos los latinoamericanos” como lo llama J.B. Trend, decidió ir a las raíces de la cultura occidental y “promiscuando en literatura”, en muy legítima promiscuidad, a la vez que interpretaba su “pasado inmediato” mexicano, trabajaba en Platón y había cursado ya “Las tres Electras del teatro ateniense”, trabajo memorable, que publicaría luego en 1911, con otros ensayos penetrados de su afición por Grecia, en sus *Cuestiones estéticas*. Alfonso Reyes revivió desde entonces el mundo clásico y puso a flotar en el ambiente espiritual hispanoamericano lo esencial y ejemplar de ese pensamiento y esas formas de ver el mundo, devolviéndole a Hispanoamérica una tradición que vitalmente le pertenecía. (Gutiérrez, 42)

La unidad, si se quiere idealizada, de Grecia, servía muy bien para trazar un proyecto de América cohesionada. Si toda la vieja Europa había tratado de repetir el modelo clásico, a veces con resultados buenos y a veces con resultados indignantes, no habría razón para no implementarlo en América, eso sí a la americana. Reyes ve en lo universal griego iluminaciones de lo particular americano, de lo particular moderno también podría decirse; los temas de ayer son los mismos temas que apremian al hoy, desde luego con diferentes caras y con diferentes grados de urgencia. “Aprendió –asegura Girardot– que las visiones parciales, por inarmónicas, son ficticias, y que el mundo hispanoamericano, en cuanto constituye un verdadero cosmos, era algo más que lo local.” (Gutiérrez, 42). Podríamos agregar que era la gran tarea de la humanidad –al menos en el ideario occidental–: formar una república lo más justa posible.

La constante presencia de la historia en la reflexión literaria apunta a una síntesis en el pensamiento alfonsino. Esto se puede entender de dos maneras. La primera, en el sentido más común de la palabra, en donde se usa como resumen, como compendio de algo. A través de los textos, es sintéticamente el pensamiento condensado de la historia de América. Las grandes ideas y los olvidados proyectos continentales y nacionales, naturalmente desde el punto de vista intelectual, viven como posibilidad, no particular, sino colectiva. Por el otro lado, esta síntesis contemplaría una unidad dialéctica, en donde la identidad histórica del ser americano se encontraría en las diferentes esferas de realidades y facetas de la realidad; identidad que por

principio es contradictoria y por ello constituyente de su existencia. En *El deslinde* se atestigua este ejercicio, pues lo que hace diferente a la literatura de la historia podría ser considerado ajeno a cada una de las otras disciplinas-expresiones; no obstante, al nacer en la conciencia y la práctica del ser, éste recurre a mecanismos similares de abstracción de ideas, llámense metáforas, llámense ficciones, que en suma dan sentido y dimensión a la existencia. En otras palabras, la flexibilidad y multiplicidad de discursos contruidos sobre el suceder real sintetiza perfectamente dimensiones históricas y dimensiones estéticas, ambas inseparables del ser, ambas determinantes del mismo.

Siempre las ideas claras y directas causan malestar, y una que otra envidia, en los círculos lectores. En el caso, no sólo de *El deslinde*, sino de la obra general de Reyes, este proceder sintético fue recibido de una manera un poco hostil, como si su iluminadora –por clara y transparente, alejada de toda oblicuidad– presencia incomodara a más de uno.

Las síntesis de Alfonso Reyes –sostiene Gutiérrez Girardot– fueron, en parte, síntesis de otras síntesis, alimentadas por sus propias lecturas. Con todo, pese a los reproches de “acientificidad”, de “diletantismo” de su helenismo, el mundo de la lengua española no dispone hasta hoy de obras como *La antigua retórica* o *La crítica en la edad ateniense* de Alfonso Reyes. Y no cabe duda alguna de que la lectura de esas obras de síntesis del elegante traductor de Homero contiene una lección esencial que va más allá, y al mismo tiempo complementa la de la simple información, esto es, la de la disciplina del pensar y su concomitante, la nitidez de la exposición. No es improbable que sean precisamente estos méritos inmediatos los que han provocado la apurada reacción del silencio ante estas obras de síntesis sobre el mundo antiguo, pues en países como los de lengua española, en los que la sonoridad y el gesto apodíctico pesan más que la coherencia y la honradez intelectuales, la sólida y voluntaria modesta transparencia de Alfonso Reyes constituye un escandaloso desafío. (67)

Girardot, como se dijo, dedicó toda su vida al pensamiento de Reyes a la par que vivió y luchó en las líneas frontales de los cambios intelectuales de América Latina desde los años cincuenta del siglo pasado hasta la primera década del siglo presente. Si hay alguien que entendió y dio una primera estética de la obra de aquél fue éste. En el centro de *El deslinde*, de *La crítica en la edad ateniense*, de *Última tule*, de *Cuestiones estéticas* se encuentra la duda de cómo hablar de historia, cómo hablar de literatura, cómo distinguir una de la otra sin riesgo de tropezar con el óbice del olvido o el espejismo de lo irrealizable. Y, sí, es posible reprocharle a Reyes el nunca tomar una posición política clara, y sí, es posible tacharlo de ingenuo, pero si se observa con cautela los pocos caminos que había para transitar, y los muchos que faltaban, en la fragua del pensamiento crítico panamericano, su apuesta, por compleja y por completa, era mucho más viable que la vía armamentística-panfletaria. Si su lucha iba a ser, sería por medio de la palabra, la cual tendría que estar sostenida por un motor imaginativo y una disposición de las ideas lista para ser aplicada.

La empresa imaginativa, como la llama Gutiérrez Girardot, es diseñada y propuesta por el poeta –en el sentido de artista en general– y recibida, censurada, mejorada o aplicada por el hombre o por la comunidad. Pensando en términos más concretos, y de la esfera marxista, podríamos decir que la “idea” producida por el poeta es, o bien *debería ser*, un contenedor lleno de una fuerza vital en espera de ser interpretada no únicamente para el gozo en sí de la experiencia estética, sino para romper, en la medida en que se esté de acuerdo, con la alienación que la realidad disfrazada de discurso, disfrazada de otros productos, impone al transcurso pleno de la vida. La fuerza imaginativa de la literatura vendría no sólo a ser elemento paliativo, sino a posibilitar el pensamiento en torno a un futuro diferente.

Esta empresa imaginativa es en él, como en sus antecesores, los filósofos y poetas que inventaron a América, una empresa poética. [...] Ciertamente el poeta *hace* imágenes: esa es su más alta labor. Mas este imaginar está muy lejos de ser un juego de la mente o fantasía, pues el poeta no deja de lado la realidad para dedicarse al sueño, sino que se mantiene asido a ella, la imagina para iluminar y desentrañar su aspecto, es εἶδος que para Aristóteles siempre fue λόγος. (Gutiérrez, 44)

Plantear realidades desde la palabra es algo relativamente sencillo, en cambio llevarlas a cabo requiere una labor común que avanza, cuando lo logra hacer, muy lentamente. Aun así, Reyes no pierde la esperanza en el poder de esta palabra, cuya característica principal debe ser la claridad y la honestidad. Una claridad que exprese de una manera válida, cabría decir bella, la realidad; y una honestidad no basada únicamente en el molde ético moral de la época, sino una honestidad ontológica, en donde cada enunciación sea, cuando no propia de la realidad, sí perteneciente de todas a todas al poeta. “La dignidad de la palabra se aprecia por su capacidad pragmática de hacer verosímil lo inverosímil’. Y en otro lugar dice ‘cada uno mira el mundo desde su ventana’. Con lo cual no hace otra cosa que confirmar que su óptica es la de la palabra poética. En esta palabra, a través de esta ventana, la inverosímil América se hace verosímil.” (Gutiérrez, 45) Esta dignificación de la palabra tiene como consecuencia dar un estatus de alto valor al acto expresivo y, consecuentemente, otorga un lugar privilegiado al ser.

Es común, si pensamos en este tenor ideológico-estético, encontrar en las obras de Reyes una propuesta pragmática anexa al tema principal. En el caso de *El deslinde* el mismo proceder meticuloso y categórico propone una acción sobre cualquier discurso humano. El encanto y el reto del lector serán saber reconocer entre líneas, los límites teóricos que cada producto del lenguaje puede o debe cruzar en terrenos prácticos. Saber deslindar la literatura de la historia es, en buena medida, racionalizar las realidades de cada una. La relación epistemológica de cada uno de los discursos con el ser, con su experiencia, es el primer paso para determinar la(s) realidad(es)

(*sic.*). El *reconocimiento* de la literatura por parte del ser, el hacerla suya y concientizar que es una forma exclusiva de representar la vida y el mundo, da validez a la conciencia dentro del caudal de la conciencia histórica. Reyes, dice muy poéticamente Gutiérrez Girardot a propósito del método del poeta y de la poesía aplicada, “sigue la ruta de Colón, la de los presagios y las adivinaciones. Su esfuerzo tiene los mismos premios que la aventura del descubridor: la visión de la tierra firme y su incorporación a la historia universal.” (Gutiérrez, 45). La literatura, en este sentido, para que sirva no sólo debe oponerse a la historia, también debe acarrear una conciencia propia. Obviamente el autor, y por lo tanto su producto, su ente, deberá gozar de discernimiento hacia el producto mismo. Reyes no concibe la génesis de literatura espontánea, como accidente, para él toda ella debe, idealmente, ser minuciosamente pensada para cubrir tanto las esferas artísticas como para dar volumen y densidad a la dimensión filosófica del ser. Cuando la literatura es neutra, desentendida e indolente de su entorno, de sus realidades, no sirve, antes bien es un producto al que hay que temer o tomar con mucho cuidado. Bien apunta Girardot que “esta neutralización de la literatura a propósito de la literatura no deja de tener consecuencias graves para la vida social y política. Convertida en pretexto para el ejercicio de unos cuantos esotéricos que no difunden la literatura sino su esoterismo, la literatura acaba por perder eficacia social.” (73)

La lectura que hace Gutiérrez Girardot es importante porque nos alerta sobre la vigencia y la pertinencia de la ideología estética de Reyes, es decir, sobre esta idea/formación de América, surgida en la segunda mitad del siglo XIX, que pasó por un proceso impetuoso de modernización, a la vez que por luchas intestinas, que llegó a su punto máximo a mediados del siglo pasado y dio inspiración y aliento a los movimientos intelectuales latinoamericanos en el terrible periodo de las dictaduras impuestas en las décadas de los sesentas y setentas. En este caso, la actualización, apropiación y defensa que hace tiene que ver, en pocas palabras, con el desde dónde se escribe. En una América donde el acto intelectual es, por un lado, muy mal visto y, por el otro no ejercido profesionalmente, la figura del pensador es borrosa. Gutiérrez Girardot, al igual que Reyes –basta considerar el autoexilio de ambos en Europa–, sufre la condición de ser portavoz de la conciencia americana con una filiación no partidista mas sí ideológica clara. Viene a cuento la anécdota-reflexión, a propósito de *La x en la frente*, que expone en “La utopía de América en Alfonso Reyes”, de 1991:

A Alfonso Reyes lo acusaron de “cosmopolitismo” y lo obligaron, en el estilo de las famosas “autocríticas” que puso de moda el estalinismo, a justificarse: el “mexicano universal”, que fue universal porque fue mexicano y latinoamericano consciente, presentó al nirvánico tribunal

izquierdo-chovinista-telúrico su elegante defensa: *La X en la frente* (1952). La X no es sólo el signo ortográfico correcto del nombre de México; no era, pues, una indicación de que él llevaba en su frente esa especificidad. Era un respuesta dandi, es decir, elegantemente estoica e irónica al necio dogmatismo que de pura inercia folclórica y ceguera ideológica creía que la historia y el pensamiento no son devenir y sorpresa interrogativa, sino objeto de reglamentación burocrática del partido o de las contorsiones estáticas de lo telúrico. La X en la frente era una reacción sonriente y cortés contra los restos eficaces de esa estrechez de pensamiento que Reyes y El ateneo de la Juventud substituyeron por libertad y amplitud intelectuales, creyendo que eso era también una segura promesa de la Revolución mexicana. *La X en la frente* preguntaba igualmente por el destino de esa promesa y de esa esperanza. Alfonso Reyes siguió fiel a ellas y dedicó su trabajo, es decir, su vida, a practicar y enseñar el cosmopolitismo como tarea política de la inteligencia que con ello pone de relieve y define con nitidez la propia raíz, la alimenta con el contraste crítico y además de enriquecerla la hace serenamente consciente. (80-81)

La ideología estética alfonsina plantea un campo de pensamiento más elevado que el supuesto común, es decir, una estética con visos trascendentales la cual, en su práctica, atiende en un primer momento preocupaciones humanas relativas a la autorrealización. En una segunda instancia, de manera más global y planteada como todo un proyecto consciente y acumulativo, la presencia de una crítica que dé un sentido más allá del normal a las palabras. De ahí la importancia de la imaginación y la palabra poética. El romper sintaxis, acuñar nuevos términos, regresar a los que antes dijeron algo y a sus opacas referencias no cambia realidades físicas, quizá tampoco otros significados, mas sí abre espacio a nuevos sentidos. La ideología alfonsina invitó en su momento, quizá aún lo haga, a estar en la primera línea de pensamiento crítico, sin importar el lugar del que se escribe o se piensa. Como todos vivimos en el mismo mundo de palabras, de las mismas palabras, hay unas –las grandes y pesadas– que conviene repensar, reinventar; entre ellas, sin duda, está América.

4.- La ciencia de la literatura en el discurso cultural: Ignacio M. Sánchez Prado

El último crítico que debe tenerse a consideración para plantear un inventario de algunas de las ideas estéticas en Reyes es Ignacio M. Sánchez Prado. Como sostiene en el artículo “*El deslinde después de los estudios culturales*”, la obra alfonsina sigue vigente como material de estudio y reflexión. Para ese momento, es decir hace unos catorce años, aún hay críticos que se ocupan de examinar y considerar las posibilidades que ofrece un catálogo tan extenso y tan fecundo que, en proporción, ha sido muy pobremente consultado. Parece obvio, pero no lo es: Reyes no ha cambiado, su texto sigue siendo el mismo, mas la forma de abordarlo sí, se ha abierto y multiplicado. La aplicación teórica de nuevas perspectivas, sumada a esa extraña calma y minucia lectora que otorga el paso del tiempo, recubren de una patina nueva su juicio crítico literario.

Visto en retrospectiva, en contraste con preocupaciones más politizadas en las reflexiones sobre la literatura, *El deslinde* resulta un tanto frío, podríamos decir deshumanizado – con todos los posibles equívocos. En ese sentido, si lo pensamos en relación con el feminismo, con la reivindicación de los sectores indígenas, con estéticas fuera del eje europeo, con literaturas en y de resistencia, con filosofías marginales, por mencionar algunos, es un tanto anacrónico, y si se quiere, cínico. No obstante, y en otro sentido, no hay que olvidar no sólo el contexto ideológico del cual nace *El deslinde*, contexto por demás plano, cuya dimensión primordial fue la emancipación material adulta en América, sino el contexto del pensamiento que llevaba por lo menos un siglo intentando por todos lados redimensionalizar lo nacional, lo americano. Como ya se sugirió más arriba, *El deslinde* es una de las grandes cimas teórico-culturales en la historia de América, que reúne intenciones y saberes procedentes de un largo proceso transcontinental. “Reyes –dice Sánchez Prado– pertenece a una generación que, según el argumento de Julio Ramos, comienza con un proceso de institucionalización de la cultura en México y en América Latina a través de la consolidación de una actividad intelectual humanística en el marco de una institución educativa.” (14) Dicha actividad humanística va un poco más allá del hecho cultural como un fenómeno contemplativo; requiere y exige una actitud activa; en otras palabras no basta que haya una voz y un sentir legítimamente americano, sino una conciencia de cómo se construye ese pensar y ese vivir. Esta función crítica, esta “fundación de la teoría”, como sugiere Prado, es un embate más profundo que sólo asumir América como algo diferente de Europa; es un embate hacia la misma latinoamérica. Esta fundación de la teoría, arraigada principalmente en los ámbitos universitarios e intelectuales a partir del primer tercio del siglo XX, fue propicia para que Reyes planteara la “literatura en pureza” como respuesta hacia la antigua historia occidental que, inevitablemente, dejaba fuera los procesos de colonización. Esta reducción crítica sobre la pureza lleva en sí la posibilidad de una literatura legítima latinoamericana, lleva en sí la posibilidad de que un sentir y un pensar continental obtenga su carta de emancipación con respecto a la gran tradición. El método sugerido en *El deslinde* es separar la literatura de la historia no sólo como productos finitos, sino como la decantación de la intención condensada en palabras.

Hacer énfasis en esta aparente obviedad es fundamental para romper con uno de los prejuicios establecidos por la tradición intelectual latinoamericana: la idea de que la noción de literatura “en pureza” de Reyes es ahistórica. Reyes siempre entiende a la literatura en función del proyecto intelectual americano y como resultado de determinadas condiciones de la producción cultural de ese proyecto. (Sánchez, 20)

Ahora bien, teniendo en mente la muy presente tradición de una ciudad letrada, de una república culta, hay que pensar que para llevar a cabo el proyecto crítico de América es necesario vencer ciertos obstáculos de orden mundano. El intelectual en América representa un papel extraño, generalmente no vive de su labor especulativa, sino que ocupa cargos mayormente burocráticos como oficio y, cuando tiene tiempo, ejerce la escritura. “Para Reyes, la responsabilidad fundamental del intelectual es la adquisición del conocimiento cultural antes de ejercer su función pública.” (21) El funcionario debería tener un mínimo de conciencia histórica, porque en ella radica el posible paso de la idea al acto y porque en él se condensa por medio de los actos laborales más burdos y mecánicos los más diminutos y sutiles ideales de orden metafísico, aunque en realidad muchas veces sólo cumpla con el papel de un farsante y su utilidad dentro de un sistema sea simplemente el de perpetuar la institucionalidad del mismo.

La entrada del funcionario-intelectual en la compleja tarea de la formación americana implica que la literatura (en estado apodíctico y en estado crítico) sea considerada un discurso de peso frente a la sociedad. Y digo verdadero porque erróneamente se cree en muchos ámbitos, que por construir seres y realidades ficticias no vale como objeto de representación identitario. En un mundo que tiende mayormente a la legitimación científica y tecnológica, mundo que también nos acecha a nosotros, Reyes intenta dignificar lo literario: no encima de la ciencia ni de la filosofía, tampoco como un escape ni evasión de la realidad, sino como un lenguaje/objeto más que tiene su encanto y su discurso propio; a su vez, cuando es crítico, permite ampliar las perspectivas históricas y filosóficas de la experiencia literaria que es la vivencia humana estética *par excellence*. La palabra estetizada tiene, por lo menos y por fuerza, dos caras: la representación y la comunicación.

El entendimiento de la literatura como la comunicación de la experiencia pura puede ser leído en relación con la discusión de la necesidad de establecer la especificidad de la literatura dentro del universo de discursos culturales. Si la función de la crítica literaria es el discernimiento de esa experiencia y sus estrategias de comunicación, a través de la operación crítica del juicio, el deslinde *disciplinario* entre los estudios literarios y los estudios culturales radica en el planteamiento de las características propias de la literatura en el funcionamiento de ambos fenómenos. Sin embargo, esta abstracción no debe hacernos olvidar que esta operación del pensamiento se hace dentro de un marco *político e ideológico* que, pese a sus planteamientos de pureza, Reyes nunca deja de lado. Todo está inscrito en la problemática más amplia que abarca las funciones y precariedades del discurso latinoamericanista y, sobre todo, la forma de inscribirse, a través de la intervención, en ese “banquete de la civilización” del que nos excluimos también nosotros mismos. (Sánchez, 22)

La gran aportación de Sánchez Prado a la lectura de Reyes consiste en desdoblar el asunto del ente, o del suceder literario, situándolo en el caudal de teoría literaria de la segunda mitad del

siglo XX. Alejado de la filosofía estricta, de García Bacca, y con un sentido menos historicista con matices latinoamericanistas, del que tiene Gutiérrez Girardot, Sánchez Prado da nuevos aires a la apreciación y a la valoración teórica de Reyes desde sí. Son tres las cuestiones que resalta, en especial de *El deslinde*: 1) el considerar la literatura como una entidad, 2) tener en mente las cualidades de dicha entidad, ahora entendida como discurso literario, y 3) la relación que la producción literaria pudiera tener con otros lenguajes –motivo central de *El deslinde*.

El hecho de considerar la literatura como un ente fluido, término usado por Reyes, resuelve, como indica Sánchez Prado, “la historicidad del texto literario y su inscripción a patrones sociales”, ya que esta consideración “no se contradice con la existencia de la experiencia literaria.” (Sánchez, 32) Si la literatura en algún momento se consideró como un producto que podía estar, en el extremo alienante o casi panfletario, desnudo de su cualidad artística, ahora, para el tiempo de Sánchez Prado, que es nuestro tiempo, la literatura forma y no forma parte (según el enfoque de estudio, según el nivel de goce e interpretación estético que se le desee dar, o según el sesgo teórico intentado) de una narrativa tomada en serio, con consecuencias notables en el devenir histórico. La característica fundamental de la teoría de Reyes, a diferencia de otras, cuyo principal proceder es “el acomodo del discurso literario a un paradigma filosófico”, es que nace y mantiene a lo largo de todo su método “una reflexión del acto intelectual concreto.” (Sánchez, 33)

Ahora bien, el hecho de que este ente fluido, amén de ser considerado como algo indefinible por su extensión, pero regular y continuo por su cualidad, se diferencia de otros discursos más claros, o mejor dicho, más estrictos en su ejecución formal y estructural, pone en juego el replanteo y la limitación de territorios y categorías. A diferencia de discursos aparentemente más institucionalizados lógicamente, lingüística y materialmente, tales como la historia o la matemática, el lenguaje literario puede crecer, digamos, en estado salvaje; cualquiera motivado por su tiempo, su horizonte y su necesidad de expresar algo concretado en lenguaje puede formar parte del acto literario, experiencia “contingente y en movimiento” (35), como la llama Prado. De cualquier manera, la literatura, como todas las artes en mayor o menor medida, encasilladas en la apertura dialéctica de una modernidad tardía, está dispuesta, y muchas veces obligada a mantener cierta validación por parte de una opinión extraliteraria. Sánchez Prado intuye, acertadamente, que dentro del horizonte de Reyes “hay que reconocer abiertamente algo que debería parecer obvio: la necesidad de que la crítica académica dialogue con otras instancias del discurso literario.” (Sánchez, 35) Este punto es importante porque, como se ve a lo largo de

toda su obra, la crítica, esa emisión de un juicio reflexionado a partir de una experiencia estética permite la reinscripción de la literatura en la larga lista de asuntos vitales. La literatura no queda desatenta de la historia, de la política, de la filosofía, pues es un factor relevante en la comprensión y en el estudio del ser y de su colectividad en un punto específico. En este caso, en el caso de América y sus literaturas, Reyes busca resarcir los entuertos, causados por la tan mal arraigada cultura europea, afrontando las realidades locales y dejando de lado, para otras circunstancias, ese éter extranjero que no permitía afrontar los problemas terrenales.

El dar otro sentido más digno –en paráfrasis de Reyes– a la literatura dentro de las narrativas sociales y frente a los otros discursos –propuesta de Sánchez Prado– motiva un estado crítico por parte del sujeto literario, y por extensión, de su conciencia colectiva, que no sólo lo hace diferenciar epistemológicamente entre una enunciación literaria y una histórica, sino que también lo aproxima estéticamente a una pragmática diaria más objetiva. Evidentemente, aunque se pueda extrapolar, no se trata necesariamente de una calidad ética o moral; no se trata, en dado caso de una doctrina para ser mejor persona o un óptimo ciudadano, sino simplemente de un discernimiento, de un entendimiento con capacidades analíticas mínimamente desarrolladas.

En este entendimiento radica la relación entre lo literario y lo social –sostiene Sánchez Prado–. La relación de lo literario (entendido, recordemos una vez más, como experiencia literaria) con lo social se da en su movimiento, en lo pragmático y en la forma en que interviene directamente en la cultura. Para Reyes la cultura no es un archivo inmóvil e ideal, sin un punto de constante influencia en nuestra vida y nuestra identidad. (36)

En este tenor, resaltado por Sánchez Prado, se puede considerar el pensamiento de Reyes como conciliador frente a la muy manida, y tendiente a equívocos, división entre literatura culta y literatura popular. A partir no sólo de las oposiciones y contrastes entre tipos u órdenes de discurso (literatura, retórica, historia, matemáticas, etc.), sino también de la diferencia de registros y formas al momento de la expresión lingüística (oral, o escrito, popular o culto, prosa o verso, etc.) se plantea un problema y una concepción de la literatura más compleja que la que consiste en considerarla solo como un objeto que contemple/refleje lo bello. En pocas palabras, los límites del ser son todos aquellos por los que se expresa el ser, yendo de la intención, acto siquiera pensado, hasta el producto final, prototípicamente escrito, convenido como literatura, historia, filosofía, etc., y cuyas implicaciones van más allá de la enunciación de la realidad, ya que determinan estéticamente, o sea política e ideológicamente, el cómo se está en el mundo.

2: La ficción literaria

Es un lugar común el relacionar los actos y objetos del lenguaje, *e.g.* el habla y la literatura, con la confianza humana. Parece que con el origen del lenguaje –origen histórico y origen inmediato, es decir el momento de la enunciación– nacen las relaciones humanas. Basamos nuestras intuiciones y acercamientos hacia el mundo y hacia los otros individuos según la valoración que damos al discurso que emiten o al discurso que los envuelve. Igualmente, apoyamos nuestra calma y nuestra seguridad en repeticiones mántricas y en la construcción de narrativas cuyo único fin es dar sentido, forma y fondo a la experiencia corporal. Hay una fe casi ciega en lo enunciado, sea escrito, sea hablado; ponemos nuestra confianza en el signo más pedestre, en el verso más sublime, en la declaración de amor más elocuente, sin dudarlo. Toda interacción *a priori* con un acto de lenguaje implica una ingenuidad, implica colocarse en una postura de vulnerabilidad por voluntad propia. Sin esta confianza, o mejor dicho, cuando esta confianza es defraudada todo acto de habla puede resultar en potencia fatídico para el ser, para la sociedad, para la humanidad misma. El engaño en acto y en palabra suele separarnos de los otros: peor que la traición de uno mismo es la traición del prójimo; la ruptura de la confianza, se dice, es casi imposible de olvidar y solamente bajo el signo del perdón es posible convivir con ese prójimo.

Paralelamente, por alguna extraña razón, el ser humano disfruta el acto de subvertir el lenguaje. Esta subversión se inclina hacia la alteración de la forma o hacia la alteración del sentido; lo primero lo conocemos como lírica, como poesía, lo segundo como prosa. A ambos los consideramos como literatura; y más específicamente como ficción. A simple vista ésta se distingue con facilidad de otros productos lingüísticos. En el imaginario personal y cultural no confundiríamos de ninguna manera una novela o un cuento con una crónica, con un libro de historia ni con un texto filosófico; tampoco consideraríamos lo mismo un suceso acaecido en un relato que en la vida real... ¿o sí? En ese minucioso ejercicio de distinción categorial que es *El deslinde*, Reyes dedica un apartado al problema de la ficción en la literatura. Para él, al presentarse como experiencia, la ficción literaria implica un doble movimiento: hacia dentro, hacia la literatura, llevando en sí un carácter idealmente inocuo, y hacia afuera, donde la ficción tiene toda la intención de suspender la verdad cuando no de promover la mentira.

Evidentemente, la ‘ficción’ de Reyes, cuyas particulares implicaciones éticas y estéticas nos ocuparán en este capítulo, parte de las definiciones más comunes del término. Es, pues, pertinente hacer una breve recapitulación de los usos en español del término ficción; tenerlos en claro nos permitirá delimitar con mayor precisión las nociones estéticas de Reyes en ese apartado.

Aunque las primeras apariciones de la palabra ‘ficción’ o ‘fición’ documentadas en textos hispánicos se remontan a alrededor de 1305, es en el diccionario de Covarrubias⁶, de 1611, donde encontramos la primera definición: “cosa fingida, o compuesta como las fábulas, o los argumentos de las comedias”. Éste será el modelo a seguir y repetir durante el siglo XVII en España y en el resto de Europa, y conservará su estrecha relación con lo que nosotros asociamos a lo literario; por ejemplo, en italiano encontramos en Franciosini, 1620, “*finzione, favola, cosa finta*”, en Mez de Braidenbach, 1670, “*Erdichtung, Gedicht*” y en Stevens, 1706, “*a Fiction, a Tale, a Fable*”, los tres casos muy cercanos a la noción tardomedieval de *fabular*, de decir cuentos al momento. Asimismo encontramos definiciones que buscan un sentido más etimológico y de un espectro semántico más amplio, tal es el caso de Henríquez, en 1679, donde ficción tiene que ver con “*Commentum*” (invención) y con “*figmentum*” (imagen, creación).

El siglo XVIII no ofrece gran novedad, pues la mayoría de los diccionarios mantienen la definición de ficción casi igual, ya redactando nuevos artículos, ya reciclando antiguos. El *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, en 1732, presenta dos acepciones: una relaciona la ficción con la falta de veracidad (“Simulación con que se pretende encubrir la verdad, o hacer creer lo que no es cierto. Es del latino *Fictio, onis*, que significa lo mismo. En lo antiguo se solía decir fición”); la otra acepción, hoy en desuso, se refiere a un uso coloquial: “En estilo familiar se toma por gesto o figura que se hace con el rostro.” Llama la atención que esté ausente la acepción literaria del término; tampoco se hace referencia a una intención primaria ni a una finalidad ulterior del engaño.

Unos 50 años después, el jesuita Esteban Terreros y Pando, en su diccionario de 1787, mantiene esta idea de simulación y mentira: “Disimulo, simulación. Fr. *Feinte*. Lat. *Fictio, dissimulatio, simulatio*. It. *Finzione, dissimulazione*” y “Mentira, impostura. Fr. *Fiction*, Lat. *Fictio, commentum*. It. *Finzione*.” Y recupera, con ejemplos, la raigambre literaria del término: “Se dice

⁶ Todas las referencias léxicas fueron recuperadas del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)* de manera electrónica bajo el lema “ficción”, en el sitio web de la Real Academia Española, el día (<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle>) 24-3-2019.

también por una invención poética o producción de la imaginativa. La historia de Dido fue en Virgilio una ficción; y en la *Conquista de Jerusalén*, de Lope de Vega, lo fueron también los amores y lances de la reina de Chipre, el rey D. Alfonso y Garcerán de Borja.”, además de un sentido de “en la guerra, trato, &c. estratagema, ardid.”

En el mismo saco de “invención poética o producción de la imaginativa” acertadamente pone Terreros y Pando las aventuras amorosas de Dido y Eneas que se narran en la *Eneida* con las del rey Alfonso VIII con Ismenia “reina de Chipre” y las de ésta con Garcerán de Borja que, según el relato de Lope de Vega en su *Jerusalén Conquistada*, habrían tenido lugar durante la Tercera Cruzada. El siglo XIX, en plenas vías de ilustración pero aún con concepciones muy neoclásicas, no da mucha importancia al término; la ficción sólo remite a la intención de engaño y al artilugio literario, como si el mismo empobrecimiento teórico y preceptivo empujase a una banalidad de la literatura y, por lo tanto, a no problematizar sobre la cuestión de la ficción. Los lexicógrafos tampoco parecen haberse esforzado mucho, además de repetir una y otra vez la definición de Covarrubias, había momentos en que sólo presentaban una raquílica equivalencia, tal es el caso de Núñez de Taboada, 1825: “Ficción, s.f. Simulación”.

No obstante hay dos excepciones importantes para la configuración de este concepto aparecidas a mediados del siglo XIX. En la quinta edición del *Diccionario Nacional* (1843), iniciado por Ramón Joaquín Domínguez, se presentan distintas acepciones, a saber: una asociada al acto en sí, “Acción o efecto de fingir”, con su respectivo sustantivo, es decir “simulación, artificio con que se pretende encubrir la verdad o hacer creer lo que no es cierto, persuadir de lo que no hay, etc.” Otra, que en realidad es la otra cara de la misma moneda: “cuento, paradoja, mentira, bola disfrazada más o menos hábilmente” es, en pocas palabras, lo mismo que “fábula, apólogo, invención parabólica regularmente con final moral, como el de enseñar, corregir, instruir deleitando.” La diferencia mínima mas obvia radica en señalar la intención moralizante, que podría dar un parámetro para la valoración de la obra como más o menos. Domínguez añade a la lista de acepciones la de “ensueño, ilusión de la fantasía” cuya trascendencia queda en el nivel mental, sin repercusiones en el suceder real, y, finalmente, un desdoblamiento de la acepción anterior: “especie de hipocresía refinada a la cual se acomodan y se subordinan capciosamente encaminados los actos, los gestos, los dichos.”

Ese mismo año Gaspar y Roig, además de retomar la ficción como un “artificio, simulación con que se pretende encubrir la verdad o hacer creer lo que no es cierto”, como “invención poética” y como “gesto, mueca”, agrega la acepción de *ficción legal*, es decir “la

suposición que hace la ley, dando a una persona o cosa, la cualidad que no tiene para establecer algún derecho, como si la tuviese.” Esta acepción, aunque alejada del uso común, ensancha los linderos prácticos de las suposiciones mentales y legítima, aunque sea sólo en el ámbito jurídico, la ficción como elemento añadido a la práctica a pesar de su naturaleza fantasiosa. Quizá sea en esta esfera dónde se han formado y construido las grandes mentiras que han causado más daño a la humanidad; quizá aquí, donde el ejercicio de la literatura va más allá de la literatura, en pos de intereses no literarios, se coronen las ideologías y panfletos como reyes del mundo práctico bajo la máscara de literatura.

Prácticamente desde finales del siglo XIX no ha habido añadidura a las acepciones de ficción, al menos por parte de las academias y lexicógrafos en la lengua española. La definición que se encuentra desde 1914 en el diccionario de la Academia es la misma que hoy proporciona la Real Academia y, por lo tanto, muchos de los diccionarios que la replican como autoridad: “Acción y efecto de fingir”, “invención poética” y “La [ficción] que introduce o autoriza la ley o la jurisprudencia en favor de uno; como cuando, en algunos casos, al hijo concebido se le tiene por nacido”.

Esta serie de definiciones de diccionario, aunque muy sencillas, son un reflejo del concepto de ficción en el español. Hay que tener en cuenta que la aparición de un término en distintos diccionarios no es determinante al momento de valorar su uso y su profusión en el ideario de los hablantes, no obstante delata cuáles son las preocupaciones personales, en el caso de los lexicógrafos, e institucionales, en el caso de las organizaciones que patrocinan y publican los diccionarios. La esfera de la teoría, asunto que nos concierne, parte inevitablemente de las nociones más comunes y menos desarrolladas para hacer sus complejas y abstractas enunciaciones. Por muy técnico e intrincado que sea un concepto, por muy alejado que se suponga del uso común, es imposible considerarlo fuera de su referente cotidiano. Así pues, tomando en cuenta lo que hemos dicho hasta aquí, podemos decir que tres son los principales ejes del concepto de ficción, que, inevitablemente, forman parte del horizonte de Reyes; a saber: la idea de ficción como suceso literario; la ficción como concepto epistemológico que se opone a ‘la verdad’; y, creo que con un peso mayor, la idea de un artificio verbal, bien sea literario o no, que aporta un provecho ya sea al lector, ya sea a la sociedad.

Pues bien, una vez revisadas las definiciones establecidas por las academias, cuyo fin sólo es delimitar y no necesariamente problematizar, hay que tener en cuenta un punto de vista que complementa, por un lado, las nociones que actualmente tenemos del término y, por el otro,

ciertos matices de los que Reyes no habla de manera explícita pero que subyacen, parcialmente, a su pensamiento. Para ello es pertinente considerar El *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, en cuyas páginas se ofrece una sucinta definición que resume y conjuga las principales propuestas sobre el asunto dadas por diferentes teóricos del siglo XX (Ducrot, Todorov, Mignolo, Elizondo, Jakobson, Dolezel, Greimas y Propp):

Discurso representativo o mimético que evoca “un universo de experiencia”. [...] La organización del discurso ficcional es diferente a la de otros discursos. [...] Así pues en el discurso ficcional hay un doble discurso simultáneo debido a que hay un acto de enunciación verdadero, dado dentro de una dimensión pragmática, que es un acto del autor; y hay también un acto ilocutivo simulado, del narrador, dado en una dimensión semántica en la que el discurso siempre aparece, por definición, como verdadero, aunque proviene de una fuente ficticia (el narrador) y no de la no ficticia (el autor). El acto de lenguaje del autor es “ficcionalmente verdadero”, el del narrador, en cambio, es “verdaderamente ficcional”. (En el caso de la narración no ficcional, el papel del narrador es social; el historiador escribe desempeñando su papel social de historiador.) (Beristáin, 208)

Esta definición crítica de ficción tiene varios puntos similares con la propuesta que encontramos en *El deslinde*. Básicamente, el punto más cercano entre una y otra se refiere a la ficción como un discurso mimético que guarda una relación de verosimilitud –que no de verdad lógica– con tal o cual referente, según el contexto histórico (es decir, según reglas culturales y estéticas determinadas). En última instancia, según su experiencia personal, el lector, condicionado por los parámetros de su época, puede aceptar o rechazar la verdad del hecho narrado. Esta definición está notablemente apegada al pensamiento estructuralista y a la narratología, por lo que funciona casi exclusivamente en textos literarios de carácter narrativo, y no considera otros géneros discursivos tales como la lírica. Intenta, sin decirlo, una especie de reducción de verosimilitud. Descarta casi cualquier cuestionamiento sobre la relación entre la literatura y la realidad, entre la realidad y la poesía, y este alejamiento o, mejor dicho, esta no referencialidad entre una y otra impide cualquier crítica que se lleve a cabo fuera del terreno literario. Aunque esta es la definición más sucinta para fines prácticos, tan sólo cubre una parte de los fines que Reyes persigue, y que van más allá del asunto literario, casi como si nuestro autor pensara en un impulso filosófico al momento de preguntarse sobre su ficción.

El concepto de ficción en Alfonso Reyes

Recapitulando, el concepto de ‘ficción’, en la lengua española y en el habla común, se presenta como amplio y equívoco. Principalmente refiere a una mentira, a una fabulación, a una historia

puesta en palabras habladas, en papel, en rollo cinematográfico, o en cualquier otro medio, que *no es verdadera*. Además, la ‘ficción’ remite a algo que antecede y forma parte de lo literario –o de lo histórico, o lo poético, o lo científico–, una intención previa a la forma. En el caso de la literatura, es generalmente aceptado, a lo largo de la historia, que el valor de *ficción* no transgrede los linderos prácticos de una fábula, de farsa, o de la invención poética, etc.; agota, pues, su acción en sí misma. Igualmente, y en paralelo, existe otro sentido que se disputa permanencia en la esfera ético moral y en la esfera de las certezas epistemológicas, pues en ambas el gran tema es la *ficción* presentada como una negación de la verdad o una invalidación de lo cierto. Aunque, de inicio, un suceso narrado sea *no real*, siga siendo de algún modo una ficción literaria, la condena y la llamada de atención no se dirigen específicamente hacia esa narración, sino hacia la intención de falseamiento de dicha verdad. Como se puede intuir, esta noción de ‘ficción’ tiene una connotación negativa y, aunque es menos frecuente, no deja de estar presente en el habla. Aparte de estos usos de ficción está aquel ya mencionado, propio del uso jurídico, cuya función, encauzada hacia efectos muy prácticos al momento del ejercicio jurídico, es simplemente dar por verdadera una suposición o presunción efectiva para establecer y corroborar cierta premisa legal.

La ficción como problema estético es tratado por Reyes en tres secciones de *El deslinde*: la primera y más clara se encuentra en el sexto capítulo. Aquí escala el fenómeno, partiendo de la ficción como mimesis, remontándose a su origen platónico y aristotélico, y contraponiéndola con la realidad, con el suceder real y con la experiencia del autor. Completa esta sección un ejercicio para establecer los términos de la ficción literaria situándola entre, por una parte, la imposibilidad de la legitimación práctica y, por otra, las innumerables posibilidades para la creación y ejecución literarias. Las otras dos secciones referentes a la ficción tienen que ver, por un lado, con la dupla conceptual pureza/ancilaridad aplicada a la literatura (*Deslinde*, I, 11), y por el otro con el conocido *als ob*, ‘como si’, aplicado a la ficción pura y presentado por primera vez por Kant y revivido en los albores del siglo XX por Vaihinger (*Deslinde*, VIII, a, 16).

La ficción literaria no puede ser reducida a una definición simple porque, por un lado, el mismo modo en el que Reyes desarrolla el concepto evita, muy hábilmente, la reducción a una definición, y, por el otro, porque la búsqueda de la reducción impediría la incursión en la dimensión estética, con todo el potencial de complejización que subyace a su pensamiento. La ficción es, si bien un límite entre lo que no es todavía literatura y lo que formalmente consideramos como tal, es también un espacio abierto donde el ser interactúa, somete y acepta su coexistencia con el suceder real. Para *El deslinde*, la ficción implica una serie de pasos que,

grosso modo, van de la ideación mental a la materialización dicha o escrita, y está concebida en tres partes, a saber: 1) la diferenciación de la ficción literaria con las ficciones no literarias, 2) la delimitación epistemológica de la ficción literaria en relación con la verdad, con los procesos miméticos y con lo real; y 3) el desarrollo propiamente literario, concebido como lenguaje y como impulso-intención.

De la literatura en pureza a la ficción literaria

En las páginas introductorias de *El deslinde*, que Reyes llama ‘Vocabulario y programa’, se encuentra el planteamiento básico para poder discernir lo literario de lo no literario. Para Reyes la literatura es, por convención, forma y contenido: “ejercicio mental que se reduce a: a) una manera de expresar; b) asunto de cierta índole” (*Deslinde*, 40) y subraya que estos asuntos son lo que la dotan de especificidad. Además, apuesta por un estado de la misma en pureza cuya servicio es ajeno a asuntos extraliterarios. Esta postura implica un carácter ciertamente esteticista, pues la pureza, más allá de ser comprobable de manera formal, supone a la literatura como una relación que media entre el suceder real y el hombre, y cuya finalidad es ella misma: la literatura por y para la literatura. Esta propuesta es larga y minuciosamente delineada en los capítulos II y III de *El deslinde*, son enlistados los posibles usos y aplicaciones, y abarcados por el concepto de ‘función ancilar’.

Parece extraño y evasivo que Reyes admita cierta inmaterialidad de la literatura al buscar un estado puro de ella. La literatura en pureza estaría alejada, inicialmente, de cualquier combinatoria de forma, contenido e intenciones, quedando solamente como una idea, como la idea de la literatura, para la cual toda práctica, reflexión y contacto con lo no literario serían ajenos. Evidentemente cuando algún ejemplar en concreto es estudiado y contrastado con otros productos no estrictamente literarios, dicha pureza parece una entelequia irrealizable, pues éstos, a fin de cuentas, están formados con los mismos elementos que aquél, y no son en sentido estricto muy diferentes de ese estado ideal de la literatura. Evidentemente, cuando propone la idea de literatura en pureza, Reyes enuncia no desde lo formal, no desde las cualidades intrínsecas de las obras, sino desde su capacidad de producir o reproducir otros mundos; es decir, la capacidad de ficcionalizar, mediante el lenguaje, los elementos que la realidad otorga. Figuración mental es un equivalente justo para lo que Reyes se empeña en llamar ficción. En su paso por la

idea de la ficción, nuestro autor evade, inteligentemente, muchas categorías ya dadas; por ejemplo, los géneros, los estilos, las épocas, etc., y así evita dejar determinadas literaturas fuera de su método. La ficción estrictamente literaria –pues en otros productos del lenguaje también hay ficción sin duda– lleva en sí la marca de lo humano: el asunto exclusivo de la ficción vendría a ser el asunto del ser humano. La ficción permite una apertura hacia esa dimensión humana, ya que es, en esencia, una reducción de la experiencia literaria que apunta únicamente al criterio del ser humano experimentante y a los valores que tiene en relación con ese suceder literario. Refiere respecto a lo humano: “1° Que lo humano es una noción antropológica de que el hombre, por definición, no puede escapar; y lo ‘deshumano’ es una denominación convencional para cierta modalidad de lo humano. 2° Que lo humano abarca tanto la experiencia pura como la específica, pero en la primera radica la literatura, y en la segunda, la no literatura.” (*Deslinde*, 42). Y sobre lo puro, sostiene Reyes, es “un ejercicio de la mente anterior, en un principio, a la literatura. Puede o no cristalizar en literatura” (*Deslinde*, 43). Entonces, la literatura, lo literario, vendría a ser lo más fiel al hombre, lo más cercano a ese anhelo de liberarse de la forma y la propaganda.

La encrucijada entre lo humano representado y lo puro inalcanzable se complementa con la noción de la ancilaridad. Reyes hace uso de léxico de la fenomenología, sin entrar en sus profundidades pragmáticas, y propone que “en toda obra del pensamiento hay que distinguir: 1° el movimiento noético de la mente hacia sus objetos; 2° la noemática o conjunto de objetos mentales propuestos” (*Deslinde*, 45); la mente se inclina por inteligencia, como proceso racional, hacia ciertas “formas y los asuntos” (45). En un intrincado ir y venir de lo noético a lo noémico, y cruzando ejemplos por prestamos, empréstitos y motivos, haciendo tres o cuatro cuadros sobre los tipos de aplicación de la literatura, Reyes introduce la noción de ancilaridad. Esta modalidad de servicio de la literatura da como resultado que ciertas disciplinas encuentren en ella información útil para sus indagaciones:

La literatura puede ser citada como testigo ante el tribunal de la historia o del derecho, como testimonio del filósofo, como cuerpo de experimentación del sabio. Cuando parecen haberse agotado sus documentos más externos, todavía puede dar indicios sobre la conciencia profunda, sobre el estado elemental de un hombre, sus acciones metafóricas, sus “constelaciones” y “complejos”. El psicoanalista la interroga con confianza, como interroga los tumbos de ese barco ebrio que es el sueño, o la escritura mediumnímica o sonambúlica. A este respecto, el suprarrealismo, tan entregado a los automatismos verbales, presenta una singular docilidad; al grado que parece aspirar, más que a la fama estética, al premio de laboratorio. (*Deslinde*, 74)

La ancilaridad, como se puede ver, delata un posible uso externo de la literatura, pues, en dado caso, la única finalidad es estética; es crear un espacio de tránsito donde el ser se reconoce a sí mismo, donde lo único que hay, la única posible reducción, es el reconocimiento en ella de forma simbólica y a partir del objeto lingüístico. Hay que advertir que no se habla de una profunda y oscura cualidad de las palabras, tampoco de que las palabras determinen el mundo, sino de una facultad inherente a lo humano.

Anteriormente mencioné que la propuesta de Reyes es principalmente “esteticista”; ésta permite indagar en los problemas prácticos de nuestro tiempo –tiempo de Reyes– mediante la reflexión estética, además de dar cabida a la cuestión del porqué y para qué de la función de la literatura en la vida real. Un ejemplo paradigmático de sus alcances lo encontramos expuesto por Roberto Fernández Retamar, en el ya clásico libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*⁷, al momento de citar a José Antonio Portuondo, quien respecto a los rasgos característicos de la novela hispanoamericana sustituye “función ancilar” por “función instrumental” –tanto en el ensayo “El rasgo predominante en la novela hispanoamericana”, de 1955, como en “Literatura y sociedad”, de 1969. Este trueque no es gratuito, pues en el centro de la constante formación latinoamericana, no desde el lado teórico, sino desde el lado común, ligado a la gente y a las realidades, están los dominios en los que la literatura marca y delata pautas vitales. Fernández Retamar reinterpreta de una manera paradójica lo puro, lo humano y lo ancilar en la literatura hispanoamericana, y propone:

Que la línea central de nuestra literatura parece ser la amulatada, la híbrida, “la ancilar”; y la línea marginal vendría a ser la purista, la estrictamente (estrechamente) literaria. Y ello por una razón clara: dado el carácter dependiente, precario de nuestro ámbito histórico, a la literatura le han solido incumbir funciones que en las grandes metrópolis le han sido segregadas ya a aquella. De ahí que quienes entre nosotros calcan o trasladan estructuras y tareas de las literaturas de las metrópolis –como es lo habitual en el colonizado–, no suelen funcionar eficazmente, y en consecuencia producen por lo general obras defectuosas o nulas, *pastiches* intrascendentes; mientras quienes no rechazan la hibridez a que los empujan las funciones requeridas, son quienes suelen realizarse como escritores realmente creadores. Nuestra literatura confirma los criterios de Tinianov, verificando no sólo lo inaceptable de los límites apriorísticos de la literatura, sino también en qué medida lo que parecía (o incluso era) central puede volverse marginal, y viceversa. El desconocimiento de estos hechos explica, por ejemplo, la incongruencia de quienes a propósito de Martí, el mayor escritor hispanoamericano (“supremo varón literario” lo ha llamado Reyes con entera justicia, desautorizando así de paso algunas ideas de su propio *deslindé*), han insistido en deplorar el carácter “ancilar” de aquella obra magna, la cual, se dice, no pudo explayarse en los géneros mayores: e ignora, por aceptar otras categorías, que, como el aire para la paloma de Kant, aquel carácter “ancilar” no fue el obstáculo sino la condición para que se

⁷ Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.

alzara la grandeza de la obra concreta de Martí, expresión fiel y arquetípica de la literatura de nuestra América (Retamar, 109-110)

Este párrafo –que contiene en sí no sólo una verdad generacional, sino una verdad ontológica relacionada con lo que nos hace americanos– puede ayudarnos a comprender la concreción que está presente en el ideario de Reyes y el modo en que éste lo ofrece para ser puesto en tela de juicio en diferentes épocas y por diferentes personas. Me parece, pues, que, en el vaivén entre concepto de ‘literatura en pureza’ y el de ‘literatura ancilar’, Reyes supone que la literatura, en el sentido estricto que él le da, siempre tenderá a lo bueno, a lo completo, a la obra bien pensada y bien acabada, y nada más. Cualquier apreciación, reinterpretación o reapropiación de sendos conceptos responderá al gusto personal o al momento histórico que los reclame (eso sí, siempre dando un peso peculiar al problema de la literatura y su relación de independencia con la sociedad), porque, amén de ciertas ideas surgidas del posestructuralismo, el lenguaje es contenido y determinado por el ser, y por ende, por toda la diversidad de maneras de relacionarse con el mundo. La ancilaridad así planteada permite ver hacia el otro extremo de la literatura: cuando ésta se encuentra al servicio de una ideología, de un régimen, no por su tema o por su estructura sino por su prefiguración inicial, diríamos por su ficción o su intención. Pienso en aquel libro de Robert Darton⁸, donde están meticulosamente narradas tres historias de la censura literaria bajo el manto de algún régimen, y donde acercándose al pensamiento estético de Reyes dice:

Ya sea hablada o escrita, la palabra ejerce poder. De hecho, el poder de la palabra funciona de maneras que no son fundamentalmente distintas de las acciones ordinarias en el universo cotidiano. Los actos de habla, como los entienden los filósofos del lenguaje, tienen la intención de generar un efecto en el ambiente circundante; cuando toman forma escrita, no hay ninguna razón por la cual debamos asociarlos exclusivamente con la literatura. (Darton, 15)

Y claro, no es que la palabra vague en libertad por el mundo, o mejor aún, no es que la palabra sea inofensiva en sí, simplemente su uso se rige por voluntades externas a ella. La importancia de intuir y de distinguir una pureza o una funcionalidad o ancilaridad en la palabra puede parecer indiferente; por ejemplo, poder decir si un poemito es literatura en pureza o literatura ancilar es poco relevante; importa más, en todo caso, si la reflexión se lleva a la categoría de estudio de la forma o del gusto personal. Pero si se llegara a encontrar en tiempo real alguna tergiversación de la verdad, algún conato de adoctrinamiento bajo la máscara de “literatura regional” o “literatura

⁸ Robert Darton, *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*, México, FCE, 2014.

nacionalista”, sería entonces totalmente pertinente cuestionar estéticamente a la literatura cuál es su amo, cuáles son sus fines.

La ficción literaria

El sexto capítulo de *El deslinde* es donde Reyes desarrolla plenamente sus juicios y opiniones respecto a la ficción literaria. Está dividido en nueve secciones, que bien pueden agruparse en dos principales apartados, a saber: el *saneamiento* del término ficción y, subsecuentemente, la estructura del concepto. Este capítulo, especialmente por el segundo apartado “ficción y suceder real”, es revelador del rumbo ético y estético del que se considera parte Alfonso Reyes. El ejercicio de saneamiento va mas allá de simplemente hacer una reflexión juiciosa de sus ideas con respecto a la ficción y a la mentira; es regresar a su etapa inicial, a sus primeros pasos por los caminos del derecho y a sus primeros pasos por una realidad que seguramente le resultaba abrumadora, encantadoramente real, fictivamente insoportable. En suma, este capítulo es una ventana al proceso valorativo de la literatura que Reyes lleva a cabo a partir de la mentira, principalmente, y de su etapa de ideación.

El autor comienza planteando que “el inconveniente del término ‘ficción’ está en sugerir la mentira práctica”, y sostiene que “el hombre necesita de la sociedad, y la sociedad necesita de la confianza mutua. La confianza es función de la previsión, y la antigua *Diké* de los griegos se encarga de garantizar la ‘esperanza social’, estableciendo sanciones contra violaciones” (*Deslinde*, 193). De inicio la cuestión de la ficción es bastante más compleja de lo que se piensa, pues no es solamente un terminajo incómodo que pueda omitirse o intercambiarse con facilidad; todo lo contrario, la ficción es un modo de relacionar lo que es y lo propuesto por las palabras. Ya hemos señalado cuán importante es para Reyes la palabra literaria: en el núcleo de ésta, en la intención, reside gran parte de su impacto en el ser-mundo que la recibe y promueve. La literatura también requiere de confianza para permanecer en este mundo, pero esta confianza sólo atiende al efecto que causa dentro de ella misma; no espera, tradicionalmente, mayor pervivencia en el ser. Reyes gusta de explicar lo aparentemente obvio, y sus palabras dejan ciertas ideas susceptibles de ser cuestionadas, de ser repensadas por quien las encuentre.

El camino que mejor conoce Reyes para dejar mondana la ficción y poder hablar con confianza de ella en términos literarios es el camino ético-jurídico. Cree firmemente que la confianza es mutua y va desde “la blanda cortesía” hasta “la rigidez del Estado”; la misma sociedad va cuidando y calificando las ausencias y cumplimientos de esta confianza. Cuando se quebranta la confianza surgen las sanciones “desde la mera apreciación, pasando por los dictámenes de opinión o fama, hasta las sentencias judiciales” (193). La ficción literaria, la creación poética, no forma parte de esta escala; supone, pues, una especie de hiato en el continuo de confianzas y desconfianzas: en la literatura todo es confianza, sin ella, simplemente no hay juego literario, no hay interacción en el nivel estético con la obra. Fuera de eso, y en este operar jurídico, el hombre no necesita la literatura para su vida. Para Reyes la causa primaria que hace que la ficción literaria no entre en un sistema de sanciones es una causa originaria, una causa de pacto con la verdad práctica: “con esta verdad práctica la literatura no contrajo compromiso ninguno, y si a veces la recoge como rehala, es por el mínimo de *factum* de que no podría prescindir, o por señorial y libre complacencia” (195).

La afinidad que Reyes tiene por la idea de la separación de la literatura del ámbito práctico se puede encontrar en “Teoría de la sanción”⁹. En ésta, que fuera en su momento defensa para obtener el título de Licenciado en Derecho en 1913, se hallan las primeras opiniones y conceptos que tiene Reyes con respecto a la ficción y a la mentira como conducta humana. Sumariamente, en este texto supone Reyes al ser humano “en medio del universo ético” (449). Esta centralidad no supone una omnipotencia frente a lo que acontece en su transcurrir, a lo mucho supone que la voluntad humana está destinada a ver por sus propósitos, por sus necesidades. Divide las normas en dos categorías: las normas técnicas y las éticas. Si pensamos la literatura dentro de esta dicotomía, nos encontramos con la separación entre la técnica —el arte y la ejecución verbal— y el fondo —el contenido, el símbolo expresado. Reyes no habla explícitamente de la literatura o de la ficción literaria, no obstante podemos intuir la mediante la noción que tiene de pacto social:

Y el pacto social, ya se sabe, sólo es admisible como hipótesis filosófica interpretativa, mas no como realidad histórica. El verdadero valor de la hipótesis del pacto social se revela cuando se le aplica como criterio de justicia; es decir, como decía Kant: una ley es perfectamente justa cuando, en la hipótesis del pacto social primitivo, los hombres la hubieran acatado por unánime consentimiento. (459)

⁹ Alfonso Reyes, “Teoría de la sanción”, OC XXVI, México, FCE, 1993

Porque, ¿no cumple con esas características la literatura?, ¿no es en cierta medida, por préstamo o por contexto, una hipótesis interpretativa?, ¿y no también revela su valor, valor literario y simbólico, cuando se le considera frente a frente con los sucesos de la realidad histórica? Así como Reyes apela a una ley no escrita que supone la no confusión de lo literario con los asuntos reales, así podríamos suponer una ley, o mejor dicho, ciertas prácticas que contradigan sus suposiciones. Y he aquí el meollo de la ficción como problema estético en Reyes: ¿cómo saber, o al menos de dónde partir, al momento de negar o aceptar el paso de lo literario en la vida real?, porque en dado caso, para ciertas prácticas aburguesadas la literatura puede o no tener injerencia en la vida real apelando, desde luego, al criterio y al gusto del lector. Es difícil encuadrar qué propone realmente Reyes. Y aunque no sea totalmente clara su postura ideológica para la ficción, sí podemos reconstruir un espacio suspendido de los demás espacios, o mejor dicho, pensar que el espacio de lo literario requiere forzosamente una suspensión práctica para su consideración en la construcción de la vida humana.

Cuando Reyes apela al criterio humano ante el producto literario y supone que “la declaración literaria o ficción escapa al cuadro de sanciones y corresponde a la mera estimación crítica o sanción *sui generis*, por lo que sólo se refiere a la fantasía y a nadie engaña sobre sus propósitos” (*Deslinde*, 194), ¿no está siendo un poco ciego, como si la grandilocuencia de la literatura y sus mismas peculiaridades frente a otros discursos le impidieran ver que efectivamente existen casos en los que la literatura se toma por verdadera y, lo que es más común todavía, se aplican modelos ficticios al suceder real con toda la alevosía, ignominia y ventaja? No deja de ser ese su modo de ver la literatura, no deja de ser su acercamiento estético. No obstante, sin presentarlo como un reclamo ni como una deficiencia en sus posturas, se podría rescatar y actualizar esta visión tan benevolente del producto literario.

La segunda sección del capítulo 6 se ocupa minuciosamente de explicar cómo está constituida. Para Reyes la ficción, ya sea en su estado primigenio, como un *ictus* de intención, o bien en su estado condensado, cual producto literario concreto, aunado a la ficción literaria, no puede escapar a tres aspectos “1º a la verdad filosófica o universalidad en el sentido aristotélico; 2º a la verdad psicológica o expresión en las representaciones subjetivas; y 3º al mínimo de suceder real, de verdad práctica, que necesariamente lleva consigo toda operación de nuestra mente” (*Deslinde*, 196). A diferencia del acercamiento narratológico que se mencionó anteriormente, aquí Reyes busca una fórmula general, establecida antes de lo narrado, como si la ficción empezara en una

elucubración mental y su cauce enunciativo anticipara, por mucho, al acto narrativo en sí. La impronta tras los tres mencionados aspectos o ejes rectores es básicamente el sentido, o la búsqueda de sentido, pues sin éste cualquier ficción, además de ser artísticamente dudosa, es prácticamente no funcional: no transmitiría nada, pues faltarían elementos esenciales en el nivel comunicativo. Podría pensarse que esta figuración de la composición de la ficción es preceptiva, no obstante en un hipotético escenario, como por ejemplo nuestros días, donde se le exigiera más al arte no sólo en forma sino en contenido, no es exageración un mínimo necesario de sentido en el momento de idear una futura obra literaria.

Para Reyes, el centro funcional de la ficción es, pues, la mimesis, en un sentido estrictamente imitativo, y coincide, desde luego, con tres *mínimos necesarios*: verdad filosófica, verdad psicológica y mínimo de suceder real. El autor o creador de la ficción transfiere a ella naturalmente su verdad filosófica; transfiere también, en un modo más deliberado, su expresión, “la imagen que lleva en la mente” (197); y por fuerza, por accidente ontológico, toma necesariamente “datos del mundo empírico” (197). De nuevo, el tránsito de la prefiguración apofántica, prefiguración de un discurso verdadero en la tradición aristotélica, a la verbalización está mediado por la intención. Si tanto la verdad psicológica como la verdad filosófica son difícilmente modulables al momento de figurar la ficción (pues ambas están ancladas a estructuras más profundas que el mismo lenguaje), solamente queda aquella parte conocida de realidad que se aplica a la ficción: “sólo la comunidad o parecido que les ha impuesto la intención: primero, *intención* de engendrar; segundo, *intención* de hacer; tercero (y aquí se desliza el problema), necesidad de contar con el mínimo de realidad de que no podemos desprendernos, mínimo en que caben todavía, en ondas circunscritas, una intención mayor o menor de ajuste con el suceder real” (197). Esta prioridad que Reyes otorga a la *intención* con respecto al grado de realidad dentro de la ficción delata que la peculiaridad de lo preliterario es tan sólo motivo de lo literario, es decir, aunque parezca obvio, la intención no es la obra literaria. Lo mimético pues, además de ser una representación, es el desarrollo verbal de una intención. Claramente esta postura de Reyes se separa, solamente por ese pequeño matiz intencional, de las valoraciones tradicionales de la mimesis, en las que el autor, o mejor dicho, el mundo interior del autor quedaba escindido y supeditado a la representación artística.

Reyes, no obstante, quizá por su calidad de creador, quizá por un afán de aplicar cierto rigor científico al suceder literario, admite que hay una parte de la intención que no es clara para el ser, como si formara inicialmente parte del inconsciente. Es decir, ese tránsito del individuo

por la realidad puede o no afianzarse como materia para una futura ficción; la intención en todo caso es una intención totalmente encauzada hacia lo estético. No descarta que el “desajuste de realidad” pueda ser accidental, pues lo característico humano no sería el impulso, sino la intención transformada en técnica. El estímulo de la intención “es la necesidad innata de crear formas armoniosas, una aspiración hacia la armonía, una especie de erótica” (204). Si consideramos esta llamada a que la intención, a través de la forma, satisfaga necesidades quasi metafísicas, debemos pensar en una especie de liberación. Desde luego esta liberación refiere únicamente al rompimiento de la idea con su mundo pensado, es decir, el encauzar el pensamiento ya propone una relación positiva en el primer momento del acto creativo. No es gratuito que mencione que el impulso creativo, “impulso lírico” lo llama él, “se manifiesta en manera de juego, o emancipación imaginativa de las necesidades prácticas” (204). En este punto no se puede dejar de asociar esta postura estética con las dos grandes corrientes de pensamiento que marcan el carácter del siglo XX: por una parte, con la estética marxista, en la que el arte es base para la construcción y cambio de la realidad práctica, además de considerar el arte como punto de referencia crítico del estado de la misma realidad práctica; y por la otra con la apreciación hermenéutica, en la que la búsqueda principal recae en el reconocimiento de una verdad estética. “Mas cuando se ha dicho ‘ficción’ –declara Reyes– se ha dado un paso más: corre por la idea una circulación que es como la sangre del arte. Se indica, desde luego, un procedimiento mental auténtico. Además, se declara, en apuesta previa contra el mundo, el compromiso de añadirle algún bien, de enriquecerlo” (206). El problema, pues, de la creación está contemplado como bloque deóntico que arbitra lo que es para el creador y lo que debería significar para el resto de individuos. Es difícil pensar otro destino estético; es inimaginable un escape de la realidad histórico-material de su siglo, por un lado, y, por el otro, su vida vertida en letras, en sensibilidades, en la búsqueda de una valoración literaria justa, necesaria para la vida, sólo encuentra el camino de los puntos medios. En el fondo el problema de la ficción como árbitro entre lo que *es* y lo que *debería ser*, al menos para la crítica y filosofía literaria del siglo XX, es una lucha que busca resolver simbólicamente los grandes temas del siglo: la lucha de clases, las guerras, la tarea del hombre, y también los pequeños e internos dilemas que determinan en gran medida la experiencia dentro del gran mundo. Se puede intuir cierto parecido, entonces, con aquella cuarta tesis sobre la historia de Benjamin¹⁰, en donde las cosas “finas y espirituales”

¹⁰ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta, 1994.

(Benjamin, 179) terminan por tener un peso considerable en la esfera material. Sumariamente, la resolución de la ficción en literatura deberá estar sostenida en el andamiaje de la literatura, pues será el freno crítico ante la cuestión cosmética, y también ante la cuestión histórica de la obra. Así, y sólo así, “la inteligencia absorbe la dirección del arte hasta convertirlo en investigación, mucho más allá de la temperatura de la belleza, y entonces comunica a la obra la frigidez del problema” (*Deslinda*, 207)

La noción de estímulo desarrollada por Reyes con mayor detalle aparece en 1942, en “Tres puntos de exegética literaria”.¹¹ De este texto nuestro autor retoma, en *El deslinda*, a partir de una tipología general de los estímulos (literarios, verbales, visuales, auditivos, olfativos, palatales, táctiles, ambulatorios, oníricos, mnemónicos, sinestésicos, físicos, emocionales y voluntarios) la noción de que cualquier estímulo sobre el cuerpo es motivo suficiente para ser desarrollado en una futura obra. Desde luego el estímulo es tan sólo un antecedente y no se equipara en perfección al producto final que, en este caso, es ponderado como literatura. Cierta noción de inspiración subyace a esta idea: el estímulo, sumado al rumbo que la ficción y la intención indiquen, constituye un elemento esencial en la creación y en el transcurso de la vida del ser humano. No es una exageración suponer un indisoluble vínculo entre la obra y su realidad, antes resulta de ésta la congruencia de aquélla. Reyes, para redondear la noción de estímulos, especula sobre la pertinencia de ellos en las indagaciones *a posteriori*, tanto en la obra como en su génesis, así como en la reconstrucción de los elementos de los cuales el autor decidió partir. Así, trae a cuenta ciertas implicaciones que la crítica acarrea en su práctica. Para ésta, los estímulos “constituyen, por una parte el objeto de las investigaciones genéticas en cada obra determinada; y por otra parte, como formas generales de la actividad y de la sensibilidad humana, pueden dar lugar, por reiteración de casos, a los estudios de temática literaria.” (301). Esta postura refuerza la idea de cierta dependencia por parte de los estudios, de la comprensión, de la interpretación, incluso del goce estético de la literatura, del conocimiento no sólo contextual, sino precontextual, de la obra, de sus estímulos y por lo tanto, aunque en grado mínimo, del autor.

Para redondear cabalmente el estudio sobre el pensamiento estético de Reyes, en especial relación con la ficción, debe considerarse la tercera y última parte de *El deslinda*. En esta sección se manifiestan sin velo las consideraciones que tiene sobre lo real en su relación con lo irreal,

¹¹ Alfonso Reyes, “Los estímulos literarios” en *Filosofía y letras*, México, octubre-diciembre, 1942, [reimpreso en OC tomo XIV, México, FCE, 1997].

con lo imaginario, con lo irracional, y, puntualmente, sobre la gran flexibilidad y pertinencia de la literatura. Cualquiera que llegue a este capítulo de *El deslinde* se dará cuenta de que la ficción está, al menos para Reyes, en todo. Además, el planteamiento “apendicular” (285) revela al atento lector las vicisitudes y recortes que la ficción pasa al momento de ser disputado su lugar entre la ciencia y la historia, y su posterior libertad y ensanche en la literatura y en sus hermanados productos conocidos por *matemática* y *teología*. La ficción, en cualquier caso, es el denominador común de dichos productos; por ende, el método más sencillo es comenzar el deslinde a partir de ella. Las advertencias en ambos casos son claras; para la matemática:

quien acepte que en el el pensar matemático hay un factor de imaginación considerará sin disputa esta disciplina, en mayor o en menor grado, como ciencia del ser irreal. Quien, siguiendo aquí la tradición platónica, considere el ente matemático como más real que los objetos reales, no por eso aceptará el que la realidad extraordinaria de esta ciencia se identifique con la realidad ordinaria de las demás. (*Deslinde*, 285-286)

Y para la teología:

Quien niegue validez a la religión, se limitará a considerarla como un pensar ficticio, aunque de efectos válidos para el individuo y la sociedad, para la economía psicológica y la histórica. Quien conceda validez a la religión, no por eso aceptará el que la realidad sobrenatural se identifique con la realidad natural. Aquí de la doble verdad –fe y razón– que tanto preocupó a la Edad Media; o, para usar el lenguaje tomasiano, el reino de la gracia y el reino de la naturaleza. (*Deslinde*, 286)

Con ambas premisas es innegable, por un lado, que la ficción puede ser aceptada y convenida, que es una forma más de representar ciertas formas y fragmentos del mundo; por el otro, que la ficción, al igual que la literatura, pero en una esfera mucho más vasta, es más un lindero de tránsito, un límite que llena de sentido sus lenguajes particulares a partir de significaciones particulares. No debe pasarse por alto que, a diferencia del capítulo previo “Primer triada teórica: histórica, ciencia de lo real y literatura” Reyes se refiere estrictamente al *pensar matemático* y al *pensar teológico*, haciendo de lado ciertos sesgos teóricos, prácticos e ideológicos innecesarios para su deslinde. Se puede afirmar que de la búsqueda de la diferenciación entre la matemática, la teología y la literatura se desprende una noción bastante aséptica e inmanente de la ficción, cuyo rumbo depende de la intención y de los niveles que cada producto del espíritu reclame.

En última instancia, Reyes lleva al extremo la cuestión de las intenciones y las ficciones, situando la literatura entre la rigidez formal de la matemática y la rigidez semántica de la teología. La diferencia, pues, va más allá de lo formal. La ficción, es decir, el estímulo recibido y motivado con rumbo de creación, antecede tanto a la matemática, con la intención de un saber específico, como a la teología, con un intento de conocer lo divino. Evidentemente, la ficción literaria está

determinada por una serie de factores que le confieren un carácter especial con respecto a los demás productos del espíritu, principalmente, a saber: a) la perennidad, b) su fuerte nota inmanente, y c) su emancipación con respecto a cierta compulsión óptica. Con esto, Reyes deja en claro que la literatura, y hasta cierto punto su la posible utilidad, se limita a la experiencia en sí. De igual manera hay una dignificación de la ésta como producto esencial humano: ni es menos importante por ser fictivo, ni por no tener aplicaciones prácticas. Se puede entrever la intención, en especial en este díptico final de *El deslinde*, por concebirla como reivindicada, alejada de la tediosa e inútil disputa sobre la “poca verdad” en contraste con la historia, así como una despojada de muchos cargos deónticos que, con el correr del tiempo, ha acarreado y la han convertido en una especie de sierva a disposición de otros discursos y otras intenciones que son todo menos literarias. El ejercicio de comparación con la matemática y con la teología, amén de las conclusiones a las que llega Reyes, es en sí una propuesta de cómo recibir la literatura a mediados del siglo XX. La vigencia actual de *El deslinde* residiría justamente en ese viso posmoderno, en cuyo seno –tanto de *El deslinde* como del pensamiento y la sensibilidad contemporánea– todas las jerarquías aparentes de siglos atrás desaparecen prácticamente, dejando una, también aparente, maraña de ideas y conceptos, que cabalmente reflejan lo ajetreado y frenético del pensamiento en medio de la tormenta. Finalmente, no es arriesgado decir que el desarrollo de la ficción, dentro y fuera del acontecer literario, es el elemento más problemático, más esencial y más urgente en la constelación estética de alfonsina; en otras palabras, no hay para él tarea más vital que la distinción de la verdad literaria por parte del ser.

El problema de la ficción nos deja al límite, entre la experiencia literaria y sus prácticas, y reclama, por su naturaleza, ejemplos para aclarar su situación en el mundo. Los siguientes dos apartados se ocupan de la ficción/intención concretada en funciones literarias, es decir, en la novela y en la poesía en la obra de Reyes. Ambas funciones son protagónicas en el modo de concebir la estética literaria contemporánea. Sin ellas no se puede comprender los procesos estéticos-ideológicos del siglo XX ni, desde luego, los productos que hoy se producen y consumen. Sumariamente, en sendas funciones, que se malconfunden con la plana noción de género, convergen dos grandes inquietudes estéticas, formuladas desde la época helenística y retomadas en múltiples direcciones desde el otoño del siglo XIX hasta nuestros días: a) la que atañe al rescate, uso, memoria y reconfiguración de la literatura por sí misma; es decir la capacidad y necesidad de autorreferencialidad e intertextualidad, que pueden ser consideradas a nivel literal

y/o simbólico, según la época y el autor, y b) la inquietud, de carácter binario, entre lo que se puede y lo que se debe. A diferencia de la función dramática, desgastada por los siglos y de algún modo cautiva por los dispositivos contemporáneos –a Reyes y a nosotros– la novela y la poesía siguen guardando parte de su independencia y congruencia dentro de sus reglas. Este mantenerse vigentes, que no significa que no hayan sufrido renovaciones, ni que sean una entelequia alejada de toda materialidad y cotidianidad, deja espacio para un desarrollo más libre, y simultáneamente más profundo, de las necesidades y voces creadoras. Los motivos y ficciones de la novela y de la poesía son suficientes para considerarlos los dos pilares de la estética de Reyes.

3: Novela y poesía

La novela

Los tempranos días de *Cuestiones estéticas*

Desde los primeros escritos de Reyes, al margen de los turbulentos días de la convulsa Revolución Mexicana, se puede encontrar una honesta y clara postura en relación con la literatura. *Cuestiones estéticas*¹², de 1910, es principalmente el germen de todo su sentir y pensar estético. Ahí tendrían que buscarse los primeros esbozos bien de una “teoría de la novela”. Las ideas ahí contenidas son una introducción sumaria a las posturas y opiniones ulteriores sobre la función novela, expuestas y exhaustivamente detalladas en *El deslinde*.

El desarrollo y tratamiento de los temas centrales y periféricos de la novela van de lo particular a lo general. Reyes se rehúsa a sacar conclusiones apresuradas sobre la generalidad de la novela. En *Cuestiones estéticas* cada capítulo está hecho a manera de viñeta, a manera de miniatura; no peca, pues, del fárrago de la abstracción, en cambio acrecenta las opiniones y gustos personales mediante ejemplos muy concretos. Para la búsqueda de las ideas estéticas, este texto es inmejorable, pues tan sólo hay que dar seguimiento a cada una de las escenas literarias para entender su rumbo. Podría pensarse que la candidez y transparencia, rayando con la cursilería y la obviedad, según algunos juicios, se deben a la juventud y optimismo del joven Alfonso, nada más falso, pues ese mismo abordaje, sin aparentes andamiajes teóricos, es en sí la propuesta estética inicial de Reyes: experimentar la literatura de primera mano; hablar de obras literarias en específico; vivir la experiencia literaria. Francisco García Calderón resume y vaticina con mucha precisión esta primera etapa estético-crítica de Reyes: “No es el vagar perezoso del diletante, sino las etapas progresivas de un artista crítico. Penetra con el análisis, pero no olvida la intuición vencedora del misterio” (*Cuestiones*, 11). Cada ensayo es un ejemplo de la encrucijada entre la vida y la literatura, y amén de discusiones ulteriores en cada caso particular, los juicios de Reyes son verdaderos y vigentes.

¹² Los ensayos “La *Cárcel de amor* de Diego de san Pedro”, “La noche del 15 de septiembre y la novelística nacional”, “Horas áticas de la ciudad (prologo de un libro)” y “De los proverbios y sentencias vulgares” provienen de Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas* [1911] en OCI, México, FCE, 1955.

“La *Cárcel de amor* de Diego de san Pedro, novela perfecta”

En 1910, Reyes desconocía cualquier problemática sobre la historia y genealogía de la novela. Y digo que desconocía, no porque no distinguiese entre la *novella*, la *nouvelle*, la novela, el *Bildungsroman*, la novela de viajes, de aventuras, etcétera, etcétera, sino porque, además de que aún no ocurría ese esquizoide boom clasificatorio, intuía la novela, o mejor dicho las novelas, como un cúmulo expresivo peculiar, “que tan directamente agarra la vida para traducirla en palabras, que sus cultivadores, penetrados del espectáculo del mundo, y viendo cómo las cosas y los acasos, independientes de nosotros y obrando cual espontánea virtud, parecen ofrecernos viva imagen de la indiferencia, del desinterés, se han empeñado en ofrecer también espectáculos impersonales, indiferentes, desinteresado”(49). Un producto literario lo suficientemente especializado para la transmisión de los mundos más humanos y más complejos posibles. En cierta medida, esta formulación de la novela apunta hacia un realismo efectivo, pero en el que es más importante dar coherencia humana a lo ficticio que simplemente retratar a la manera realista.

Evidentemente la novela, y sus intenciones estéticas, vienen de la mano del autor, figura, y están ligadas con su momento histórico, de mucho peso. El novelista, a diferencia de todos los demás, es decir, los que no pensamos en función de la creación y nos conformamos con ser espectadores de la linterna platónica, percibe un otros sentidos de la vida, otros sentidos de la interpretación de la vida; el novelista “va a darnos el mundo por de dentro y como convertido al revés: empieza fundando las causas y las situaciones de causas donde arrancará la novela, es decir: la vida.” Y añade que “la razón misma material, y aquí poderosa, de ser la novela escrita para la lectura y de significar siempre (notadlo bien) un único personaje escénico que habla y relata; de ser una conversación de un solo sujeto, un *monólogo*, lo cual supone un conversador, un *monologuista*, exige, como cosa ineludible, el personalismo”, es decir la legítima e ineludible decisión de expresión por parte del autor. Como puede percibirse, el autor y su obra están, al momento de la experiencia literaria sobre el lector; podemos notar una jerarquización tradicional, donde la obra es la reina del proceso, y no el lector, como lo concebimos hoy día. Pero no hay que ser, por ello, tan severos con Reyes, pues aun siendo hijos de la teoría de la recepción seguimos conferiendo cierto carácter monolítico a las obras tanto poéticas como novelísticas. Además, conviene matizar y explicar la manera en que plantea este orden de ideas.

Lo que hay que rescatar de “La *Cárcel de Amor*, de Diego de san Pedro, novela perfecta” es justamente la exposición hacia esa perfección. La premisa inicial de esta tiene que ver con el problema de la realidad para el autor, es decir el cómo construye y cómo está vedada, mas a la

espera de ser descubierta. Los elementos constitutivos de la novela en perfección son: personajes y hechos de los mismos. Pero, atención, no estos elementos por separados ni puestos en lista, en espera de ser cuantificados y, quizá después, cualificados; antes bien, la interacción entre ellos, las sutilezas narrativas, el cuidado en la elección de las situaciones y el cuidado en el grado de realismo elegido. Resumido en los renglones siguientes:

Hasta el rasgo infantil con que acaba la historia, cuando Leriano se bebe los trozos de las cartas, por eso nos parece elocuente y bello. Pero lo que sobre todo conmueve es aquella interna tristeza mantenida hasta el fin, con que el autor cuenta los sucesos; el interés humano y profundo que toma por los personajes; el altruismo delicado y perfecto con que se dedica a ellos –pues aparece como su intermediario–, y la humildad con que se resuelve a empañar para siempre su propia alma con el dolor de sus amigos. Cuando en las novelas, el autor miente ser el héroe, es verdad que se da elementos para impresionar profundamente y que hace la novela eficaz. Pero cuando da mayor cuidado a la historia de sus amigos, y aparece, en la obra, al lado de ellos, uniéndolos, relacionándolos, sufriendo y llorando con ellos y por penas de ellos – como el coro de las tragedias griegas–, hace la novela bella y noble, y nada es más conmovedor, más silenciosamente conmovedor, que oírle decir, sin alarde, tras de narrar desgracias ajenas y dirigiéndose a su señor don Diego de Hernández, el Alcaide de los Donceles, estas sobrias palabras... (57)

El autor, en la obra, como se puede ver, está al servicio no de ésta, sino al servicio de los efectos estéticos, del decoro latino podríamos decir. “El autor, efectivamente, si es sabio, ha de permitir que prosperen como en libertad, los caracteres de sus criaturas; pero puede, para la verdad estética, introducirse en la obra como espectador y agente de situaciones, que es su verdadero papel al escribirla. La novela, así, es un monólogo no disfrazado” (58). He aquí la opinión de Reyes sobre el autor, sobre los impulsos creativos; nunca, por muy viscerales que puedan ser, deben decantarse en literatura al azar. La novela, como las otras manifestaciones, requiere cabal atención del autor, ya sea para fines artísticos o para simplemente mantener la coherencia.

Entonces, el conjunto y juego de elementos orquestados por el autor, el bachiller Diego de san Pedro, hace que *Cárcel de Amor* sea la novela estéticamente perfecta, como otras lo son, y muchas otras lo pueden llegar a ser. En el proceso de creación se pueden traslucir muchos vicios y manías del autor, por ello la novela debe ser una especie de máscara donde no se note éste, sino simplemente las marionetas y paisajes que desea. Reyes pone énfasis en cierto carácter monológico/heróico en el centro del concepto de novela, mucho antes, por ejemplo de que Lukács, con una obra mucho más tardía y moderna, lo planteara:

Acaso ésta sea la verdadera novela y el propio arquetipo del género; porque, para la impresión inmediata de la conciencia, las obras en que el héroe cuenta sus hazañas y varia ventura no se distinguen de las memorias; y, en cuanto a la novela *impersonal*, ya propuse que es irrealizable, y que aquellas en que el autor está ausente de lo que escribe y aparenta no influir en los personajes tampoco van acordes con la verdad psicológica. (58-59)

En la novela perfecta, en la novela eficazmente realizada, debe estar presente el autor, pues sin este requisito el alejamiento con el lector puede volverse abismal, irreconciliable. En suma, aunque deje de lado al lector como elemento esencial, reconoce la importancia de cierta humanidad en la creación novelística, pues esta humanidad permite a la obra ser fresca al lector de cualquier época y, por lo tanto, la convierte en universal. El ejemplo, *Cárcel de amor*, vale por todas aquellas novelas que tienen algo que decir, que son vigentes en tanto a sus valores literarios intrínsecos. El ensayo termina: “La *Cárcel de amor*, empero, seguirá valiendo por la concepción estética que la informa, y su peculiar arquitectura, que *parecen clara expresión del modo material con que el novelista escribe sus libros*” (60); el subrayado es del propio Reyes, su idea, es clara.

“La noche del 15 de septiembre y la novelística nacional”: excursión hacia lo popular

Un tema que Reyes trabaja a lo largo de su vida, es lo popular. El pretexto de este ensayo es la mención de “cierto crítico” y “algún novelista incipiente” (155), cuyos nombres no nos son dados, para hablar un poco de la posibilidad de criticar una obra con y a pesar del autor. Digamos, este texto es el complemento, en negativo, del caso planteado a partir de la *Cárcel de amor* y de Diego de san Pedro. El ataque de aquel crítico está liderado por la premisa de que la psicología del autor reina ante el mundo exterior; la defensa y precisión, en el hecho de que ni todo es producto psicológico y ni todo debería ser complusión realista. Justamente, y de ahí nace la inquietud por lo popular, admite que los “artistas sacrifican el arte en aras del color local” (156), y terminan imitando incesantemente sin atreverse a crear. Así pues, este acercamiento mimético a lo regional, este costumbrismo trasnochado, resulta a grandes rasgos “funesto a todas luces”.

El caso en particular refiere al motivo más manido y explotado de la entonces novelística nacional: “un 15 de septiembre en la noche”. Marca dos deslindes con respecto a la literaturización de esa fecha –y de cualquier otro patriotismo–: el primero, al reconocer la ampulosidad de adquirir las efemérides como un deber, pues “al tiempo que envenena el civismo, llena de ‘retórica’ nuestras tribunas patrióticas”; el segundo, con la bajeza y usura de ciertos escritores al escribir algo por la facilidad del tema y, peor aun, por la flaqueza del tratamiento. La postura respecto a lo popular, aunque aún no es clara, apunta hacia la prevalencia de una verdad estética antes de una “verdad vulgar”, pues ésta es “una forma de literatura tendenciosa” (157). Y sin duda, el problema de las literaturas, de la deficiencia de las literaturas, no está ni en el tema ni, ni

en su nacionalidad; la noche del 15 de septiembre sirve como excusa para promulgarse a favor de un arte universal, un arte sincerado con la causa de ella misma.

Para matizar, y como continuación, encontramos en “De los proverbios y sentencias vulgares” una apología de lo popular, como literatura totalmente legítima e igual de importante que la *gran literatura*. Comenta:

Hay manifestaciones eminentemente populares que alcanzan la gloria de que sólo las consideren las literaturas “distinguidas”. Alguna virtud existe en lo que es tan extremadamente sincero, en todo aquello que asume aspectos de espontaneidad, cuando así se le dedican las más lentas, las más laboriosas, las más delicadas especulaciones literarias. Esa literatura media y abundante escrita para los públicos *prejuiciados*; la que sacia las necesidades mentales de las mayorías semi-ilustradas y toma por signo de distinción un artefacto cualquiera (el que esté de moda), con lo que consigue, propiamente, revestir los caracteres del *aliteratamiento* —con ser término intermediario, es lo más alejado que pueda darse de los dos extremos: lo popular y lo erudito; al paso que éstos, como en el adagio, se tocan y se comunican, y al fin se entienden. (163-164)

Hay dos cosas importantes que rescatar de este párrafo. Primero, la distinción de estas “manifestaciones” de los productos literarios; es decir, aunque tengan valor literario, por la sinceridad, por la espontaneidad y por el cuidado e ingenio en su realización, no son cabalmente literatura, aunque, no obstante nutra cabalmente a ésta para sus fines ulteriores. Segundo, el punto de contacto entre lo popular y lo erudito, o mejor dicho el reconocimiento de ese punto de contacto exige y permite una vida plena en la literatura. Además, como se verá, y como se puede cotejar con su obra en general, ambas cuestiones no dejarán de ser redactadas a lo largo de su labor crítica; ambos casos son paradigmáticos para la concepción de la literatura en su estética y en su teoría.

La mención de los eruditos evidentemente es una reafirmación dentro de cierta república de las letras: reconoce esta convivencia natural y orgánica entre estos dos polos, es más, podría decirse que admite cierta horizontalidad comunicativa, y por ello se distingue de aquellos que no se enteran de nada, de aquellos que ven el mundo en dos colores. Así pues, como él se acerca y convive y escribe un artículo sobre proverbios y sentencias vulgares, así se cuidan los

“literatoides” de huir todo lo popular, e incurrir con esto en el mayor de los *filisteísmos*, en fuerza de parecer exquisitos, el *filisteísmo literario*, y en tanto que los eruditos y mayores artistas [...] caen con amorosa ansiedad sobre esta literatura profunda y humanísima de los que no saben leer; acopian proverbios y escriben cuentos donde los agrupan con cuidado, se deleitan con ellos y los estudian, sin temor a la burdeza de algunos (porque las naturalezas fuertes siempre han amado las palabras precisas), y quieren sentir, tras de su cadencia y sus maliciosas insinuaciones, algo como un testimonio vívido de la fácil bondad humana, del rico aliento de las generaciones cuajado en deliciosas sentencias. (164)

Evidentemente, toda esta raigambre popular tiene una validación un tanto equívoca, algo muy aproximado a cierta pureza dentro de lo popular, formulación en sí contradictoria. No obstante, libra esta posible encrucijada apelando al uso de milenarias *auctoritas* que con cierta finalidad pedagógica, humanística, casi caritativa, “acopian proverbios y escriben cuntos donde los agrupan con cuidado, se deleitan con ellos y los estudian, sin temor a la burdeza de algunos” (164), para así incluirse en esa tradición literaria de juntar y conciliar lo bajo con lo alto, lo popular con lo erudito, lo natural con lo artístico. Para Reyes, de menos para este joven Reyes, es esencial voltear a ver a la naturaleza, que podríamos traducir como lo cotidiano y, en este sentido, el resultado traducido en obra, sea novela, sea poesía, sería un puente honesto entre el entorno del autor y el mismo autor.

En este río que es lo popular, ora en verso, ora en sentencia, ora en conjunto abstracto, asocia y llama “pueblo”, creando así una diferencia contundente con lo que no lo es, corre entre los gérmenes de temas literarios un cúmulo de sabiduría. Cabe mencionar la reformulación y explicitación de dicho concepto y su trama con la calidad literaria en “Lo popular en Góngora”¹³, donde trata dejar claro que una cosa no está peleada con la otra, y que el uso común hace generalmente asociaciones y juicios de valor moral y estético sin saber dónde empieza cada cosa. En “Lo popular” queda claro que el compendio de etiquetas binarias, por ejemplo popular/culto, alto/bajo, etc., es endeble como argumento y, por ello, es propicio para introducir falacias. La aristocracia literaria, o mejor dicho la calidad literaria, está perfectamente admitida en lo popular, y no al revés, como si ésta fuera excepcional por su origen; aclara que “aquí habría que entender por aristocracia las cimas excelsas de la literatura, aquella región donde se desenvuelven los artistas que, por el caudal elaborado de su cultura o por las condiciones mismas de la expresión depurada a que han llegado, pueden a primera vista parecer los menos accesibles, los esotéricos, los que viven dentro del fuero cerrado.” (199) Así pues, en “La noche del 15 de septiembre”, de la sabiduría del estilo, de cuya sencillez el creador literario depende mucho, intuye que “quien quiera comunicar a su estilo un temblor humano, una de esas palpitaciones que anuncian la potente vida interior, ése, desdeñando los prejuicios del menguado ‘artificialismo’ con una afirmación vital, sacará a puñados del arca profunda de los proloquios y los refranes” (165). Después, una sabiduría que condensa y anuncia un modo cultural específico, y por su naturaleza estética tiene como utilidad, si es que puede considerarse como tal, el alimento del espíritu, como

¹³ Alfonso Reyes, “Lo popular en Góngora”, *Tres alcances a Góngora* [1927] en *OC VII*, México, FCE, 1996.

el caso del romance viejo que “todavía tiene fuerzas para enriquecer la charla de sus hijos con amenidades y sazones que son como joyas naturales, con un precioso caudal de ‘retraheres y brocárdicos’, mejores en nuestra lengua, según ya se ha dicho, que en todas las otras.” (165) El valor de esta sabiduría está “popularmente” en el uso, Reyes se deslinda de ese uso y los entiende “como manifestaciones desinteresadas, independientes de móviles de acción, que nacen por una necesidad estética de reducir a fórmulas la experiencia (ciertamente), pero no para usar de ellos en los casos de la vida, sino para explicar y resumir situaciones ya acontecidas. Una necesidad puramente teórica de generalizar ha originado la mayoría de esas breves sentencias o consejos, y por eso casi todos son inmorales, o mejor amorales, aparte de que quieren retratar *el mundo como es*, que no proponer otro *como debiera ser*.” (167) No obstante, hay que ir con cuidado con este tipo de reglas y normativas, porque aunque contengan verdad no son aplicables para cada caso, dando la oportunidad de dar rienda suelta al sentido común que no siempre es el sentido más sabio. Estos refranes y sentencias no pueden ni deben guiar ni regir a nadie, habrá que dejar de lado toda dimensión ético moral, pues en tras esta máscara se esconden falsedades axiomáticas anónimas que no se responsabilizan de sus dichos, y aprovecharlos como creaciones, micro creaciones llenas de literatura. Condensado en los siguientes renglones:

Y la misión de los refranes es, en verdad, abreviar rodeos y explicaciones imprecisas, que ahorrarán a todos, dándoles los pensamientos ya formulados, la tarea de pensar de nuevo sobre situaciones ya resueltas, pero una vez que estas situaciones han acontecido o se han realizado. Los refranes, además, se contradicen unos a otros. Decir que los refranes rigen la conducta o pueden regirla es cosa pueril, y yo mantengo que sólo sirven para narrar, para explicar, para discutir. El refrán no tiene más fin que servir a las conversaciones e ilustrarlas. Los refranes son manifestaciones estéticas. ¡Lástima da que se empeñen en buscarles otra justificación. (168)

En suma, “De los proverbios y sentencias vulgares” anuncia, por mencionar dos ejemplos, “Lo popular en Góngora”, 1938, y “Marsyas o del tema popular”, 1944, la obsesiva preocupación de por los orígenes, cuales quiera que sean, en la obra literaria, en este caso la novela, y su desarrollo y cristalización en literatura. En estas reflexiones encontramos dos problemas que ya traté más arriba: la ficción y el estímulo. Sirvan estas líneas como muestra del origen y desarrollo de tal pensamiento: “interviene, por último, en la formación de los proverbios un sentimiento lírico, innato en el espíritu popular y que hace que todos prefieran hablar en verso y no en prosa. El aire de canción de algunos proverbios (y esto es ya sabido) es la única explicación de su existencia. ya es el ritmo puro lo que los hace pegadizos, o ya una aliteración, una traslación de sentido, un equívoco de vocablos, que, en el fondo, deslumbran siempre a los sencillos.” (169) Y habría que añadir, que este sentimiento lírico también puede alcanzar la forma novela, pues, como se ha

venido diciendo, la función no está, necesariamente, determinada por la forma y, además, el origen lírico o prosístico de un estímulo puede, por arte del arte, ser novela o ser poesía. La definición, digamos, definitiva y puntual de lo popular la encontramos en “Marsyas o del tema popular”¹⁴, donde se entiende que “‘tema’ se usa en dos modos: unas veces para el asunto; otras para su expresión”, y “por tema popular toda forma lingüística, derivada o no de formas cultas y artísticas anteriores, que ha entrado en el anonimato del pueblo, en el acervo común.” (54)

“Horas áticas de la ciudad”

Complementa el panorama de lo popular, tratado en *Cuestiones estéticas* y en obras posteriores, un ensayo más: “Horas áticas de la ciudad” donde Reyes considera la valoración vertical, es decir la escala que va de la obra mayor a la obra menor, dentro del catálogo de un autor. Si el problema anterior se desarrollaba y resolvía reconociendo que lo popular nutre lo culto y, otras veces, en sentido inverso también, aquí le interesa rescatar las cualidades de las obras de un autor. De cierto modo, este ensayo es una reflexión que pendula entre la vida autoral y la recepción de la obra: el intervalo corre en lo que concebimos por “obra menor”. Y al igual que en lo popular, lo de *menor*, es para él una convención nada más, no refleja el noble la cabalidad del despliegue o la significación artística que en sí pueda llevar. La defensa de la obra menor es, por muchos motivos, una respuesta a la pesantez y a la parafernalia que envuelve la literatura y que no deja distinguir, por la *grandeza* de los autores, la calidad de la literatura. La obra menor “que suele ser la más humana y sincera manifestación de algunos escritores, y que divierte sin asombrar, interesa sin fatigar y sana en suma el espíritu, curándolo de posturas difíciles —no puede satisfacer a públicos inquietos y llenos de *literatura* en el pedantesco sentido que Verlaine daba a esta palabra.” (159) Y, claro está, hay una marca de diferencia entre los que se permiten y los que no se permiten, por pruritos estéticos demasiado añejos, demasiado encumbrados, el disfrutar, porque no hay más que hacer inmediato, de la literatura simple.

Hay tres ejes que fortuitamente pasan a través de una obra menor efectiva e ilustre: el poner en cuestionamiento su utilidad en ciertos círculos y en ciertas personas; la capacidad reflexiva que logra tener, ora por su brevedad, ora por su ligereza; y, el lirismo. Estos ejes, si quisiéramos, más allá que en lo literario, que es verdad, podríamos explicarlos en cierto contexto

¹⁴ Alfonso Reyes, “Marsyas o del tema popular”, *La experiencia literaria* [1944] en OC XIV, México, FCE, 1997.

histórico inmediato a Reyes, y, ciertamente, a cualquier escritor/artista. En las obras menores se “supone la elección de fáciles asuntos, de temas sin trascendencia, y el estilo llano y despejado, por oposición a las obras en que los autores claramente dejan registrados sus más altos y ambiciosos esfuerzos.” (160); y sólo se “supone” porque cuántos autores no son padres, a lo mucho, de un par de opúsculos en los que toda la fuerza creadora y todo el reflejo de inmanencia se ven reflejado, es decir son obras literarias sin más. Sumado a este ejemplo, cabría pensar el entorno en aquellos años, años de la redacción de *Cuestiones estéticas*, para la actividad intelectual. No es, en dado caso, tan evidente entonces lo popular salido del inconsciente del público, tampoco ese lirismo cotidiano, sino la actividad intelectual reducida a pasatiempo, ocupando un segundo plano con respecto a los deberes vitales, la “estrechez de los menesteres diarios que, no dejándoles vagar para dedicarse a otra cosa, apenas les propiciaron espacio para decir humoradas y apuntar breves narraciones”. (260) Y podemos ir un poco más allá. ¿No es esta apología de lo menor una explicación justificada sobre las literaturas y la actividad intelectual americana que apenas lograba asentarse y crecer después de un siglo de constantes reacomodos políticos y sociales? Si bien es cierto que la tradición hispana estaba presente, aun en los momentos críticos de la nación, ni la década de 1910, ni el siglo XIX, fueron necesariamente los momentos más fértiles, a duras penas sobrevivía la gente y, aun en el caso fortuito de Alfonso Reyes, el *escritor* debía dedicarse a otra cosa antes que la literatura. Así pues, parecería que esta inmersión en lo popular y en lo menor consistió en redirigir la mirada al pasado para asegurar lo que estaría por venir; tiempo de florecimiento y de cosecha en la literatura nacional. De la misma manera, como ya se dijo anteriormente, también es Reyes incluyéndose el reducido batallón de paladines que pueden, por cualidades intelectivas, disfrutar de estas obras *pequeñitas*:

Los ingenios cultos o los sencillos, los eruditos y el pueblo, siempre gustarán de estos libros: unos por los muchos jugos tradicionales que traen consigo, otros, tan sólo, porque tales libros son entretenidos y graciosos y que no desdeñan epigrama ni donaire alguno, por audaces que éstos aparezcan. Pero quienes propiamente forman el vasto público –clase intermedia, artificial en sentimientos y en pensamientos, angustiada por prejuicios y reglas para obrar y pensar, anhelante hoy de clasificar autores en *intelectuales* y *no intelectuales*– nunca podrán apreciar cabalmente las obras menores y creerán que no son géneros literarios ni las han escrito “literatos”. El público medio como que detesta la sana alegría que ellas procuran. [...] Y siempre he juzgado que el caudal que la vida ofrece a los escritores es, a través del tiempo, en igual grado sugestivo y valioso, aunque las modas intelectuales y las tendencias que cada uno vayan estrechándonos a considerar sólo imitados aspectos, distintos en las épocas y en los individuos. (161)

Podemos, con esto, resumir el panorama de este primer momento crítico de la siguiente manera: la idea que tiene de la estética en la novela parte, primero, de un sentido orgánico, casi holístico, entre el autor y su obra. Es importante señalarlo porque de esta cercanía, de este personalismo,

como él lo nombra, nace la novela de calidad, es decir, la que juega por un lado con las reglas del arte, sean las externas o sean las internas a la misma, y, por el otro, con la recuperación de valores reales transformados en valores literarios y no valores literarios que sólo busquen un tono realista a través de lo pintoresco y colorido. En segundo lugar, en el seno de la novela –esa cosa extraña que es ora función ora género– hay un espacio ocupado por lo popular. Evidentemente, no haría tanto hincapie en ello si lo popular fuera tan sólo tema, es obvio que lo popular implica un problema estructural, cuando se habla intrínsecamente de la novela, un problema de juicios y valores estéticos, cuando se habla de las preceptivas que califican o descalifican, deciden y creen controlar el rumbo de la creación literaria, y, finalmente, una reiteración de postura estético-ideológica, cuando admite que la justa valoración es en esencia un cambio de página en la historia de las preceptivas.

Desde el punto de un itinerario estético ¿cuál es entonces la significación general del reclamo hacia una novela legítima y de la presencia de lo popular en la literatura? Sin temor a equivocarme, podría decirse que el carácter de su postura está regido, tácitamente, por una fuerte raigambre de materialismo histórico. Las anotaciones sobre el carácter de la novela son de carácter teórico, no obstante, el modo y, en especial, los elementos que elige coinciden con una larga tradición y una larga conciencia que giran alrededor de 1) la importancia de la obra de arte y 2) la separación, a partir de una literatura ideal, de esferas de clase, y narraciones históricas. Para una comprensión global de las ideas estéticas en la obra de Reyes hay que ir en constante vaivén: la formulación crítica cotejada con la marca ideológica. De otra manera, si se omite la dimensión filosófica de búsqueda por desarrollar un planteamiento minucioso y preciso de la novela, sólo queda lo aparentemente obvio: un autor con muchos tomos, pero de poca vigencia. Ahora bien, como se dijo al inicio de este capítulo, *Cuestiones estéticas* es el germen del pensamiento de Reyes. De esas cuestiones hay que rescatar dos conceptos, que al igual que lo popular, son simbioses de la literatura: la inmanencia y la historia. Estas dos nociones nacen en *Cuestiones estéticas* y, con el paso de los años, toman fuerza y abstracción hasta llegar a las obras de prudencia: *El deslinde* y *La crítica en la edad ateniense*.

La edad madura: *El deslinde*

La cuestión de la novela no aparece arbitrariamente en *El deslinde*. A decir verdad, en un espectro inicial, la comparación con la ciencia resulta un poco obvia e innecesaria, mas no nos equivoquemos, ahí ese encuentra el otro gran tema de *El deslinde*. La diferencia teórico práctica

entre ciencia y literatura es importante. De igual manera, la comparativa de ésta con la historia alude a una larga tradición tradición entre la episteme literaria y la episteme histórica; en otras palabras, entre la verdad y la mentira. La comparación trasciende: al cruzar y contrastar uno y otro ente, la trama se complejiza y se les dota de una dimensión práctica. El copioso catálogo de casos donde se ve la historia cruzada con la literatura deja claro cuán estrecha es la relación de ambas, además de cotejar que el origen de la división entre una y otra disciplina es cuestión del enfoque teórico –o aprensión del mundo–, ora práctico, ora poético. Cabe señalar que Reyes acota el término “historia” en tres sentidos: “1° al suceder general; 2° al suceder humano en particular; [y] 3° a la “hisotriografía” o conjunto de obras en que se lo relata.” (*Deslinda*, 78) y, aunque a lo largo del capítulo se decante por la asociación con la historiografía. No obstante, mientras desarrolla su análisis, hay un dejo no declarado, de asociación directa con la historia, con esa gran narración ético-ontológica que ha marcado la pauta, por lo menos en Occidente, del rumbo de la humanidad. A partir, justamente, de esta confrontación natural se puede formular una postura estética profunda, pues si esta historia en práctica y en ideología es categóricamente trascendental, ligada y fijada a lo material-demostrable-útil, la literatura, por otro lado, vendría a ser lo inmanente, lo perfectamente inútil, que no sólo se consume en sí y para sí misma. En otras palabras, ésta es un hiato en la omnipresente carga y presión de aquélla. En segundo lugar, llama al cruce de éstas “contaminaciones” (90) y da el ejemplo de la biografía, pues conjunta prototípicamente una y otra dejando siendo equívoca en sus valores estéticos. Desde luego que también acota las condiciones en las que este “género” tan peculiar ocurre, tales como la importancia histórica del personaje, su ambigua pero necesaria consideración para la historia y un extraño afán de “humanizar el mito” (91). La biografía, en resumen, sale mal parada, pues ni consigue cristalizar el sentido del espíritu del personaje, ni explica muchas veces el sentido de existencia, de sí bastante fantasioso, con el contexto histórico en el que está inmerso el personaje. En tercer lugar, y finalmente, de nuevo el tema de las ficciones. La historia, pues, también tiene una dimensión ficticia, una ficción *in nuce* al momento de su origen, pues, evidentemente, el estímulo es la historia misma y el desarrollo la obra historiográfica ya armada en palabras; esta característica permite a Reyes comparar y separar historia de literatura, con relativa facilidad.

Después de haber deslindado historia y ciencia, Reyes continúa con la historia y la literatura. Y ésta la divide en tres funciones formales: función drama, función novela y función poesía. Relega esta última al último capítulo, que se verá en su momento, y antes de entrar a la

novela apenas pasa por el drama. Hay que decirlo, la función formal drama no representa, de menos en la estética de Reyes, una función relevante¹⁵. Existe en tanto es representada, existe también en tanto hay autores que se dedican a escribir obras pensadas para el teatro o el cine, no obstante, y esto es una cuestión histórica, el drama tuvo dos muertes: una por la novela, como explica George Steiner¹⁶:

Con el ascenso al poder de la clase media el centro de gravedad en los asuntos humanos pasó del dominio público al privado. El arte de Defoe y Richardson se funda en la conciencia de este gran cambio. Hasta entonces una acción sólo había poseído la magnitud de la tragedia si en ella intervenían grandes personajes y si se desarrollaba a la vista del público. Tras el héroe trágico está el coro, la muchedumbre o el cortesano que observa. En el siglo XVIII surge por primera vez la noción de una tragedia privada (o casi por primera vez, puesto que ya se contaba con un pequeño número de tragedias domésticas isabelinas, como la famosa *Arden de Feversham*). En *La nueva Eloísa* y en *Werther*, la tragedia se hace íntima. Y la tragedia privada pasa a ser el campo preferido del nuevo arte creciente de la novela y no del teatro. [...] La novela no sólo presentaba el nuevo mundo secular, racionalista y provado de la clase media. Servía también como una forma literaria que se ajustaba exactamente al público fragmentado de la cultura urbana moderna. (161)

Y otra, más estrepitosa y más contundente por su entrada a los círculos cinematográficos y televisivos. En éstos, como en las tardías cortes europeas, sobre el putrefacto cadáver del drama se juega con reglas propias, mas esta vez bajo el signo de una democratización masiva, por un vacío de significado y, más cruel aun, como pantalla de la propia deshumanización. Walter Benjamin¹⁷ lo cuenta de esta manera:

Otra cosa sucede con la toma en el estudio cinematográfico. Aquí lo reproducido ya no es una obra de arte, y la reproducción tampoco. La obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje. [...] La intervención de un gremio de expertos es propia del desarrollo deportivo y, en un sentido más amplio de todo rendimiento sometido a prueba. Y el provecho de la producción cinematográfica está determinado completamente por una intervención de este tipo. [...] Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar su humanidad (o los que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo. (68)

¹⁵ Esto admite matices: la tragedia, como género griego, en Esquilo y Sófocles, como prototeatro en la Edad Media, en Hroswita, y la comedia, como representación en los siglos XVI, XVII y XVIII, con Calderón, Shakespeare, Racine y Goethe, y como teatro experimental, en Pirandello, son tratados por Reyes en distintas páginas; no le son ajenos. No obstante, en especial en *El deslinde* parece repeler la idea de considerarlo como ejemplo prototípico para sus fines, pues diferencia de la poesía o de la prosa, en todas sus derivaciones, el teatro *no se lee*, se ve, por lo que formaría parte de una esfera performativa, ajena mas no excluyente, para la idea que Reyes entiende de la literatura.

¹⁶ George Steiner, *La muerte de la tragedia*, México, FCE/Siruella, 2012.

¹⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

El drama y sus funciones escénicas están ahora al servicio de otro amo, con otros fines. No hay duda, Reyes tiene presente fin del drama en los albores del siglo XIX, y la sustitución por el cine y la televisión, cuyos productos le resultaban, posiblemente por su formación libresca, alejados del círculo humano y del círculo literario¹⁸. Así pues la novela sería la forma expresiva por excelencia del siglo XX, a pesar de que su desgaste, como todo, fuese inminente.

En este panorama, confronta la novela con la historia. Él llama “novela historiante” a la novela y poco más. No menciona, de acuerdo con su diferenciación entre géneros y funciones, tipos de novela, parecería que el único elemento a desarrollar y a vencer es la historia. Esto hace, paradójicamente, que la novela, a diferencia de la poesía, quede muy mal parada, como si estuviera limitada a su contexto histórico/literario, nada más; da la impresión que con tal afán de generalizar y abstraer la novela peca de anacrónico, como queriendo que su idea de novela pueda encajar en cualquier época. Esto, como se verá, admite matices y consideraciones especiales.

Comienza, pues, por lo más obvio: “La novela “historiante” puede ser corroboración, o bien fuente auténtica o relativa.” (*Deslinde*, 123), o puede, según la época, quedar como un documento histórico-literario que encajaría en la crónica de hoy día. Después recalca que, en la novela historiante, está presente la intencionalidad de la historia conformada por: “a) el imperfecto desprendimiento de orígenes; b) propósito de popularización o pedagogía en el género; c) el aprovechamiento del interés patético de la historia” (124). Con estos ejemplos podemos ir adivinando el rumbo de la novela historiante: principalmente su proclividad a fines no literarios, pues como cualquier producto, considerése género o función, son “variables según las épocas y naciones, las revoluciones artísticas, los modos sociales y aun las modas. Representan un compromiso más o menos logrado entre el propósito del creador y el hábito de su tiempo” (*Apuntes*, 431). Y es aquí, justamente aquí, donde hay que recordar la ancilaridad, pues la literatura en su modo ideal, es decir, en su relación expresión en relación con la intención, sólo sale bien librada cuando no sirve ni se decanta por fines más allá de los estéticos. La función ancilar aunque parezca contradictorio, favorece la literatura en pureza, sirviéndose de distintos elementos, entre ellos la historia, mas siempre con una finalidad literaria, dejando la obra a la puerta de la interpretación, buscando por todos los medios posibles no abusar del patetismo de temas ni de la muy superada idea de la literatura como maestra. Esta novela, tan característica, está

¹⁸ Véanse las dos series de artículos de “Fósforo”, en OC IV.

constantemente bombardeada por una serie de “acarreo del tema histórico”, incluso, la novela fantástica, reina en alejamiento de la historia, posee un sustrato histórico.

Ahora bien, el tratamiento, a partir de los tipos, tan ramplón de la novela, parece cambiar de tono, de carácter cuando decide insertar una sucinta historia de la novela, o mejor dicho, de la historicidad en la novela. Aquí el horizonte se expande y se realza la problemática. Primigeniamente, la novela entra en la definición de un relato formado a partir de hechos. Y realmente, esta noción podría considerarse válida hoy día, incluso en relatos infantiles, por ejemplo, no obstante, la peculiaridad de la novela, ahora sí del género y sus casos particulares, tienen que ver necesariamente con la concepción del tiempo en curso. Es decir, sitúa el nacimiento de la novela en la Edad Media “al calor de la idea religiosa, introduce un nuevo concepto providencialista que, por una parte, ensancha el sentido del tiempo histórico y, por otra, considera a la humanidad toda como un solo hombre conducido por el Creador hacia la redención”, aunque, entonces sólo nacerá la noción y no un verdadero catálogo novelístico, pues “sobre este concepto básico las obras históricas medievales pronto se deshacen en crónicas e inventarios.” (126) Tendrían que pasar varios siglos, por los cuales hubo cambios tanto materiales como ideológicos, para que la novela tomara camino y fuerza propia. En esta edad moderna de la novela, que podríamos situar entre el siglo XIV y el siglo XVIII, “se volvió la mirada a la Edad Media, restaurándola con nuevo espíritu y mediante los instrumentos de la literatura episódica (drama y novela), los cuales vinieron a servir así de acicates del pensar histórico” (126). Finalmente:

tras este milagro de fertilización de la historia por la literatura, sobrevienen las normas resueltas de la investigación, las técnicas eruditas y filológicas que, en nuestro tiempo, parecen empeñarse en cerrar el coto a todas las incursiones gloriosas de la fantasía. Y aquí de los “libros sin estilo y abrumados de notas y testimonios”, los cuales, por ahora, están abonando el terreno para alguna síntesis futura. [...] Con todo, la novela histórica, en tropas irregulares, sigue conquistando el interés hacia la historia por terrenos que no alcanza la historia pura. (127)

Parecería pues que la novela histórica, o historiante, tiene como única virtud llamar la atención de los lectores hacia el hecho pasado. Esto puede entenderse de muchas maneras, una de ellas relegada solamente al rescate del dato o de la anécdota histórica. Este caso concordaría muy bien con la idea general de novela histórica que plaga hoy el mundo: una recreación literaria, en menor o mayor grado ficticia, generalmente de personajes que tienen un origen típico, con una historia y una mitología plagada de lugares comunes. No obstante, a pesar de toda posible ramplonería, cumple la premisa de arte por el arte, o en este caso, de la novela por la novela.

Paralelamente, yo me inclino hacia esta lectura, también puede entenderse el llamado literario como una provocación hacia la formación o recuperación de la conciencia histórica. Hay elementos que sólo nos permiten especular al respecto: primero, su tajante ímpetu de deslinde entre la literatura e historia, así como su declarada postura sobre sus respectivas prácticas. Basta tener en cuenta la separación y condición de una y de otra que toma de Walter Besant:

El primer grupo novelístico es de reconstrucción, y cuando se aplica al pasado corresponde, aun en el sentido peyorativo, a lo que se llama *peinture d'histoire*. En español tiende algunas veces a la imitación lingüística o formal de una época pretérita (poética), no conformándose con la evocación de asuntos (semántica). [...] El segundo grupo novelístico es un hacer historia o crear documentos para la futura historia, y se aplican para la expresión cabal de la vida contemporánea, en sus elementos ideales, son para eso descontar los elementos materiales y hasta el color local. Más o menos caso toda la novela contemporánea satisface este tipo.” (129)

¡Vaya dilema! No necesariamente por la clasificación tan binaria y cerrada, sino por la raigambre preceptiva en la que se apoya Reyes. Habría que pensar que su panorama novelístico presentaba ciertas irregularidades e inconsistencias y que, como es natural, no podía escapar de esa esfera tan fácilmente. La tradición y la historia pesaron mucho en su concepto de novela. Desde luego no es un reproche, es tan sólo el planteamiento del por qué su poco entusiasmo en decir algo más de la novela. La verdad, aun buscando en páginas externas a *El deslinde* sólo se encuentran menciones a los grandes autores y a las grandes obras del siglo; extraño cuanto menos, porque conoció y leyó ciertos novelistas, Huxley, Joyce, Mann, Zweig, Rulfo, Broch, Filoy, por nombrar algunos, que para nosotros son paradigmáticos en el modo de ver la literatura y la modernidad a través de ella, y no los menciona como un modelo de la necesidad de la literatura. ¿No será que al ser tan contemporáneos no los considerase de peso (falta de distanciamiento histórico)?, o ¿no será también, si pensamos exclusivamente en los años de *El deslinde*, que sus atenciones teóricas hacia la novela y la literatura y la filosofía fueron agotados y dejados en los años del Ateneo, en la titánica búsqueda de América?, o ¿quizá, —esto corresponde a un estudio más profundo que aquí no cabe—, los últimos diez años de Reyes fue un constante apego a la filosofía y ya no a la literatura, o de menos, ya no a la novela? No lo sabremos a ciencia cierta, queda, de algún modo pensar en las opiniones que tenía de la novela, de su imperfección ante modas, de su poca perennidad: “Así nacen los géneros. Los propaga la imitación de los modelos que han dado acogida. Desaparecen por usura o por inadecuación histórica. Sufren innovaciones, despedazamientos y desgastes. A veces reaparecen por un esfuerzo premeditado, y entonces,

siempre resucitan siempre transformados conforme al nuevo tono de la época.” (*Apuntes*, 432), o, este otro juicio:

Comprendo en la función *novela* todos los géneros y obras llamados así corrientemente, como todo aquello que abarca el conjunto de la épica, de que nuestras novelas se consideran como sucedáneos modernos. Y no le llamo “épica”, porque esta ilustre denominación, por lo mismo que se refiere a una especie desaparecida, evoca un género, y oscurece el significado de función permanente. Y no le llamo al fin “narración”, para evitar confusiones con la “hisotria” o con ese elemento literario que también se llama “narración”. (451-452)

Con ello, sólo queda la separación entre historia y literatura, y nada más. La posible consagración novela moderna, novela del XX, como punta de lanza en la lucha estética queda impedida. Finalmente, como se verá en el siguiente y último apartado, será la cuestión de la poesía la que desate en mayor grado el sentimiento de una estética útil en la literatura en la ideología de Reyes.

La poesía

Hölderlin¹⁹, “Heimkunft” [“De los parientes”]:

Con frecuencia debemos callar, pues nos faltan los nombres sagrados.
¿Laten los corazones y, sin embargo, apenas hay palabras?
Pero una lira presta su tono a cada hora
y tal vez regocija a los divinos que se acercan a oír.
Apenas has tomado una en tus manos y ya parece casi apaciguarse
la inquietud que este día traí entreverada con el gozo.
Inquietudes iguales a ésta debe el poeta llevar, lo quiera o no,
a menudo en su alma, pero no de otro tipo. (137)

Hölderlin es un buen ejemplo de una larga tradición que confiere al honesto oficio de poeta un deber más grande la escritura de versos. Hölderlin atribuye el nacimiento de este deber a un panorama desolador; la poesía es un deber gozoso. Ignoro si Reyes conocía esta elegía. Lo que sí es seguro es que al momento de escribir sobre la poesía tenía en mente esta clase de poeta y esta clase de poesía. A diferencia de opiniones, sobre conceptos, o géneros, o funciones, que van cambiando según avanza su vida literaria, la idea de la poesía se mantiene desde los días de *Cuestiones estéticas*. Antes bien, esta concepción tan tópica, tan romantizada, es pulida con el paso de los años, manteniendo casi como regla la interacción del poeta en la poesía. Un buen ejemplo de esto es que da por hecho la caracterización de la poesía, en contadas ocasiones habla del verso

¹⁹ Friedrich Hölderlin, *Las elegías*, edición y traducción de Juan Andrés García Román, Barcelona, DVD Ediciones, 2009.

y de la prosa, y nunca aborda un análisis formal, relegando pautas puntuales para valoraciones métricas y no para valoraciones estéticas. Las siguientes líneas resumen, en buena medida, la importancia que tiene la poesía en su obra; sus certezas, sus miedos y sus dudas están también aquí vertidas. Si Hölderlin se conmueve por la imposibilidad de hablar ¿podemos responder con un autor de otro tiempo y otra latitud? ¿Qué vigencia y pertinencia tiene el poeta y la poesía en el siglo más cruel de toda la historia humana?

Una primera etapa, la etapa de *Cuestiones estéticas*, aborda, en diferentes artículos, la poesía desde autores en particular. Dos son los paladines, por excelencia, y desde esos tiempos, de Reyes: Luis de Góngora y Stephan Mallarmé. El caso particular de éstos, para 1910, es atípico, pues anuncian las renovaciones y redescubrimientos poéticos de los años posteriores. La sola elección de ellos atenta directamente contra las preceptivas de los albores del XX que, bien se intuye, estaban caducas y eran sobrepasadas por las condiciones sociopolíticas de España y México, pues establece la prioridad hacia una lectura directa, un contacto de primera mano con la poesía; la academia y la tertulia eran cosa de otro siglo, ahora el arte poético era para todos. En las historias literarias, en las etiquetas que las historias literarias ponen a las obras y a los autores, sólo se percibe un desconocimiento y un abandono de la poesía. Y, en las profundidades, subyace, bien clara, una inconformidad con el positivismo. Argumenta Reyes, en “Sobre la estética de Góngora”, que

En verdad no se halla razón con que defender esta costumbre, como que los desarrollos literarios son correlativos y sucesivo, y el que una extremidad a otra se adviertan progresos o cambios no da motivo para señalar tránsitos intermedios y menos para explicar por ellos lo más individual que existe: *lo estético*. Por reacciones o por sumos florecimientos se estila todavía explicar todos los procesos literarios, y quién nos dirá que el fenómeno en que tratamos es mera reacción, y quién simpatizará más con explicarlo como sumo florecimiento, estableciendo que las decadencias son actividades que se superan y se vuelven contra sí propias, de puro excesivas y maduras, igual que se agría y se desprenden los frutos cuando muy pasados. (66)

Porque para él está claro que la historia, o de menos la historia de su tiempo es incompatible con la poesía. O mejor dicho, las historias literarias sólo veían ritmos, números, metáforas, retruécanos y enredos, donde había en realidad el espíritu de un hombre y de una época. Hablar de esta individualización de la experiencia es hablar de lirismo, suma del ser-*yo* en contraste del ser-*nosotros*, que resulta “más vital que toda otra manifestación artística; más acorde con el dinamismo del alma, por su embriaguez de sonidos y de luces y su invitación para la danza, constituye el propio secreto de las obras” (84). La poesía no sólo sale bien parada con respecto a la tradición, sino que gana en profundidad y trascendencia –externa de menos, porque se sabe

que su signo es la inmanencia—, además de tener sentido. En este caso, sentido de su presencia en el mundo, sostenida por sí sola, y sentido en el mundo de Reyes, en un mundo inmerso en polvora y revueltas. Desde luego, no puede olvidarse, la poesía al estar hecho de lenguaje, tiende a comunicar quiéralo o no el poeta, no obstante está para expresar, para retorcer un poco la comunicación y poner a prueba. El poeta debe estar entregado a la creación, creación poética por supuesto, aunque en dados momentos “un espíritu profundamente analítico tiene derecho a disgustarse de los elementos que se encuentra y a cambiar así su orientación, ayudado por su doctrina, hacia una nueva belleza, enteramente intelectualizada, distinta de la concebida por los otros” (99).

Tiempo después, en “Jacob o de la poesía”, en *La experiencia literaria*, la noción del poeta como Prometeo en tierra de tinieblas, será ensanchada y será presentada como una afrenta directa. En *Cuestiones estéticas* el poeta, con su poesía, vivía a la sombra de la historia; agazapado por los mandatos que apenas se permitían trasgredir, ejemplo máximo que ya se dijo: la poesía que tuviera como finalidad el sólo comunicar y, de igual manera, el poeta que puede cambiar de filiación según su ética, según su estética. Ahora, la pasividad latente del poeta, es presentada por como una emancipación necesaria. Emancipación de la historia y emancipación de la preceptiva, de la forma. Esta nueva caracterización del poeta lo coloca en el centro de la vida misma. La valentía viene a ser ahora un valor fundamental del poeta: “El ser poeta exige coraje para entrar por laberintos y matar monstruos” (102). Este laberinto, o este monstruo, tiene dos extremos: el la valentía poética con rumbo hacia la vida práctica y la valentía poética como conservación del espíritu. Idealmente, si la realidad exige al poeta hablar, “cuando es animal político, muy bien puede ser que, al mismo tiempo traiga su puñal de Harmodio envuelto en flores: lo cortés no quita lo valiente” (102), o bien la lucha puede ser completamente estética, contra y para la conservación de las formas, contra el caos, por eso debe “evitar que el espíritu ceda a su declinación natural, a su pureza cósmica, la cual pronto lo llevaría a las vaguedades más nauseabundas y al vacío más insípido” (102). ¿Deber social?, ¿histórico?, ¿ético?, no: deber estético, obligación de mantener y defender tanto la forma, como las verdades. En el fondo, la poesía, como el arte “es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores. Lucha con lo inefable: ‘combate de Jacob con el ángel’, lo hemos llamado” (103).

En *El deslinde* mantiene esa noción de la poesía. Asimismo, sus opiniones son más francas y lo que en *Cuestiones estéticas* era candidez lírica movida por un primer contacto con la poesía, aquí se vuelve afrenta, reclamo directo, postura bien definida. Primero, reformula el deber del

poeta y el destino de la poesía expuesto en “Jacob o de la idea de la poesía”, si ahí había un punto medio, ahora la actividad práctica queda elidida. En tanto más elevada es la poesía, en relación a valores interiores, “la depuración estética alcanza su límite, olvida el fin práctico y agota su fin en sí misma” (*Deslinde* 231). Desde luego, esta precisión de excelsitud no cancela la valentía práctica del poeta, simplemente muestra la expansión de criterio en Reyes: la cumbres de la poesía no desaparecen, aunque no reflejen el mundo en curso –perennidad de la poesía–, porque tienen todavía mucho que decir. Desde luego, aquéllas son pocas, peregrinas, un par de autores y un puñado de obras, nada más. El resto, un poco más cercano a un posible fin práctico, no necesariamente demerita la poesía; es, en todo caso, la línea frontal de la construcción de las identidades, de las sensibilidades, de los modos particulares y colectivos de ver y sentir el mundo. Sin esta poesía, la poesía media, sería imposible la utilidad de la poesía, pues ésta es el rostro más honesto de las realidades vertidas en palabras.

Ahora bien, hay que mencionar el poder afectivo del lenguaje y, por extensión, de la literatura. Para Reyes, lo peculiar, cuando no anómalo, de este poder es la explicación del “misterio lírico” a partir del “desajuste y hasta pugna abierta contra la lógica” (273). Esta *cancelación* o *suspensión* momentánea de la lógica no da mayor problema cuando el fin práctico es mínimo o ausente, pues no hay posibilidad de trascendencia más allá del “agotar el fin en sí mismo.” El verdadero problema sucede cuando el sentido de la palabra –también la literaria– se corrompe, se prostituye, se utiliza para el engaño. Y, por eso también incluimos la poesía, porque la descomposición no va sólo en función de la forma, sino en la descomposición de sentido, en el hecho de maquillar la verdad con una ficción cuya intención está preñada de malicia. La diferencia no es clara, pero se intuye, y se explica que:

Toda palabra lanzada causa impacto en quien la recibe, y también en quien la profiere. Este impacto no es sólo de naturaleza espiritual, sino que afecta el régimen nervioso, y como cualquier otra clase de estímulo, va en definitiva a alterar el “falso equilibrio” en que se mantienen las energías superficiales de ese estado coloidal que es la vida. Por otra parte, todo lenguaje lleva implícita una interpretación del mundo. Toda retórica es una ética. (216)

Y he aquí que volvemos al problema de la intención, pues la noción antecede a la palabra y esta a las acciones inmediatas e implicaciones consecuentes. En éste último punto todo se refracta en múltiples sentidos, y en múltiples posibilidades más allá de la palabra. Por eso nuestro hincapié en la intención y en la elección de forma y palabras. No hay duda, la incurisón de esta reflexión ética en una cuestión estética, como la poesía, compromete a Reyes con su estética. Y la tarea inicial de separar literatura de lo demás, está sostenida por una cruzada del buen uso de las

ficciones, de las narraciones, de la poesía. Porque ¿qué queda si la literatura, se presta, o mejor dicho, es raptada para cometer perjurios?. Desde luego con este ritmo y esta inercia crítica, no puede parar, y lo que añoramos en el apartado de la novela: una reclamo, unas apostillas a la injerencia de la literatura en la vida, lo tenemos aquí; crítica aguda, mordaz:

Las implicaciones del pensamiento y de la acción andan juntas. El significado no sólo acarrea representación, sino también voluntad. La cápsula verbal no sólo encierra los aromas de interlección, sino también explosivos de intención. Este fenómeno se aprecia con mayor nitidez cuando del orden de las definiciones nos trasladamos al orden de los valores. En el campo ético y social, por ejemplo la intención irradiada por la palabra impulsa un juicio o una acción; y ya en la política, determina una prédica, propaganda o campaña. De aquí la sentencia del sabio chino. De aquí la atención de Talleyrand ante los síntomas de toda nueva síntesis de tendencias. De aquí que alguna vez hayamos denunciado como uno de los males de nuestra América el no haber descubierto su propio lenguaje político –fuera de fórmulas más o menos aisladas de carácter más bien pintoresco–, el adoptar violentamente las fórmulas europeas. Porque, mientras esto suceda, nuestras realidades sociales resultarán artificialmente empeoradas en la descripción que de ellas hagamos, e innecesariamente empeoradas por los remedios que nuestra voluntad les aporta. (219)

Y, desde luego, podemos añadir la literatura a este cruce de pensamiento y lenguaje. Y, más aún, corroboramos nuestra intuición: la literatura, cuando opera de buena manera, es un paréntesis en la historia; cuando no, da como frutos textos llenos de forma pero vacíos de significado. Este deslinde, como se puede ver, va directo a la discusión, reflexión, realidad, sí de América, pero también, de las realidades literarias. Y es pertinente, de menos recordado como anécdota, porque justamente cuántas veces no enunciamos y replicamos, discursos y actos, que son éticamente reprobables. No basta la conciencia, para distinguir lo que acarrea, del inconsciente, de las costumbres, de lo más profundo del yo, el lenguaje. Reyes no exige mucho, sólo distinguir intenciones y finalidades ¿es mucho pedir?

La misión directiva o creadora del lenguaje, la que más de cerca nos atañe, o es la función mágica de la poesía que no se refiere a necesidades empíricas, de acción inmediata, o es la función utópica de la persuasión o la jurídica, que propone a la sociedad el mapa de un territorio que aún no existe; mejor dicho: un plano de arquitectura para un edificio por construir. Pero aun esa promoción de realidades nuevas a través del estímulo de la palabra tiene un fundamento previo en la verdad de la humana naturaleza, o de otra suerte nos conduce al desastre. El único criterio saludable para establecer el significado real de las formas lingüísticas –que imprimiéndose poco a poco en la mente individual y en la colectiva reobra sobre la vida humana– es éste: no importa lo que con la fórmula lingüística se dice, sino lo que se hace con ella: ¿se propaga la vida?, ¿se procura la libre felicidad de los hombres, o se les reduce a la triste condición de las bestias? Lo demás, como dice la frase vulgar, “son tortas y pan pintados”. ¡Hasta un niño puede entenderlo!

Conclusiones

¿Dónde, si nos surgiera la necesidad, colocaríamos el pensamiento estético de Reyes? ¿En qué corriente filosófica o ideológica actual podríamos inscribirlo? Me parece que responder estas preguntas es una labor esencial en la valoración y su comprensión. Me explico: su obra –aunque diáfana, es un gran laberinto de múltiples accesos, centros y salidas– ha jugado un papel medular en la historia de la literatura latinoamericana, asimismo en la situación práctico-ideológica del pensamiento americano. Prueba de esto es que en este momento, en este texto, se apela a su vigencia. Quiero pensar que leemos a Reyes por gusto, con una actitud crítica, porque sus ideas estéticas, las suscribamos o no, aún nos dicen algo. Un buen ejercicio de renovación, siguiendo el ejemplo de Ignacio Sánchez Prado²⁰, es considerar su discurso “como espacio de negociación y conflicto de registros discursivos” (96). Ésta podría ponerse en juego con otros autores, por ejemplo con los pensadores que son los paladines de nuestros siglos XX y XXI: por qué no un diálogo filosófico con los niveles de discurso planteados por Foucault, en referencia a la distinción entre la literatura y la no literatura; con la triple mimesis de Ricœur, con su postulado de ficción en *El deslinde*; o bien, un desdoblamiento del concepto de *Différance* con las anotaciones sobre oralidad y símbolo, por decir algo, en el ensayo sobre las jitanjáforas; más alejado del terreno de la literatura, sería esperable una segunda lectura de las ideas sobre América *vis à vis* con *lo heterogéneo* en Cornejo Polar, o con la aparición de América y el desarrollo del capitalismo en Sloterdijk; o bien la tarea igual de importante, pero más delicada, de anotar los límites éticos en las prácticas literarias de nuestros días; o bien un largo, abierto etcétera. ¿Por qué temer a un autor tan canónico como Reyes?. Más importante aún, ¿por qué temer tomar lo que nos parezca vigente y deshechar, o enmendar, lo que no? Es proceso natural del desarrollo civilizatorio descubrir joyas olvidadas y desenmascarar ideas vetustas. Nadie, está exento de este juicio.

Las ideas estéticas en Reyes, como ya dije, son un híbrido entre la interiorización hermenéutica y la exteriorización pragmática. Con estas caracterizaciones en mente se puede ir un poco más allá en la búsqueda de su vigencia: la filosófica. Encuentro en *Teoría del límite* (1991), de Eugenio Triaś, un andamiaje paralelo con *Cuestiones estéticas* e indudablemente con *El deslinde*,

²⁰ Cf. “Renovar a Reyes: cuatro intervenciones contracanónicas”, este texto es quizá la primera gran consideración metodológica realmente nueva para el estudio de Reyes.

que me permite sostener dicha lectura. *La teoría del límite* está planteada a partir de la premisa de que todas las artes, y su medio y modo de expresión, apuntan hacia una sublimación. La diferencia de importancia entre ellas no radica en el hecho de que alcancen o no esta sublimación –sea objetiva o no; sea real o imaginaria–, sino en el tránsito del individuo por estas manifestaciones. Lo interesante e importante de la propuesta de Trías es dar al término *límite* un valor más profundo, casi trascendental. Es decir, la metáfora del límite deberá apuntar a una consistente y congruente valoración y reflexión filosófica a partir de las experiencias estéticas. El límite, *limes*, es para Trías “un territorio habitable desde el cual se abre la posibilidad del sentido y la significación (*logos*, pensar-decir)” (215) Encuentro muy pertinente recuperar esta definición para el caso de Reyes pues, qué es *El deslinde* sino un ejercicio de demarcación de límites entre la literatura, la historia, la matemática, la teología, cuya finalidad es también la de una estética en cuanto se propone definir las señas particulares de las aspiraciones a lo sublime o, en otras palabras, las características de lo literario.

Ahora bien, tanto *El deslinde* como *Teoría del límite* pueden verse como un proyecto continuo. Sendas obras buscan una definición no cerrada, no enciclopédica de su objeto de reflexión. La gran virtud de ambas, que no son las únicas en su especie, es ir paulatinamente llegando a su objeto por medio de decantaciones y de descripciones; nunca definen el arte en sí, antes desarrollan un plano de registros de cada una de sus manifestaciones. Si se atiende a la secuencia lógica y no temporal entre *Teoría del límite* y *El deslinde* habría que rescatar de aquélla la división de las artes fronterizas (arquitectura y música) y las artes apofánticas (escultura, pintura y literatura), y de aquél la complejidad y limitación de la literatura como lenguaje comunicativo, declarativo y expresivo. El punto de encuentro entre ambas obras, así como el punto primordial para las artes del lenguaje es el *logos*. Éste “debe concebirse como pensamiento-lenguaje” (Trías, 312), de él surge toda investigación ulterior del suceder real. Podría, por momentos, parecer una obviedad que la literatura es fruto del *logos*; no obstante, dentro del pensar de Reyes, este *logos* está estrechamente relacionado con el símbolo, es decir, sin la presencia de un *logos* previo al acto lingüístico no puede existir eso que llamamos literatura, ya que carecería de símbolo, de significación y de sentido.

La literatura, como se puede intuir, no por estar materializada en la escritura o en la oralidad es algo fijo. Al ser una entidad, o un ente fluido como da a entender Reyes, su percepción no se da por los sentidos inmediatos, sino que implica un procesamiento más complejo compuesto del *logos* –entendido como unidad de sentido: contenido y forma–, desarrollado en

un plano temporal y espacial simultáneo, como no podría ser de otra manera. Estas artes, de las que la literatura es el mejor ejemplo, van “llenando este plano de discursos que se cruzan y se conjugan, o de palabras que se lanzan como dardos en el marco de un movimiento argumental.” (Trías, 316) Esta temporalidad correlacionada con la espacialidad es el centro del pensamiento estético en Reyes: es constante la presencia, iniciada en *Cuestiones estéticas* y desarrollada en *El deslinde*, de una confrontación dialéctica entre lo literario y el plano en el que se desarrolla, constituido por la historia –temporalidad suprema e infranqueable–, ¿la filosofía?, representación y valoración de la verdad y lo real –espacialidad sometida constantemente a prueba–, y con el lenguaje, es decir con su misma constitución, con los giros a los que se somete junto con su *logos* para intentar librarse de él –espacialidad y temporalidad pensadas como una performatividad lingüística. Y es que para él, como es bien sabido, el objeto lingüístico total, entendido como objeto de representación, emulación y expresión, es la literatura. En ella, por accidente inherente a ella misma cuyo origen no es necesario que sepamos, se *puede decir todo*, aun lo inefable. Para la estética de Reyes, traducida en términos de Trías, los habitantes de la literatura –autores y lectores– viven al límite del sentido, del correr de la narración y de los giros del habla; “ese límite del mundo es el lugar del narrador, sea éste el aedo o el ambiguo sujeto lírico, o el narrador novelístico, y la expansión de los diálogos entre los figurantes lingüísticos, todo ello en relación con el receptor, ese otro límite del mundo que se halla dentro de éste, a modo de frontera que lo determina y define. Nada queda fuera de este escenario mundial.” (Trías, 316) “Superabundancia absoluta de los datos literarios” lo llama Reyes en *El deslinde* (VI, 6): un mar de posibilidades no infinitas, sí incontables, y algunas de ellas con la fortuna de alcanzar a ser una primera intención creadora sobre el *logos* revelado. Si el hecho literario no fuera humano y por ende generalmente deliberado y obsesivamente buscado, podría decirse que es fortuita su *invención*.

El sentido en y de la literatura para Reyes es muy peculiar, goza, pues, hacia afuera de ella, como experiencia, de un tope con los límites prácticos del mundo. Lo literario debe ser solamente literario, jamás debe salir de este ámbito fictivo, pues eso implicaría una tergiversación de la verdad en el suceder real. Éste es el lindero ético que Reyes pone para su amado objeto de estudio. Por el otro lado, hacia adentro de la literatura, en lo más profundo, difuso e informe del suceder literario, los límites prácticamente no existen, pues cualquier intuición del *logos* con una mínima intención de literariedad –o sea, un rumbo lingüístico nacido bajo el signo de la expresión– puede nacer en forma de palabra estrictamente literaria. Reyes, en este proceso de

gestación literaria, habla particularmente en *El deslinde* de la “ficción del ánimo conmovido” (VI, 9); se refiere a ésta como un “juego divino que busca una satisfacción ilimitada, un desquite contra lo finito” (Reyes, 2006). ¿No es, acaso, este impulso lúdico el comienzo de la cadena literaria? Porque la razón, en su paso por el tiempo y el espacio buscando dar sentido al mundo y a la existencia, se encuentra a veces ante alguna ideación de suyo, propia, no por original sino por plena de signo para ella, a la que le busca un espacio de perpetuación, llámese poema, si lo pensamos desde lo material, y más importante aún, un espacio en la experiencia, un momento de reflexión y goce efímero a propósito de algo salido de sí.

Reyes reconoce que la experiencia estética literaria es un modo de reafirmación ontológica. Si lo pensamos en paralelo con Trías, es posible entender por qué esta reserva. El límite, que podría parecer una barrera, un no espacio, en Reyes es, al contrario, un campo habitable. Los tránsitos, los préstamos, las comunicaciones, contaminaciones entre productos del lenguaje implican una brecha abierta no sólo a su híbrida existencia en el nivel tipológico, sino relevante, una carta de ciudadanía a símbolos y significaciones muy diversas, o en otras palabras, a revelaciones del suceder real a partir del *logos*. La marca más importante de la literatura, antes de ser literatura, radica en el tener claro en intención a qué está haciendo referencia; de nuevo la pertinencia de considerar un deslinde dentro del proceso creativo: “esto que digo no es la realidad, parte de ella pero a mi conveniencia y modo”, la inmanente propuesta aristotélica del cómo sería mejor la realidad en mi realidad.

La estética de Reyes es una estética de la ilustración, no en el sentido histórico, sino en el sentido filosófico, de alumbramiento, de revelación. La palabra, tanto como su puesta en juego en forma de literatura, acarrea en sí poderes de significación, poderes dadores del bien, del sentido, para el ser; nunca, hay que tenerlo muy claro, poderes cuasi mágicos, en donde la palabra o las palabras pueden cambiar por mera causalidad el ser externo al ser. Si se tienen presentes las reflexiones más cercanas a la poesía de *Cuestiones estéticas* —o aquella parte de *El deslinde* donde osa diferenciar la poesía de la mística— se puede intuir cierto sentido misterioso en lo literario. A diferencia de muchas otras perspectivas críticas sobre lo estético, trata de religar la razón con el sentir. La literatura tiene una categoría privilegiada en la conformación humana: es algo sagrado y, a la vez, lo suficientemente terrenal, dado su sustrato lingüístico, y relevante, como transportadora de significantes, para que el ser pueda recrearse en ella, y en ello realmente reside la vigencia de las ideas estéticas de Reyes. En su flexibilidad, en su benevolencia y universalidad con respecto a las prácticas externas e internas de la literatura, se encuentra su utilidad. En su

configuración, el tiempo –encabezado por la memoria– y el espacio –regido por el accidente de la permanencia– determinan la clase de investigaciones que el ser haga para sí, ora místicas, ora literarias, ora históricas. Y es que para Reyes ningún proceso del pensamiento, ningún producto humano artístico, enfáticamente la literatura, permanece vacío; incluso los más recónditos espacios regidos por actos de fe, donde las indagaciones científica y filosóficas no tienen peso alguno, los considera como parte de las costumbres, de la moralidad, de la naturaleza del ser humano.

Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2010.
- ADORNO, Theodor W., *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2013.
- ALFONSO REYES: HOMENAJE DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, edición de Margarita Vera Cuspinera, México, UNAM, 1981.
- ARENAS MONREAL, Rogelio, *Alfonso Reyes y los bados de febrero*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California/UNAM, 2004.
- ARGULLOL, Rafael, *El Héroe y el Único*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- ATTRIDGE, Derek, *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011.
- BARRERA ENDERLE, Víctor, *De la amistad literaria*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.
- BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, México, FCE, 2017.
- BEGIN, Albert, *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, México, FCE, 1997.
- _____, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta, 1994.
- _____, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.
- BLUMENBERG, Hans, *Literatura, estética y nihilismo*, Madrid, Trotta, 2016.
- CASSIN, Barbara, *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*, México, Siglo XXI, 2018.
- CASTAÑÓN, Adolfo, *Alfonso Reyes en una nuez*, México, El Colegio Nacional, 2018.
- COLLINWOOD, Robin George, *La idea de la historia*, México, FCE, 2014.
- COMPAGNON, Antoine, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- DARTON, Robert, *Censores trabajando. De cómo los estados dieron forma a la literatura*, México, FCE, 2014.

- DE MAN, Paul, *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio, “La afición americana de Reyes”, *NRFH*, XXXVII (1989), núm. 2, 371-381.
- DUSSEL, Enrique, *14 tesis de ética*, Madrid, Trotta, 2016.
- EAGLETON, Terry, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2011.
- _____, *Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad*, Madrid, Paidós, 2010.
- _____, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 2009.
- EL COLEGIO NACIONAL A ALFONSO REYES (UNO DE SUS MIEMBROS FUNDADORES) EN SU CINCUENTENARIO DE ESCRITOR*, México, El Colegio Nacional, 1956.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogota, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- _____, “Releyendo el undécimo tomo”, *NRFH*, XXXVII (1989), núm. 2, 405-411.
- FERRY, Luc, *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'age démocratique*, La Flèche, Grasset, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, México, Tusquets, 2010.
- _____, *La grande étrangère. À propos de littérature*, Paris, EHESS, 2013.
- GARCÍA BACCA, Juan David, “El problema filosófico de la fenomenología literaria” en *Symposion sobre “El deslinde”*, México, UNAM, Rev. FFyL, Octubre-Diciembre 1944. t. viii. núm. 16.
- GLANZ, Margo, “La obsesión helénica de Reyes”, *NRFH*, XXXVII (1989), núm. 2, 425-432.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2013.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Ensayos sobre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña*, México, COLMEX, 2014.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, México, FCE, 2006.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Las elegías*, Barcelona, DVD Ediciones, 2009.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2012.

- JABLONKA, Ivan, *La historia es una literatura contemporánea*, Buenos Aires, FCE, 2016.
- JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, FCE, 2012.
- JASPERS, Karl, *Origen y meta de la historia*, Barcelona, Acantilado, 2017.
- JUÁREZ BAUTISTA, Susana Lizbeth, tesis “*La experiencia literaria: un proyecto cultural y educativo de Alfonso Reyes*”, México, UNAM, 2011.
- KUNDERA, Milan, *L’art du roman*, Mesnil-sur-l’Estrée, Gallimard, 1986.
- LIBRO JUBILAR DE ALFONSO REYES*, México, UNAM, 1956.
- LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México, ERA, 1971.
- _____, *Teoría de la novela*, México, Random House, 2018.
- MALAVÉ GONZÁLEZ, Mercedes, “Ficción y verdad según la teoría literaria de Alfonso Reyes”, *NRFH*, LX (2012), núm. 1, 275-290.
- MARCUSE, Herbert, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, UNAM, 1992.
- MATUTE, Álvaro, *La teoría de la historia en México*, México, FCE, 2015.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Aproximaciones y reintegros*, México, Trilce/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.
- _____, “La toma de partido de Reyes”, *NRFH*, XXXVII (1989), núm. 2, 505,519.
- PÁGINAS SOBRE ALFONSO REYES (1946-1957)*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1957.
- PFEIFFER, Johannes, *La poesía*, México, FCE, 2005.
- PINEDA BUITRAGO, *La musa crítica. Teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes*, México, El Colegio Nacional, 2007.
- POUND, Ezra, *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1978.
- PRESENCIA DE ALFONSO REYES HOMENAJE EN EL X ANIVERSARIO DE SU MUERTE {1959-1969}*, México, FCE, 1969.
- RAMOS, Samuel, *Estudios de estética*, México, UNAM, 1963.
- RANCIÈRE, Jaques, *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, México, FCE, 2019.

- REYES, Alfonso, *Al yunque* en OC XXI, México, FCE, 2000.
- _____, *El deslinde* en OC XV, México, FCE, 1997.
- _____, *Historia documental de mis libros* en OC XXIV, México, FCE, 2010.
- _____, *Homero en Cuernavaca*, estudio preliminar de Arturo Dávila, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.
- _____, “Jacob o de la idea de la poesía” en OC XIV, México, FCE, 1997.
- _____, “Los estímulos literarios” en OC XIV, México, FCE, 1997.
- _____, *Misión diplomática*, compilación y prólogo de Víctor Díaz, Arciniega, México, FCE/SRE, 2001.
- _____, “Teoría de la sanción” en OC XXVI, México, FCE, 1993.
- RICCEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2010.
- _____, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 2013.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Barcelona, Rayo Verde, 2016.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M., *Intermitencias americanistas*, México, UNAM, 2012.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, FCE, 2015
- _____, *Las ideas estéticas de Marx*, México, ERA, 1972.
- STANTON, Anthony, “Poesía y autobiografía en un momento de la vida de Alfonso Reyes (1908-1916)”, *NRFH*, LXI (2003), núm. 2, 521-556.
- _____, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, *NRFH*, XXXVII (1989), núm. 2, 621-642.
- STEINER, George, *La muerte de la tragedia*, México, FCE/Siruela, 2012.
- _____, *La poesía del pensamiento. Del helénismo a Celan*, México, FCE/Siruela, 2012.
- TEORÍAS LITERARIAS DEL SIGLO XX, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), Madrid, Akal, 2005.
- TRÍAS, Eugenio, *Creaciones filosóficas I: Ética y estética*, Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, 2009.

UGALDE QUINTANA, Sergio, “Alfonso Reyes lee a Nietzsche: cultura clásica y *ethos* agonista”, *NRFH*, LXVII, 2019, núm. 1, 131-153.

_____, *Un cierto encanto goethiano. Correspondencia alemana de Alfonso Reyes*, México, COLMEX, 2013.

VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, La balsa de Medusa/Visor, 1990.

VOCES PARA UN RETRATO. ENSAYOS SOBRE ALFONSO REYES, Víctor Díaz Arciniega compilador, México, FCE/UAM, 1990.

ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, México, FCE, 2013.