

01068

lej. 4

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE POSGRADO

VIGENCIA POETICA DE ALFONSO REYES

Tesis que para aspirar al grado de Maestría en
Letras Iberoamericanas presenta la alumna
Ana María Tissera Bracamonte, bajo la asesoría
del Maestro Juan Coronado.

12 de abril de 1986.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

INDICE.

INTRODUCCION.....	p. 1
I.- CUESTIONES Y ESTUDIOS GONGORINOS.....	p. 11
actitud filológica.....	p. 13
actitud emotiva.....	p. 16
II.- LA EXPERIENCIA LITERARIA.....	p. 32
1- La literatura como ficción.....	p. 36
2- La valoración del texto.....	p. 41
3- La relación género-función.....	p. 45
4- La importancia de la forma.....	p. 49
5- El lenguaje poético.....	p. 52
6- La polivalencia del signo.....	p. 59
7- La actitud del crítico.....	p. 72
- crítica y creación.....	p. 73
- gestación de la crítica.....	p. 75
- grados de la crítica: impresión, exégesis y juicio.....	p. 79
Conclusiones.....	p. 91
III.- EL DESLINDE.....	p. 97
1- Controversias.....	p. 97
2- Pasos de <u>EL Deslinde</u>	p. 103
- Primera etapa o función ancilar.....	p. 103
- Segunda etapa. Historia, Ciencia de lo real y Literatura.....	p. 106
- Tercera etapa o cuantificación de los datos.....	p. 107
- Cuarta etapa o cualificación de los datos.....	p. 110
- Quinta etapa o la ficción literaria.....	p. 111
ficción-realidad.....	p. 111
lo verisímil.....	p. 119
el efecto emocional.....	p. 124
- Sexta etapa. El deslinde poético.....	p. 132
generalidades lingüísticas.....	p. 135
manifestaciones fenomenológicas de la lengua.....	p. 142
lenguaje científico y lenguaje literario.....	p. 146
3- Conclusiones.....	p. 169
BIBLIOGRAFIA.....	p. 176

INTRODUCCION

El presente trabajo estudia la teoría literaria de Alfonso Reyes en dos de sus obras: La Experiencia Literaria y El Deslinde. Son las que mayor unidad ofrecen entre todas las suyas que aportaron reflexiones acerca del fenómeno de la literatura, La Crítica en la Edad Ateniense, La Antigua Retórica, Tres Puntos de Exegética Literaria, Páginas Adicionales y Al Yunque. Son las que directa o indirectamente contienen las ideas de las otras y aparecen como el resultado de las inquietudes que fue recogiendo en ellas. Son, sobretodo, las que registran menos datos informativos acerca de otros enfoques de estudio y proponen su manera personal de ver la literatura. Sin duda las conclusiones a las que arriba se enriquecerían cotejándolas con la totalidad de las obras citadas, pero no serían diferentes sino complementarias. Se ha procurado, no obstante, establecer las relaciones correspondientes en cada caso.

El método empleado tiene dos direcciones: en primer lugar pretende explicar la poética de Alfonso Reyes, conocer en qué consiste su idea de lo literario; en segundo lugar intenta valorizar su significación estableciendo vínculos con teorías afines contemporáneas a nuestros días. Consciente de que esto último lleva a otorgar un juicio positivo en la medida que sus postulados se acerquen a los modernamente reconocidos como pertinentes, y un juicio negativo en la medida que disientan con ellos o añadan otra alternativa, me apresuro a decir que mi intención es, ante todo, esclarecer el texto, recuperarlo y no subordinarlo a los conocimientos que, por circunstancias académicas, adquirí previos a la lectura de Reyes. Las observaciones pretenden ser objetivas, y, en última instancia, si hay un condicionamiento, éste se debe al asombro de encontrar la convergencia del pensamiento literario en distintas

generaciones y en distintos procesos históricos.

Explicar porqué llegué a este estudio implica hacer referencia a su génesis.

La primera actitud desde que dejamos de repetir textos ajenos, o al menos desde que los internalizamos, fue en mi caso, el plantearme la escisión entre arte puro y arte comprometido. ¿Cuál era el lugar negado para la belleza en la literatura humanista? ¿Cuál era el hombre ausente en la palabra estética? ¿Cuál era el alcance real de un arte dirigido al mundo y cuál la función del arte volcado sobre sí mismo? ¿Qué tanto afirmaba y hacía más noble la realidad una propuesta ideológica definida y qué tanto la negaba la palabra distante a ella?

Encontré una respuesta en Góngora, en su deliberada intención de construir con la palabra una armonía estética que superara el caos de la realidad exterior y, por lo mismo, le sobreviviera. Confirmé que el interés por las formas bellas intensificaba la dirección lírica exigiendo quitarle todo lo que le fuera ajeno: el confesionalismo, la circunstanciación, lo anecdótico, lo retórico, los valores morales del mundo para verlo sólo como volumen; exigiéndole transformar, en fin, la insuficiencia de la realidad gracias al poder de la metáfora. No importaba el hombre, el yo antropocéntrico, sino la realidad exterior, fiesta de la imaginación y los sentidos. Cuanto mayor fuera el intervalo entre el objeto el mundo creado, mayor sería el genio creador.^I Tales postulados, manifiestos por la generación del 27 en España, iniciaron la recuperación de Góngora en el siglo XX. Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Vicente

^I en La poesía española entre pureza y revolución, estudio de Juan Cano Ballesta. Gredos, Madrid, 1972. Capítulo I, "La herencia artística de los años veinte".

Aleixandre, José Bergamín, entre otros, respondieron a la fascinación gongorina: "El arte debe ser de doble filo, de sentido enigmático: si no, engaña, espontáneamente, como Narciso, empeñado en meterse por los espejos" (José Bergamín); "Lo sencillo tiene siempre un pulso corto y limitado... En cambio la complicada belleza áspera y cortante de artistas, es de continuo una llamada incitadora para los espíritus curiosos. Nada atrae tanto como las sombras" (M. Arcoada, "La música en la obra de Góngora", Verso y Prosa, junio 1927, No 6); "El dolor está, puede estar -¿por qué no?- pero sólo en cuanto es ya belleza" (V. Aleixandre, "Mundo poético", Verso y Prosa, octubre 1928, No 12); "La metáfora debe cumplir dos condiciones esenciales: tener forma y radio de acción. Para ello necesita fijar límites. La maestría de Góngora está dada por su dominio de los límites... La metáfora está siempre regida por la vista, (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad..." (F. García Lorca, "la imagen poética de Góngora", Ob. Completas, Aguilar, Madrid 1971, p.68).

Supe también que, con igual fuerza, ya antes en México, en 1909, Alfonso Reyes se había pronunciado a favor de Góngora intuyendo su valor lírico:

Quien estudie a Góngora con toda la humildad de un espectador, es decir con ánimo de obedecer pasivamente las impresiones que la lectura le comunique, notará que la tendencia gongorina de huir hasta los nombres de los objetos y envolverlos en perífrasis... es aquí tendencia o mejor obsesión por ir caminando sobre las puras cualidades de color y sonoridad que tienen las cosas. Los nombres de los objetos no son elocuentes. El poeta sabe que, gastados en el uso diario y formados por generación antiquísima e inconsciente, no nos traen ya otro mensaje sino la vulgar significación más simple o más usada y que no corresponde siempre a la insinuación que persigue el arte. 2

² "Sobre la estética de Góngora", Cuestiones estéticas. Ob. Compl. Tomo I, FCE, México 1976, p.74.

Opinión que veinte años más tarde Dámaso Alonso resumió de la siguiente manera: "Góngora aguzó como nunca de su animosa intuición poética para salvar el abismo que separa la materia real, perecedera y contingente, de la criatura de arte eterna y absoluta".³

Este deseo de eternidad, de trascender el mundo en las formas puras, tuvo, sin embargo, un tiempo corto. El arte apolítico, alimentado de sí mismo, lejano a la anécdota y a la sensiblería, diez años después asumió, surgido por las circunstancias, otro carácter: al desencadenarse la guerra civil española los poetas de la generación del 27 tomaron parte activa en defender la República, hecho que necesariamente modificó en la práctica literaria sus primeros postulados teóricos. La revolución para el arte bajó de su pedestal a las calles donde nacía la España Peregrina. Perdieron la República pero no el arte, que se enriqueció con el espíritu del pueblo golpeado.

Reyes se encontraba en París desde 1913. Había huído de la barbarie de las fuerzas revolucionarias que en el mismo año asesinaron a su padre, probable sucesor del porfirismo. Cuando se declara la primer guerra mundial cruza los Pirineos y trabaja con Menéndez Pidal hasta 1919 en el Centro de Estudios Históricos. Su contacto con los intelectuales de España, con los poetas del 27, con los de la futura República española, fue estrecho. Creyó en los revolucionarios del arte, e intercedió por ellos abriéndoles las puertas de México luego de la derrota. Sufrió con ellos: "Duéleme España de ti/... ¡Tanto puñal en tu seno,/ tanta traición en tu fe!" (Dos años, Río de Janeiro, 1938). Y también, como ellos, cambió la modalidad de su poesía: si en sus primeros versos leemos indiscutibles resonancias de Góngora, "Arrastrando las iras de la Parca/ me aventuré a las guerras orientales/ y rompí del Egeo los cristales/ ora en ágil trireme, ora en mi barca" (Mercenario, 1906), en sus últimos advertimos, además del juego estético, una profunda preocupación acerca de la

función humana de la poesía..."Es que el poeta cumple el mandamiento: / hacer razones con el sentimiento / y dar en sentimiento las razones"(a Eugenio Florit, 1956).

Simultáneamente se daba en estos poetas la necesidad de teorizar e investigar sobre los principios de su escritura. Los estudios más exhaustivos realizados por entonces sobre el fenómeno gongorino son los de Reyes y los de Dámaso Alonso.

En Estudios y Ensayos Gongorinos (1927-1966), Dámaso Alonso se refiere a REyes como "al primer estudioso que se ha acercado a Gón gora con conciencia y ecuaníme comprensión", porque en él se halla ban "la más minuciosa exactitud objetiva y la más delicada sensibilidad poética". En efecto, el español parece haber recogido los cimientos dejados por el mexicano, pero la dirección de sus trabajos permite diferenciarlos: Dámaso Alonso escribe con cierta constancia en la línea estilística y Reyes se aleja cada vez más del espacio de lectura objetiva afirmando el conocimiento intuitivo del cordobés. Los dos momentos señalados en su poesía son también válidos en sus investigaciones gongorinas: Por un lado se inclina a agotar científicamente el material de estudio, y por otro teme embanderarse con la filología pues ello deteriora el conocimiento afectivo. A la primera actitud corresponden los trabajos realizados con Menéndez Pidal, Cuestiones Gongorinas; a la segunda, aquéllos no escritos por exigencias laborales sino por gusto, por inquietud personal, durante su permanencia en el cuerpo diplomático de Madrid, Buenos Aires, Río de Janeiro: "Sabor de Góngora", "Lo popular en Gón gora", "Góngora y América". Aunque REyes tiene sus límites para aceptar el fenómeno gongorino, la mayor parte de los ejemplos que cita en sus primeras obras de teoría literaria, La Experiencia Literaria (1930-1940), son de Góngora; no sucede lo mismo en sus obras posteriores, El Deslinde (1944), y Al Yunque (1954-1958), lo que con-

firma la disminución de su interés por la exacta armonía verbal en pro de una posición más abierta respecto a la escritura poética, que destaque el paradigma del creador sobre el sintagma estético como valor prioritario de la literatura.

Estos dos momentos, notables en su creación literaria y en sus reflexiones teóricas, prefiguran la hipótesis a desentrañar en este estudio: Domina en La Experiencia Literaria y en El Deslinde una clara intención estética -nunca absoluta como la de la generación del 27- y un constante juicio sobre las conductas humanas -correctas o incorrectas, inteligentes o vulgares- involucradas alrededor de todo acto literario. Aunque se trata de tendencias algo incompatibles, pues el artificio poético es indiferente a las verdades contextuales, Reyes las combina sin dificultades; pero nosotros, como lectores, sufrimos una serie de tensiones cuyos alternativos vaivenes conducen a ubicarlo en un modo de proceder revolucionariamente aceptado o radicalmente rechazado por el debate literario actual.

Debo confesar, sin pena, que el punto de partida de mi trabajo se inclinó, al comienzo, por una casi absoluta aceptación de su modernidad, al encontrar, con plebeyo asombro, enormes correspondencias entre La Experiencia Literaria y la teoría de la literatura de los formalistas rusos. Poco a poco, por las mismas exigencias del texto, tuve que admitir que la suma de paréntesis que me quedaban al cotejarlos reclamaban otra explicación, no ya las que ofrecían los rusos y sus continuadores sino fuentes antiquísimas, las que por primera vez se plantearon el dilema entre "lo útil" y "lo dulce" en la literatura: Platón y Aristóteles. Continuemos, no obstante, el seguimiento del proceso tal cual lo llevé a cabo, transcribiendo las reflexiones experimentadas al momento de cada lectura, de cada paso hacia la comprensión del pensamiento poético de Alfonso Reyes.

La Experiencia Literaria responde a las inquietudes gongorinas y a la percepción de la literatura objeto en sus principales postulados: diferencia el lenguaje poético frente al lenguaje vulgar; concibe a la literatura como un suceder imaginario, antirrealista; otorga importancia a la forma, porque la poesía no es estado de alma sino efecto de palabras; destaca la polivalencia del signo y clasifica las actitudes del crítico según sus grados de apego o desapego al texto o a su impresión personal.

El tipo de arte que nace en los años veinte, el arte gongorino, tiene una especial correspondencia, es contemporáneo, intuyo, al desarrollo de los nuevos conceptos que aportan a nuestros días las críticas formalistas y estructuralistas. Porque un arte que se desprende de la realidad, que admira las formas, atiende más a sí mismo que al referente o a la respuesta que espera del lector, y una crítica que se aleja del autor y del receptor atiende prioritariamente al texto. No es casual que las primeras teorías críticas objetivas surjan en 1915, se prolonguen hasta 1930 con los estudios formalistas, y de ahí en más con los estructuralistas y semióticos en general. Tampoco es casual que se relacionen con el llamado de atención de Saussure sobre la necesidad de estudiar la lengua como un sistema de relaciones internas, en un sentido sincrónico. Quiero decir que la misma aspiración de exactitud en el arte se daba tanto en los actores como en los contempladores del hecho literario.

En "Apuntes sobre la ciencia de la literatura",³ luego de explicar los rumbos recientes de la estilística y la estilología desde Charles Bally y desde el expresionismo crociano, Reyes se refiere

³ en Páginas Adicionales, Obras Completas, Tomo XIV, F.C.E., México 1962, p.379. El texto data de 1940.

a la inquietud manifiesta en el párrafo anterior; señala la correspondencia entre la estilología y el formalismo ruso porque ambas escuelas otorgan especial atención a las formas, -aunque en la primera se trata de detectar las particularidades verbales para reconstruir la sensibilidad del poeta, y en los segundos de colocar al artificio estético como realidad esencial del quehacer literario-, y descubre en ellas la intención de reivindicar la literatura pura, el arte gongorino:

Por lo mismo que nuestras informaciones sobre el pensamiento ruso son demasiado simplistas y unilaterales, queremos ahora señalar una confluencia entre la corriente estilológica...y la última corriente rusa, menos conocida entre nosotros y provocada por declives, no ya filosóficos sino sociales. La nueva crítica rusa se sintió un día fatigada del argumento político a que la obligaban los apremios circunstanciales. Se había llevado al máximo el abuso de juzgar toda literatura en vistas de consideraciones extrañas a lo literario..... Puesto que la literatura es un fenómeno de forma, resuelven concentrarse en la forma. Ossip Brik estudia las repeticiones fónicas de la poesía. Eichenbaum insiste en que la única novedad en Literatura es la novedad técnica. Toda revolución literaria es un "dolce stil nuovo". Vinogradov reconoce novedades psicológicas en Gogol, pero las explica como un efecto de la novedad de estilo. La misma Literatura Comparada se vuelve "Formalismo Comparado" en manos de Jirmunski. Acaso se llega a la exacerbación, puesto que se abandona a la historia literaria todo el contenido de asuntos.....

Y véase por dónde encontramos allá, inesperadamente, la noción deshumanizada de la "literatura pura", que también ha reunido inolvidables batallas en el Occidente europeo. Tal purismo llega al extremo de considerar como fardo inevitable o tara de la Literatura el llevar a cuevas las ideas o los sentimientos inscritos ya en las palabras.

Si con tal criterio nos echamos en busca del objeto literario puro, y lo desprendemos de sus adherencias mitológicas (la Antigüedad), didáctico-religiosas (Edad Media), didáctico-racionalistas (Renacimiento-Neoclasicismo), filosófico-sociológicas (Romanticismo), llegaremos a la conclusión de que semejante objeto se ha dado en su mayor pulcritud o limpieza con la contra reforma barroca y los intentos actuales de la "poesía pura".

No caben dudas acerca de que Reyes tenía conocimientos sobre las direcciones del formalismo y de que, a su juicio, "el nuevo estudio formal era una consecuencia del desarrollo formal extremo alcanzado por la Literatura, en su doble esfuerzo por reducir el desajuste psicológico lingüístico y por reducir las adiposidades parásitas del objeto literario".⁴ Tampoco caben dudas acerca de la asociación que realiza entre los principios que rigen la crítica estilística, "ajuste psicológico lingüístico", y los que rigen la crítica formal, "reducir las adiposidades parásitas" de la literatura, pues, aunque se trata de distintas intencionalidades, las resuelven en un mismo campo: el de auscultar las formas poéticas. Pero, más clara es aún su reticencia irónica, tanto sobre el sentido que tiene crear formas poéticas puras como sobre la limitación de mirarlas críticamente en esa misma dirección: "Pero no sé si se ha reparado lo suficiente en que esa literatura pura, así como la crítica que parece inspirada por ella, a fuerza de ahondar en lo psicológico lingüístico de la estética corren el riesgo de olvidar lo específicamente bello".⁵

Prevención que, de alguna manera, nos autoriza a recordar la dualidad ya indicada en su producción poética y en sus investigaciones gongorinas. Porque, aun en sus momentos más gongoristas, Reyes se ha resistido a las categorías científicas del conocimiento literario, rebeldía visible en todos sus libros aunque dé muestras fehacientes de conocerlas y valorarlas. Sostiene que la ciencia sólo puede captar lo adjetivo de la literatura y amenaza destruir con esto la facultad del creador de sustantivar las cosas ficticias, de "nombrar lo que no tiene nombre", de encontrar palabras precisas para "las imprecisas emociones humanas". En la lucha por defender la

⁴ Ibid., p.380-381

⁵ Ibid., p.381.

literatura de sus funciones ancilares, por afirmar la facultad creadora del individuo, la poética de Alfonso Reyes se aleja de donde las ciencias estilísticas formalistas pretenden llegar, intenta recuperar todos los espacios que rodean al signo literario, y se aproxima a lo que en nuestros días llamamos mirada semiótica. Testimonio de este arribo es El Deslinde; sin embargo, es un arribo parcial, porque el enfrentamiento a la realidad literaria se percibe, finalmente, desde una verdad anterior a la palabra poética, no en ella ni por ella.

Alfonso Reyes, precursor del reconocimiento gongorino, actor marginal de la generación del 27, contempló a Góngora y a la literatura en doble rumbo de objetividad estética y de emoción trascendente.

Me he referido globalmente a todos los procesos que serán pormenorizados en las páginas siguientes, con el objeto de facilitar el conocimiento de las circunstancias que me llevaron a hilvanar temas tan amplios en un proyecto, por consiguiente, ambicioso. No justifica esto el alcance medio de mi objetivo, pero, al menos, espero haber contribuido a que se intuya el peso de lo que no se ha dicho.

El proyecto, pues, consta de dos partes organizadas en tres capítulos. La primer parte se referirá a los antecedentes de la teoría literaria de Alfonso Reyes, entendidos no como textos que le preceden sino como pasos desde los que fue progresivamente elaborando su poética, incorporando o descartando elementos. La segunda estudiará las principales obras que dan testimonio de su concepción de la literatura: La Experiencia Literaria y El Deslinde. La explicación de sus propuestas y las relaciones comparativas con las teorías vigentes nos aproximarán a los visos de modernidad del pensamiento poético de Alfonso Reyes.

I- CUESTIONES Y ESTUDIOS GONGORINOS.

En la Introducción nos situamos ante dos actitudes poéticas convergentes: Alfonso Reyes y la Generación del '27. Participaron en la recuperación de una estética olvidada: la de la palabra artística pura, ajena a la circunstanciación, al exceso emocional y a la inmediatez histórica, la que pretendió explicar el gongorismo de nuestro siglo en ambos lados del Atlántico.

Los trabajos más significativos realizados por entonces con ese propósito afirman la coincidencia espacio-temporal iberoamericana. Son los del poeta español Dámaso Alonso, y los del poeta mexicano Alfonso Reyes, reunidos principalmente en Estudios y Ensayos Gongorinos y en Góngora y El Polifemo los de Dámaso Alonso, y en "Sobre la estética de Góngora", Cuestiones Gongorinas, Tres alcan- ces a Góngora y Varia los de Reyes.¹ La mayor parte de los textos que componen Estudios y Ensayos Gongorinos fueron escritos en ocasión de celebrarse el Centenario de Góngora, en 1927, y los textos que componen las Cuestiones Gongorinas datan de 1915 a 1926. Ambos participaron simultáneamente de la difícil tarea de reconstruir al poeta cordobés.

El lugar de encuentro fue España, en donde el mexicano permaneció desde 1914 hasta 1924. Se gestaban a la vez dos revoluciones, la republicana y la gongorina:

¡Diez años de intensa actividad en Madrid! ¡Y qué Madrid el de aquel entonces! ¡Qué Atenas a los pies de la sierra carpetovetónica! Mi época madrileña coincidió con rara y providencial exactitud, a mis anhelos de emancipación..²

¹ Estos tres últimos se encuentran reunidos en el tomo VII de sus Obras Completas del Fondo de Cultura Económica.

² "Historia documental de mis libros", II, Univ. de México 1955, IX No 7, en Alfonso Reyes: Vida y Obra de Andrés Iduarte, Ucar García Cuba 1957. The Hispanic Institute in the United States. p.21.

Con esta revolución sí conulgó, porque era menos anárquica que la de México... "Entre la barbarie descontrolada que estalla de repente aquí y allá, a modo de mal inevitable, pero -eso sí- nunca sancionado, y la barbarie organizada y metódica, dictada por las autoridades responsables, hay una distancia moral que a nadie se le oculta"³. Opinión en la que es indiscutible la subestimación, por su carácter plebeyo, de la revolución mexicana y el respeto que los dirigentes republicanos merecieron para Reyes.

A pesar de su integración a la intelectualidad española, cierta extrañeza lo distancia de la península:

Advierto, desde que piso tierra española, que se apodera de mi mente un esfuerzo de traducción. ¡Y soy un discípulo de las disciplinas lingüísticas del Siglo de Oro!... "Siento que siento" en una lengua levemente distinta de la peninsular. En esta levedad del matis está el conflicto... El hijo que alcanza la mayoría es, a los ojos del padre, un dialecto de la familia. Se le parece: se diferencia, apenas. De ese, apenas nace irredimiblemente, la guerra entre el padre y el hijo, que es el fermento de la Historia...⁴

Tales palabras, expresadas en 1924, evidencian algo de su particular adhesión al movimiento gongorista. Por un lado la seducción ante el barroco, ante la certeza de su armonía. Por otro, la intuición de una desmesura contraria a su formación humanística. Como si en América se hubiera gestado una nueva visión del arte barroco, próxima y distante a la vez de España: la vocación preciosista pertenece a ambas, pero la profunda preocupación por la existencia unida al juego verbal es propia de América, donde

³ *Ibid.*, p. 32. ("El llanto de España", *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 1939)

⁴ "Calendario", Madrid, Cuadernos Literarios pags. 141-146, en *Ibid.*, p. 30.

rara vez encontramos el artificio técnico separado del interrogante de la vida, o, al menos, aparece de una manera menos superficial que en los autores del Siglo de Oro español.

Los poetas de la vanguardia española del 27 carecían de preocupación humanista, al comienzo. Se empeñaban en negarla. Sólo debía contar la palabra. Reyes no se entrega totalmente al verso gratuito, por eso nace "la guerra entre el padre y el hijo", entre la vanguardia española y el gongorismo americano. Y aquí están ya insinuadas dos actitudes de estudio sobre Góngora: en primer lugar, un esfuerzo de erudición por agotar su objeto de investigación en sus modalidades lingüísticas; en segundo lugar, cierta prevención respecto al método filológico como vía de abordar el valor poético, en detrimento de formas más emotivas y espontáneas de comprender la literatura.

Dentro de la primera actitud ubico a los artículos que escribió cuando trabajaba con Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Tienen, por ende, una marcada orientación filológica.

Questiones Gongorinas lleva un prólogo en el que Reyes manifiesta su voluntad de contribuir a la celebración del centenario ocasionalmente, porque es oportuno recoger los trabajos para el evento: "Hace tiempo que pensaba reunir esos trabajos, y el próximo aniversario de Góngora (muerto el 23 de mayo de 1627), me anima al fin a realizar el proyecto". Luego parece disculparse de lo abrumantemente específico del estudio, como si el extremo alcanzado no hubiera sido fijado por su voluntad ni por sus intereses sino por una responsabilidad laboral: "Sé que las aprecia-

ciones literarias que hay en este volumen van como ahogadas entre el farrago erudito; pero no he querido hacer un libro ameno (tiempo habrá para todo) sino un libro documental". El prólogo está fechado en París, 1926, tiempo en el que se aproxima a la segunda actitud. Es consciente de ello; otorga, sin embargo, el mismo valor a ambas: "Va de lo uno a lo otro la diferencia que hay entre estudiar el nudo y la trama del tapiz, aplicando la lente y usando de las noticias técnicas, o apreciar de lejos y al golpe de vista la belleza del cuadro que el tapiz mismo representa. Son dos órdenes distintos de felicidad, igualmente aguda en ambos casos. Beatos los que sepan disfrutar de tales placeres. Ya pueden jactarse de que encuentran compañía en su soledad y consuelo siempre".

Muy brevemente me referiré a los contenidos fundamentales de algunos de los trabajos que incluyo en este apartado, a fin de argumentar la orientación de su primer manera de estudiar la literatura, definida por él mismo como a través de un "lente técnico". Ellos son: "Góngora y la gloria de Niquea" (1915), "Alegoría de Aranjuez" (1915), "Los textos de Góngora" (1916), "Contribuciones a la bibliografía de Góngora" (1916-1917), "Reseña de estudios gongorinos" (1918), "Las dolencias de Paravicino" (1918), "Sobre el texto de las Lecciones Solemnas de Pellicer" (1918), "Pellicer en las cartas de sus contemporáneos" (1919), y "Necesidad de volver a los comentaristas" (1920).

"Góngora y la gloria de Niquea" se refiere a la obra teatral de Villamediana, correo mayor de Felipe IV, intrépido Don Juan que, enamorado de la reina, incendia el teatro para recibirla en

sus brazos y paga con la muerte su osadía.

El prólogo alegórico de la comedia, pieza diminuta y separable, tiene una cita expresa de dos versos de Góngora: "Muchos siglos de hermosura en pocos años de edad", dato confirmado en un texto de Martín de Angulo y Pulgar.⁵ Reyes se pregunta por qué, si el prólogo pertenecía a Góngora, no aclaró éste la situación. Una posible respuesta sería el haber querido prevenirse de la suerte de Villamediana, su discípulo. Abunda en argumentos para demostrar la autenticidad gongorina del poema.

En "Los textos de Góngora" se abordan, a través de un completísimo registro de manuscritos bibliográficos, la serie de complicaciones existentes para conocer los originales de Góngora, por las enmiendas, corrupciones y alteraciones que sufrieron. Ellas serían: el no haberse impreso en vida del poeta y el haber creado él mismo ciertas confusiones en la cronología de los poemas; el poco cuidado con que se arrojaron los editores sobre los manuscritos que corrían de mano en mano en verdadero afán de emulación; el haber quedado muchas poesías inacabadas, tentando a los osados continuadores; los sucesivos retoques con que Góngora echó a volar partes de sus poesías; el temor a lo atrevido de algunas sátiras, que inclinaba a esconderlas o a atenuarlas con correcciones; la complejidad de aquel estilo que por sí solo producía malas interpretaciones y la tendencia a ajustar conforme a ellas la frase incomprensible; y, finalmente, las falsas atribuciones que origina la semejanza léxica y técnica, por imitación, entre los poetas del ciclo gongorino.

"Contribuciones a la bibliografía de Góngora" son notas realizadas en colaboración con Martín Luis Guzmán y Enrique Díaz Cane

⁵ Egloga fúnebre a Don Luis de Góngora de versos entresacados de sus obras, 1.º 38.

do. Complementan los trabajos de R. Foulché Delbosc, "Bibliographie de Góngora" (Rev. Hispanique, XVII, 1908), y de Lucien Paul Thomas, "A propose de la Bibliographie de Góngora" (Bulletin Hispanique, julio de 1909).

"Sobre el texto de las Lecciones Solemnas de Pellicer" tiene por objeto defender a Góngora frente a L.P. Thomas, quien en "Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne", de 1909, afirmaba, basándose en las "Lecciones solennes" de Pellicer, que el predicador Paravicino pudo haber sido anterior a Góngora en materia de estilo.

"Necesidad de volver a los comentaristas" cierra el "farrago bibliográfico" (expresión de Reyes), invitando a sus camaradas gongoristas a leerlos, por "repelentes" que sean, en especial a los del siglo XVII, indispensables para comprender la dificultad sintáctica de Góngora y particularmente enriquecedores por su rara erudición. Volver a las "Lecciones solennes" de Pellicer, 1629, y a "El Polifemo de Don Luis de Góngora comentado", de 1636.

El conjunto de estos trabajos en sus obras completas suman un total de 150 páginas. Son testimonio de lecturas disciplinadas, objetivamente ajustadas al conocimiento de Góngora como fenómeno de lengua.

Durante los años que perteneció al cuerpo diplomático mexicano en Madrid, Buenos Aires, Río de Janeiro, escribió los trabajos que reúno dentro de la segunda actitud: Tres noticias bibliográficas, "Un traductor de Góngora", "Mi edición del Polifemo" y "De Góngora y Mallarme", de 1920, 1923 y 1926 respectivamente; "Un romance de atribución dudosa", de 1921; Tres alcances a Góngora: "Sabor de Góngora", 1928, "Lo popular en Góngora", 1938,

y "La estrofa reacia del Polifemo", 1954; en Varia agrega el "Boletín gongorino", 1931, y "Góngora y América" de 1929.

Curiosamente estos libros escritos con posterioridad a lo que he llamado la primera actitud filológica, continúan el primer testimonio gongorino de Reyes, continúan la línea del elogio pronunciado en su conferencia ante el Ateneo en 1909, "Sobre la estética de Góngora". De modo que la actitud filológica constituiría un paréntesis casi laboral, obligado por las circunstancias, de cinco años (1915-1920), superado de inmediato por la mirada hacia la belleza literaria libre de rigores técnicos. No es, no obstante, un paréntesis intrascendente. Conforman un periodo de formación que dejó profundas secuelas en su pensamiento literario, las que luego determinarían en su poética un permanente llamado de atención ante los extremos intuitivos del saber literario, las que fijarían las tensiones entre el intelecto y la emoción.

La redacción de los artículos de esta segunda actitud crítica, ubicados inmediatamente después de los anteriores en las obras completas, suman cincuenta páginas, -cincuenta menos que los eruditos-, presentan un tono más distendido, temas de interés generalizado y no ofrecen dificultades para su comprensión. Si bien la cantidad no es representativa de la calidad, en este caso es obvio que en cinco años se produjo más sobre el tema en sí que en treinta y cuatro; sin embargo, en todos sus escritos posteriores acerca de la literatura Góngora es siempre un tema subyacente, casi me atrevería a afirmar que es el punto de partida de muchas de sus reflexiones teóricas alrededor de la experiencia literaria; representa el extremo estético que rige y controla la nota emocional de la palabra poética.

En efecto, la huella de la segunda actitud gongorina no puede medirse sino cualitativamente, desde la inquietud temprana que lo aventuró a descubrir la estética de Góngora aún en México (sin conocer el movimiento de recuperación del arte puro español), hasta la curiosa síntesis de desprendimiento estético de la realidad y efecto emocional en el lector que proclaman sus últimos libros técnicos.

"Sobre la estética de Góngora", de 1909, señala el rumbo primero que tomó su rebeldía contra el positivismo durante el porfiriato:

Sentíamos la opresión intelectual, junto con la presión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles...Hicimos largas excursiones a través de la lengua y la literatura españolas. Las excursiones tenían la excitación peligrosa de las cacerías prohibidas; en América, la interpretación de toda tradición española estaba bajo la vigilancia de espíritus académicos apostados en su siglo XVIII(¡reglas, géneros, escuelas!), y la juventud huía de la España Antigua creyendo inútil el intento de revisar valores o significados. De aquellas excursiones nacieron los trabajos de Alfonso Reyes sobre Góngora, explicándolo por el impulso lírico que en él tenía a fundir⁶ "colores y ritmos en una manifestación superior"...

De las palabras de Pedro Henríquez Ureña deducimos que Reyes se aventuró a la revisión de Góngora para contrarrestar el jui-

⁶ Pedro Henríquez Ureña, La influencia de la revolución en la vida intelectual de México, en Alfonso Reyes, Pasado inmediato, págs. 48-49, citado por André Iduarte, op.cit., p.23.

cio pragmático de aquellos que lo rechazaban por el rebuscamiento de sus imágenes y por la dificultad de su sintaxis. Pero lo más importante, según lo expresa él mismo en el texto, es la intención de proponer una nueva dirección en la crítica, libre de preceptos y enfocada sin estáticos condicionamientos a la observación del fenómeno de la escritura literaria:

El verdadero deber crítico exige ya urgentes rectificaciones....Porque no soporta ni puede soportar ya nuestro siglo el tropasar, cuando la crítica se ha renovado en todas partes y en todo asunto, con tanta inmovilización, hija, fácilmente identificable, del prosaico espíritu del siglo XVIII.

Se propuso contener las críticas extraviadas procurando encontrar los verdaderos resortes del estilo cultista. Aunque no llega a pormenorizar en un rastreo minucioso de los versos de Góngora, arriba a una hipótesis interesante sobre el procedimiento de su construcción.

Parte de una defensa de la estética, apoyado en la idea de que las "verdades de los hombres se fundamentan, sobretodo, por la manifestación, la expresión de las apariencias del instante". Si la literatura es reflejo de un momento histórico, al siglo convulsionado que compartieron Lope de Vega y Don Luis de Góngora corresponderían respuestas equivalentes con distinta modalidad, explyada una en extensión y otra en intensidad, calificadas de fértiles y preciosistas respectivamente. Pero esta denuncia a una cultura en ruinas, la del siglo XVII, como ^acusante de modas literarias que pretendieran compensar su fracaso es negada

⁷ "Sobre la estética de Góngora", op. cit., p.61.

con palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo:

¿Puede explicarse por circunstancias sociales, religiosas o políticas particulares de España el que el ingenio español, privado (según ellos dicen) de tener sus alas en el cielo del pensamiento, se viera rebajado a la tarea estéril y sin gloria de artífice de palabras vanas y de innovador en los vocablos? A mi entender, tal explicación, derivada de criterios extraños al criterio estético, peca de falsedad por su misma base. Es falsa en cuanto niega la virtualidad y eficacia del pensamiento español... además porque uno de esos vicios, el conceptismo, lejos de nacer de penuria intelectual se fundaba en el refinamiento de la abstracción... y porque la historia nos enseña que semejantes vicios artísticos no fueron peculiares de España, sino que, un poco antes o un poco después... hicieron pródiga ostentación de sus venenosas flores en todas las literaturas de Europa...⁸

Y es a la conciencia de la universalidad del fenómeno a la que Reyes se adhiere, negando la necesidad de encontrarle justificantes, ya que, si la expresión literaria es una manifestación vital, sus causas "h^{an}de ser sin duda tan múltiples y tan complejas como la vida misma".

Situado, pues, ante la realidad de la escritura advierte y previene respecto a la falsa antinomia entre conceptismo y culteranismo, ni el uno ni el otro carecen de ideas y de precisión formal⁹, pero entonces, ¿cuál es el algo más de las imágenes extravagantes y de las perífrasis alambicadas de Góngora?

⁸ Ibid., p.65.

⁹ Cita como ejemplo la similitud de versos de Quevedo y de Góngora: "La Fortuna mis tiempos ha mordido,
Las horas mi locura las esconde."

"Mal te perdonarán a ti las horas,
Las horas que limando están los días;
Los días que royendo están los años." en Ibid., p.69.

¿qué ideas gestaron la elegancia, la pureza artística, el anhelo de aristocrática perfección que hacen de sus versos maravillas estéticas?... Y llega a lo que considero su verdadero descubrimiento de Góngora:

...la tendencia gongorina de huir hasta los nombres de los objetos...es aquí tendencia, o mejor obsesión por ir caminando sobre las puras cualidades de color y de sonoridad que tienen las cosas. Los nombres de los objetos no son elocuentes. El poeta sabe que, gastados en el uso diario y formados por generación anti-quísima e inconsciente, no nos traen ya otro mensaje sino la vulgar significación más simple o más usada y que no corresponde siempre a la insinuación que persigue el arte. El conceptista por eso los sustituye por los nombres de sus cualidades: más connotativas, las que más le sirven para formar relaciones entre objetos y crear veredas transversales....Pero el gongorino, de más débil cerebro si queréis, aunque más sensible al mundo exterior, afectivo, sensual, necesita ir a los atributos del color y de ruido que desprende de los objetos. Como ruido y como color se le acerca el mundo, y como ruido y como color lo traduce; y esta poesía nueva, audaz y eficaz, simpática por la fuerza sensorial, animada con las grandes energías naturales de su creador, inmediatamente nos gana...puesto que posee la alta virtud del lirismo que liberta el alma, arrancándola a las durezas del raciocinio y de las pesadas dialécticas.¹⁰

Color y ruido son los elementos que permiten al poeta escapar del lenguaje cotidiano para designar los objetos, los que hacen distinta su percepción del mundo. Los conceptistas recogen sus cualidades más inmediatas, aquellas propias del espacio coloquial, para cruzar los objetos una vez identificados; los culteranos se dejan embriagar por colores y ruidos no convencionales, otorgan

¹⁰ Ibid., p.74.

y reciben sensaciones no dichas que lo liberan de la cárcel del lenguaje y el mundo, que lo acercan a la totalidad del efecto lírico.

Tales notas, lenguaje común vs. lenguaje poético, inteligencia vs. intuición, conocimiento racional vs. conocimiento emotivo, se desprenden de este artículo pronunciado en 1909, y son las que acompañarán la trayectoria del pensamiento literario de Alfonso Reyes hasta el final de sus días.

El resto de los ensayos que incluyo en esta segunda actitud continúan el marcado por "Sobre la estética de Góngora", aunque algunos de ellos responden a la manera exegética de estudio, dualidad que, a fin de cuentas, resulta inseparable de su persona, tanto como los ya citados vínculos entre culteranos y conceptistas.

"Un traductor de Góngora" se publicó en París en la Revista *Hispania*. Es una nota elogiosa para Marius André, quien en "Luis de Góngora: Fable de Polyphème et Galatee, traduite de l'Espagnol et précédés d'une Ode a Góngora", realiza, según Reyes, "el primer intento serio, franco, decidido, de estudiar a Góngora valiéndose - además de la intuición, claro está - de los métodos de la razón y el entendimiento: la historia del lenguaje, la interpretación de los procedimientos alegóricos del poeta y la crítica de los textos". Valora su esfuerzo de literalidad, de lealtad al original, después de lo cual logró convencerse de que la traducción literal de Góngora al francés resultaba escrita en un francés casi inusitado si se quiere, pero a todas luces legítimo. Lo valora porque, para traducir literalmente, hay que conocerlo, hay que

entender el original más allá de las palabras, no basta con conocer las palabras españolas: hay, además, que "saber español". Con mayor razón, para traducir a Góngora, hay que conocer el léxico gongorino, pero, además, hay que "saber Góngora".

"Mi edición del Polifemo explica las modificaciones que hizo sobre el texto, fundándose en el manuscrito de Chacón, pero adaptando algunas variantes que resultan de los comentaristas, Pellicer y Salcedo principalmente.

"De Góngora y Mallarmé", es el que, en verdad, recupera el tono de 1910. Reconoce haber asociado por primera vez los nombres de Góngora y Mallarmé por 1909 en una conferencia. Descubrimiento que se vio luego reforzado por la autoridad de Remy de Gourmont en "Promenades Littéraires, (4a. serie, París 1912). Son "Los malhechores de la estética", por el desenfado con que quebraron las formas verbales. Fueron reunidos definitivamente por Francis de Miomandre en su artículo "Critique a mi voix: Góngora et Mallarmé" (Hispania, París, julio-sept. 1918). El acierto de Miomandre es el haberlos reunido en el mismo universo estético, en cielo propio, más cerca uno de otro que de sus contemporáneos.

Haciendo suyas las palabras del humanista polaco Zdzislas Milner ("Góngora et Mallarmé; la connaissance dei' absolu par les mots", en L'Esprit Nouveau, 1920), afirma que Góngora es una última emanación del Renacimiento español, y Mallarmé, como la última del romanticismo francés. No se trata de semejanzas por tintes de asunto o de técnica, sino que, lo que los aproxima, es el mismo horror a la vulgaridad, lo constante y

premeditado del esfuerzo del artista: su religión poética.

Ya en "Sobre el procedimiento idiológico de Stéphane Mallarmé", de 1909,^{II} veía en él "un esfuerzo poderoso para perfeccionar el tosco lenguaje, anhelo sabio y meditado de hacer más directa la manifestación literaria; rebeldía de una mente original, nueva, integrada, por traer el medio defectuoso a la obediencia de los fines y de los modos de pensar; delirio, en suma, de perfección; tenaz empeño de pulir todo frotamiento, de destruir toda aspereza; obra tan vasta y de tan pasmosa congruencia racional que, con ser sólo de lingüística, supone, de por sí, la solución de muchos y más profundos problemas, y acaso la de la soñada correspondencia cabal entre las cosas y la voluntad teórica...". Delirio de perfección muy próximo a las exigencias estéticas de Alfonso Reyes por el que los objetos se subordinan a la intención y los nombres al lenguaje. Las cosas trasmutadas por el lente cromático y por el sonido adquieren en la poesía un estado armónico que compensa el desajuste real.

Es evidente el deleite que Reyes sintió por los "oscuros", aunque parecía verlos como quimeras intelectuales. Sin embargo existía en él una clara consciencia de que esta vía otorgaba el gozo de penetrar en zonas ilimitadas de creación a costa de quizá más profundos desarraigos. La apreciación con que cierra el artículo me autoriza a decir lo anterior:

Se diría que ambos poetas van, en camino de depuración tenaz y gradual, recorriendo una ascensión penosa. Llega el día en que alcanzan el nivel que a todos parece la belleza. Pero ellos continúan trepando. El fanatismo

^{II} en Cuestiones Estéticas, Obras Completas, Tomo I, F.C.E., México 1976, p.90.

estético prosigue, y cada vez el viajero se acerca más a la perfección, a la necesidad implícita en el problema mismo que se ha planteado. Pero, aunque el viajero va cada vez más alto, por el mismo camino, ya pasó la etapa de la belleza general. Y hasta puede ser, si se apura mucho, que llegue al monstruo. No por eso, en cierto sentido profundo y superior, ha progresado menos. Gran fábula para meditar la moraleja.¹²

La aparición de la belleza es para Reyes el punto justo en el que el proceso del arte debe detenerse. Continuar es acceder a un espacio elitista que amenaza con "lo monstruoso" porque ha excedido el límite humano de comprensión, el código medio de comunicación. El desprendimiento estético se ha desarrollado a tal grado de lirismo que ha perdido sus vínculos con el suceso real. Primer gran distanciamiento con los "malhechores de la estética". En 1940, la distancia es evidente:

Creedme: tras muchos años de estudio consagrados a poetas e investigadores del tipo de Mallarmé, más de una vez me he detenido caviloso. Ante aquella su furia por plantear la poesía en problemas, por encontrar guarismos mentales de valor absoluto, palabras mágicas a las que la realidad se someta, ¿no es esto —me he dicho— una extralimitación, condenada como todas al duro castigo de la naturaleza en un escurbuto literario? La esterilidad afila sus hachas para decapitar al que pisa los linderos sagrados. Y asistimos, si vale decirlo, a un "fracaso superior", a una catástrofe de altura, por elevación y asfixia.¹³

¹² "De Góngora y Mallarmé", "Tres noticias bibliográficas", Cuestiones gongorinas, Obras Completas, Tomo VII, F.C.E.; México 1981, p. 162.

¹³ "Estilística y Estilología", Páginas adicionales. Obras Completas, Tomo XIV, F.C.E., México 1962, p. 381.

"Sabor de Góngora" fue escrito en Buenos Aires en 1928. Quizá sea el más personal de sus trabajos sobre el tema, el que genuinamente da rienda suelta a su natural simpatía por la vitalidad del cordobés. Ya desde el título nos introduce en ella: el gozo de su sensualidad.

Reyes se tralada al contexto donde se gastó su capacidad amorosa, la que ostenta cada verso gongorino. Los tonos contradictorios de su poesía, pintada a veces con óleo y a veces con acuarela, es decir, con voces exquisitas o con voces simples, encontrarían cierta justificación en la dualidad de dos siglos a que pertenece Góngora: el aristocrático siglo XVI y el empobrecido siglo XVII; armonía vs. caos. A modo de venganza de un ambiente que lo ahoga se divierte como puede, con música, con humor, con toros. Hace travesuras en el mundo, "travesura en el sentido más íntimo y profundo: començon de hacerle a la pesadez mental malas jugadas", lo que explica el "malhacer la estética" de Remy de Gourmont; buscaba sacudir la sociedad con sensibilidades escandalosas. Pero, agrega Reyes, Gónbra no era casquivano y ligero, se burlaba de las cosas secundarias, las que merecen desdén. A solas y para sí, "sabe lo que son las severidades del arte y sufre los tormentos del delirio de perfección, consumido por un anhelo imperioso de superarse y depurarse". El desenfado y el atrevimiento por desdeñar o retener lo que no está en su ruta le abre caminos universales: no se limita a una premeditación espacial ni a un punto temporal, las referencias sólo sirven como elemento retórico para el armazón de ideas.

Hombre de dos paletas, la popular y la culta, la fácil y la oscura, ha recibido mayor atención por su manera "oscura". la que se nutre de recónditas sustancias de gramática y erudición para reinsertar al hombre del renacimiento, "ajeno a los muchos", en el S. XVII. Sin embargo, en Góngora no se trata de una campaña humanista, sino de una virtud estética personal. "En nombre de esta virtud, y no por las humanidades antiguas, el siglo veinte después de dos siglos de desvío, de vacilación o de miedo se alza otra vez por Góngora".¹⁴

Agrega que el duelo entre el cultismo y el conceptismo parece similar al que se dio entre el Mester de Juglaría y el Mester de Clerecía. Si los alérgicos contaban las sílabas de los versos, buscaban la simetría y citaban autores y textos, los juglares peregrinaban relatando chazañas en sus versos de forma irregular que rodaban de boca en boca.¹⁵ El cultismo, con Góngora a la cabeza, se desarrolló principalmente en la lírica, y apenas incurrió en el teatro, tarea populista comparable al Mester de Juglaría.

"Lo popular en Góngora" también fue escrito durante su estancia en el cuerpo diplomático de Buenos Aires. Se propone instar

¹⁴ "Sabor de Góngora", en Tres alcances a Góngora, op.cit.p.188.

¹⁵ Tal duelo evoca la pugna entre la España Vieja, tradicional, humanista, conservadora, y la España Nueva, liberal, abierta al cambio. Los gustos estéticos han sido revolucionados por ésta última, así como los códigos morales y políticos; pensemos en los poetas republicanos de la generación del 27. Es decir que, paradójicamente, la aristocracia estética es portadora de una dinámica de cambio superior.

Ambos extremos son advertidos también por Raúl Dorra en Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española (UNAM, Mex. 1981). En el estilo culto ubica a Góngora, en el popular el baluarte sería el romance, definidos sobre la metáfora y el símbolo, sobre el uso del endecasílabo y el uso del octosílabo respectivamente.

a los lectores a integrar los aspectos retóricos del poeta con su gran sensibilidad humana, capaz de convertir en arte un banquete doméstico, corrientes prendas de vestir en cuadros costumbristas, expresiones regionales en ritmos de baile, la picardía erótica en cómicas sátiras, las penurias de la escasez en sueños de príncipe, las habladurías en jitanjáforas, la gracia callejera en pasos de salón, la indiferencia burguesa en cínico gozo.

A la alternancia de actitudes cultas y populares, llama Reyes "bizqueos", saltar de expresiones eruditas a imprevistos simplismos. Porque "después de hablar en serio se le alborota la travesura que tiene adentro, se cansa de la nota torva, ... y sigue el asunto por lo risueño".

Sucede lo mismo con Alfonso Reyes en esta segunda actitud: pasa de prolijos análisis filológicos a personales enfoques de salutación a la vitalidad del cordobés. "Bizqueos alfonsinos". Corresponden a su propia dualidad: objetiva disciplina, apego al texto, "furia por plantear la poesía en problema", "guarismos mentales", "escorbutos literarios", rodeo a los "linderos sagrados", súbitamente rechazados por la educada emoción que alcanza conocimientos más profundos.

En cuanto al aporte realizado por Dámaso Alonso a la reconstrucción gongorina me referiré más brevemente aún. Sólo para oponer las diferencias y destacar su proximidad respecto a Alfonso Reyes, teniendo en cuenta sólo uno de sus libros, Estudios y Ensayos Gongorinos, editado en 1970.

La mayor parte de los trabajos de Estudios y Ensayos Gongorinos datan de 1927, y aparecieron en la Revista de Filología Española XIV. Ellos son: "Claridad y belleza de las Soleadas", "La simetría bilateral", "Góngora y la censura de Pedro de Valencia", "Góngora y América", "Un centón de versos de Góngora", y "Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes". En 1928 escribe "Alusión y elusión". En 1932, "La supuesta imitación por Góngora de la fábula de Acis y Galatea", y "Góngora y la literatura contemporánea". En 1933 "Egila y Caribdis en la literatura española". En 1937 "Todos contra Pellicer". En 1943 "Poesía árabe andaluza y poesía gongorina". En 1955 escribe "Una carta mal atribuida a Góngora". El libro incluye, además, seis artículos anónimos: "Función estructural de las pluralidades", "La correlación en la poesía de Góngora", "Puño y letra de Don Luis en un manuscrito de sus poesías", "Un soneto mal atribuido a Góngora" y "Estas que me dictó rimas sonoras".

Situados así, cronológicamente, y sin voluntad de andar en los temas específicos de cada uno de los escritos de Dámaso Alonso, ya que esto significaría desviarme demasiado de mi objetivo, observo lo siguiente:

- I- Que los estudios de Dámaso Alonso son posteriores a los de Alfonso Reyes y recuperan en gran medida los surcos marcados por el mexicano.
- 2- Que el proceso gongorino es inverso al de Alfonso Reyes: si en Reyes señalé una dualidad, que va de fuertes inclinaciones filológicas que consultan fuentes primarias de comentaristas y rehacen ediciones dilucidando posibles errores críticos, a la subyugante expresión de juicios no limitados por el método, en Dámaso Alonso se trata de partir de las últimas apreciaciones de Reyes, -las que ubicamos en la segunda actitud-,

para cada vez más profundizarlo estilísticamente.

El tema parece perder interés para Reyes por lo espaciado de sus últimos trabajos. Dámaso Alonso, en cambio, mantiene cierto ritmo de intensidad gongorina. Reyes accede progresivamente al espacio de la ficción poética y del juicio intuitivo, emocional, alejándose de la exégesis; Dámaso Alonso se sostiene en auscultar la forma de quien revolucionó el nivel expresivo de la lengua hispana hasta grados aún no alcanzados.

3-La producción más intensa de ambos, no obstante, es coincidente.

Se dio antes de 1930, lo que confirma la hipótesis de que los años veinte recuperaron a Góngora en España y en América.

4- Que a partir de 1927, después de haber colaborado a la reconstrucción gongorina con los poetas de España, Reyes deja en sus manos la tarea de canalizar la inquietud sembrada: "Hoy vuelve su musa- dice- y la traen en triunfo hombres más robustos que los nuestros".

5- que los estudios de Dámaso Alonso son mucho más sistematizados y metódicos que los de Alfonso Reyes. Reyes recuperó el banquete de las bibliotecas, Dámaso Alonso se ocupó de enseñar a digerirlo en cada una de sus partes.

La dirección convergente de ambos críticos literarios es la que justifica el quehacer de este trabajo: reconocen la importancia del arte gongorino en nuestro siglo como fenómeno universal, creen en la intemporalidad del arte como ideal de perfección a la que debe aspirar todo poeta, y son consciente de los límites gongorinos. Afirmémoslo en las palabras de Dámaso Alonso citadas por Alfonso Reyes, aunadas a su voz:

Dice bien el irreprochable Dámaso Alonso: Góngora es el gran poeta de la tradición grecolatina; pero no es el poeta, no es ya nuestro poeta. Su filosofía de la vida nos sirve de muy poca cosa. Góngora, aparte de que nos separa de él todo un latido de la conciencia histórica, no es un poeta del espíritu: es un poeta para los sentidos. En él encontraremos secretos y deleites técnicos, placeres de forma, nunca estremecimientos sentimentales ni altas orientaciones. Debemos estudiarlo, pues, como a un objeto de exclusiva y pura contemplación estética. 16

16 Alfonso Reyes, "Sabor de Góngora", Tres alcances a Góngora, op.cit.p.194.

II-LA EXPERIENCIA LITERARIA

Este capítulo rastrea la significación contemporánea del primer intento sistemático de Alfonso Reyes de teorizar sobre la literatura. Revisa las notas reunidas en La Experiencia Literaria, escritas separadamente, en diversas épocas, y "a veces refundidas después de su primera redacción" -según él mismo advierte al introducir el libro en 1941-, con el fin de aproximarnos al pensamiento donde sus muchas lecturas y opiniones acerca del fenómeno literario convergieron finalmente, y con la intención de establecer su importancia respecto al desarrollo de las nuevas orientaciones críticas: formalismo, estructuralismo y semiótica.

Destacamos el hecho de que su gusto por la estética, su activa participación en la recuperación gongorina, encaminó a Reyes a valorar la literatura como cosa autónoma que debía ser mirada en el mismo rumbo de objetividad crítica, lo que necesariamente debió influir en la orientación de sus reflexiones posteriores (Introducción, p. 3). Observamos, con curiosidad, que simultáneamente en Rusia, ante los excesos del simbolismo, los poetas futuristas propiciaron una reacción similar en los contempladores de la literatura..., quienes se apoyaron en sus formas para iniciar la corriente crítica que revolucionó el pensamiento literario de nuestro siglo. Esta simultaneidad de actitudes en los creadores y en los estudiosos de la literatura, es

lo que justifica que mi trabajo se haga en forma paralela, entre los conceptos relevantes de la propuesta teórica de Alfonso Reyes y los puntos en que son avalados por la crítica contemporánea, para señalar a dónde, en el universo del quehacer poético, se dirige el camino del mexicano.

La Experiencia Literaria está formada por dieciocho artículos fechados entre 1930 y 1941. Todos ellos rodean el tema desde ángulos textuales y contextuales. Dejando de lado los primeros, los que se refieren a cuestiones laterales al fenómeno de la literatura, o, al menos, los que no alteran conceptos tradicionales o añaden datos no específicos sobre ella,¹ tomaré en cuenta sólo cuatro ensayos: "Apolo o de la literatura", 1940, "Jacob o idea de la poesía", 1933, "Aristarco o anatomía de la crítica", 1941, y "De la biografía", 1940, pues son los que ofrecen mayor cantidad de elementos hacia el objetivo propuesto: demostrar la contemporaneidad del pensamiento poético de Alfonso Reyes.

Doce de los dieciocho artículos fueron escritos durante los tres últimos años anteriores a la aparición del libro, en México. Seis de ellos, los más ligeros, -excepto "Jacob o idea de la poesía", 1933,- durante su vida diplomática. Lo que testimonia su voluntad de recoger las impresiones que, tras años de "experiencia literaria" dispersa, reclamaban ser conceptualizadas.

Conviene ahora referirnos brevemente a las escuelas críticas que serán evocadas a partir de la lectura de La Experiencia Literaria:

¹ Se encuentran reunidos en el tomo XIV de sus Obras Completas, F.C.E. Mex. 1962.

Formalismo es el nombre que despectivamente oborgaron sus adversarios a la corriente crítica literaria que se desarrolló entre 1915 y 1930. Agrupados en el Círculo Lingüístico de Moscú, se dedicaron a promover la lingüística y la poética. En 1917 se creó la sociedad de estudio del lenguaje poético "Opóiaz" y en 1926 el Círculo de Praga, en el que colaboraron checoslovacos y ruso. Se orientaron al estudio de la poesía porque es te dominio se hacía más accesible por su más evidente relación del todo con las partes, por su clara relación entre las leyes estructurales y el aspecto creador del lenguaje. El lenguaje poético interesaba, además, porque operaba un cambio esencial entre el concepto y la imagen acústica de sus signos. Estudiaron sus propiedades lingüísticas, lo que hace que trasciendan los límites de la lengua y pertenezcan a la semiología general del arte. Atendieron a la obra en sí misma, a la ^{no} oposición forma-fondo, a la diferencia entre prosa y verso, y a los procedimientos y funciones del texto.

El estructuralismo se impuso en Europa desde 1930. Jakobson, representante de la Escuela de Praga, formuló en La Haya en 1928 una proposición en la que, basándose en algunas afirmaciones de Saussure y de los formalistas rusos, propugnaba por el estudio de la lengua sobre un presupuesto metodológico que justificara la cientificidad de la investigación lingüística: si el objeto de las ciencias naturales es descubrir las leyes que rigen el comportamiento de los seres naturales, el objeto de las ciencias

culturales es descubrir las estructuras subyacentes en los objetos creados por el hombre. Interesa su carácter interdisciplinar y la propuesta de Hjelmslev: tanto el significante como el significado tienen a su vez forma y sustancia; las primeras son estudio de la Gramática, y las segundas de la Fonética y la Semántica respectivamente. La sustancia del significado es la interpretación, y la forma del significado son las unidades lingüísticas en las que se basa la interpretación.

A pesar de la relevancia que ambos métodos han adquirido, creo que la Semiótica o Semiología constituye la aportación más destacada en este siglo al conjunto del saber humano, y concretamente, a la Crítica literaria. Surge paralela al estructuralismo y va imponiéndose, no como método sino como un nuevo modo de ver los hechos humanos: la cultura es un conjunto de signos, de cosas materiales que tienen un significado, y el avance cultural se dará en la medida que el hombre sea capaz de comprender esos signos. Para la comprensión del signo literario deben advertirse sus funciones, el significado —aunque no es pertinente en la sintaxis poética y sólo parcialmente lo es en la semántica poética, puesto que en la obra literaria no importa tanto el valor referencial como el significado literario—, las circunstancias que rodean a la obra, el sentido connotado además del denotado, y respetar la polivalencia del texto. Atender, en fin, la totalidad del signo literario en sus aspectos significantes y significados.

Sobre las ideas básicas de las escuelas citadas, y sobre los puntos relevantes que definen la concepción de la literatura de Alfonso Reyes en La Experiencia Literaria, los pasos a seguir en el análisis han sido agrupados bajo los siguientes temas: 1- La literatura como ficción, 2- La valoración del texto, 3- La relación género-función, 4- La importancia de la forma, 5- El lenguaje poético, 6- La polivalencia del signo lingüístico y 7- La actitud del crítico.

1- La literatura como ficción.

La literatura se ocupa de un suceder imaginario, aunque integrado, claro está, por los elementos de la realidad, "único material del que disponemos para nuestras creaciones". Al inventar imitamos, "por cuanto sólo contamos con los recursos naturales; y no hacemos más que estructurarlos en una nueva integración.

(A.R. "Apolo o de la literatura", La Exp. Lit. O.C. Tomo XIV, F.C.E. p.82)

La palabra de Reyes, tomada de Aristóteles, es clara y vigente. Hacer literatura es trabajar sobre elementos de la realidad, pero no para reproducirlos sino para construir algo nuevo. probable o improbable. sobre lo que ya existe. Por ello prefiere el término ficción a la mimesis aristotélica.² La intención es ale-

² Recordamos la idea de antirrealismo de Dámaso Alonso en Estudios y Ensayos Gongorinos: Góngora es para el siglo XX lo que fue Calderón para los románticos y Lope de Vega para los realistas, el vínculo que lo hace merecedor de nuestro siglo es el antirrealismo. La generación del 27 lo secunda, "no crear imitando objetos sino serella misma su objeto".

jarse de la facticidad mediante procesos mentales de distanciamiento;

La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. Hemos definido la literatura: LA VERDAD SOSPECHOSA.³

Es mentira porque no es reflejo, y es verdad, porque es auténtica para el poeta. El concepto de realidad subjetiva no implica catarsis o emoción, se refiere a la creación individual absoluta para el que la posee y dudosa para el que la observa.

La lírica no se concibe fuera del distanciamiento, por ello "la literatura revela mejor su esencia en la poesía". Reyes propone olvidar la letra escrita que oscurece el sentido oral y reivindicar el noble significado de la "poiesis" o creación pura de la mente. Tales palabras nos remiten a las de Dámaso Alonso en Poetas Españoles Contemporáneos, donde la valoración poética está dada por el espacio que se abre entre los elementos reales y la obra literaria: "Cuanto mayor sea el 'intervalo' entre el objeto concreto y el mundo trascendente de la poesía mayor será el genio creador". El desprendimiento de las cosas hechas abre el camino a la creación, a la ficción del suceder imaginario.

Llama a la lírica interjección porque es un signo abierto, lleno de alusiones connotadas, de emociones sugeridas, por oposición al punto cerrado de las palabras convencionales que en-

³ "Apolo o de la literatura", Op. Cit., p.83.

durecen el concepto. La exclamación representa un tono superior al cotidiano, una temperatura que supera la media de comunicación; retardo o apresuramiento que intensifica el sonido de la palabra reestructurando la articulación de sus sonidos y alterando su significación directa, "aunque tenga que apoyarse en acciones aludidas y relatadas; y es más pura mientras menos busca tales apoyos".⁴ La lírica es la carga emotiva que no cabe en los lugares comunes del verbo, pues su misión es sugerir "lo que no tiene nombre":

Me dirías que el poeta a veces, y aún las más de las veces, lo que necesita, y lo que quiere, es expresar emociones imprecisas. Como que la poesía misma nace del afán de sugerir lo que no tiene nombre hecho, puesto que el lenguaje es ante todo un producto de nuestras necesidades prácticas. Convenido; pero aún entonces, y entonces más que nunca, el poeta debe ser preciso en las emociones de lo impreciso. Nada se puede dejar a la casualidad. El arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores. Lucha con lo inefable: "combate de Jacob con el ángel", lo hemos llamado.⁴

Se desprenden dos observaciones. En primer lugar la evidencia de que la poesía sirve al poeta para decir aquello que no dice el lenguaje práctico, lo que excede la dimensión del coloquio. En segundo lugar, que esta desmesura no debe permitirse ambigüedades, perderse en su propio exceso, sino, por el contrario, implica un esfuerzo de definición mayor, puesto que se trata de dibujar un impulso amorfo. El artista debe ajustar su cop-

⁴ A.R., "Jacob o idea de la poesía", Op. Cit., p. 103.

ciencia para escribir, procurar vencer la explosión afectiva con rigor lingüístico. ("Góngora no escribía en estado febril", recuerda García Lorca. Prólogo a sus Obras Completas, Aguilar, Madrid.)

Asentamos ya que las propuestas de los formalistas rusos nacieron como reacción a los simbolistas y en apoyo al lenguaje poético de los futuristas: "Nosotros entramos en conflicto con los simbolistas para arrancar de sus manos la poética, liberarla de sus teorías de subjetivismo estético y filosófico, y llevarla por vía del estudio científico de los hechos"⁵. Existe un paralelo entre la ruptura de los formalistas contra los simbolistas y la de Reyes contra los románticos: "No confundir nunca la emoción poética, estado subjetivo, con la poesía, ejecución verbal"⁶.

Para ambos el centro desde el que parten sus reflexiones es la poesía. "La literatura revela mejor su esencia en el rojo blanco de la poesía...reivindicaremos el noble significado de la 'poiesis' o creación pura de la mente"⁷, dice Reyes; y Roman Jakobson, al prologar la Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, explicita: "Poesía en griego significa creación, en chino 'shih', arte verbal, y 'chich', finalidad, designio, fin. Dos

⁵B. Eichenbaum, "La teoría del método formal", en Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, Siglo XXI, México, 4ª ed. 1980, p.25.

⁶"Apolo o de la ...", Op. Cit., p.85.

⁷Idem.

nombres y dos conceptos estrechamente vinculados: carácter creador y finalista del lenguaje poético, ya que opera un cambio esencial entre concepto e imagen acústica".⁸ Si bien en Reyes se trata de escoger la forma verbal más ajena a la realidad, y, por ende, más puramente literaria, y en los rusos de verla como un fin en sí misma por sus evidentes leyes de composición en las podía explicarse lo que sus predecesores habían declarado inexplicable, la dirección es convergente.

Otro vínculo importante se establece desde la ficción como suceder imaginario. Reyes rechaza la imitación y propone una construcción irreal. Las nuevas estructuras provocan asombro, extrañamiento que agudiza la capacidad perceptiva. El hábito nos impide ver, sentir los objetos, y es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos: esa es la finalidad de las convenciones artísticas en el pensamiento ruso. La información disminuye a medida que aumenta su probabilidad, el mensaje aumenta en relación inversa a la percepción. El arte, dice Shlovski, debe cumplir un papel renovador: "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte".⁹ El espacio de irrealidad deseado en La Experiencia Literaria corresponde en el pensamiento ruso al espacio de la deformación.

⁸ Op. Cit., p.7.

⁹ "El arte como artificio", en *Ibid.*, p.60.

2- La valoración del texto

No confundir nunca la emoción poética, estado subjetivo, con la poesía, ejecución verbal.
 ("Apolo o de la...", p.83)

Poesía, ejecución verbal. Un principio adoptado desde el comienzo por los formalistas fue el de colocar a la obra en el centro de sus preocupaciones, rehuyendo el enfoque psicológico, filosófico o sociológico que regía la crítica rusa: la obra no puede explicarse por la biografía del autor ni por la vida de la sociedad contemporánea sino por ella misma.

Roland Barthes, en 1971, en un artículo titulado "De la obra al texto"¹⁰, lo estima sobre las siguientes diferencias: el texto se prueba, se acerca en relación con el signo, la obra se cierra en un significado; la obra está comprendida en un proceso de filiación, el autor es reputado por padre y propietario de su obra, en cambio el texto se lee sin la inscripción del padre; la obra es objeto de consumo, el texto decanta a la obra de su consumo y la recoge como juego, trabajo, producción práctica; el placer de la obra es relativo porque el lector sabe que no puede reescribirla, el placer del texto es goce sin separación, porque lleva a cabo si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje.

¹⁰ en "¿Por dónde empezar?" Tusquets Editor, Barcelona 1974, p.77.

Reyes no ha aleborado sobre el texto. Ni siquiera se plantea el uso del término. Connota, no obstante, una disposición hacia su reconocimiento tras la negación del valor referencial de la literatura: "La intención no ha sido contar algo porque realmente aconteciera sino porque es interesante en sí mismo, haya o no haya acontecido"¹¹; o, al menos, tras colocarlo en un segundo plano respecto al poema: "Pues bien, nuestra operación sería a la inversa: consistiría en desandar ese camino; en comenzar por el poema....y marchar hacia atrás, desanudando los procesos de los que el poema viene a ser como el lazo último"¹². Es decir que, el conocimiento literario del lector, comienza donde el poeta ha terminado, en el texto, único lugar donde puede recoger los pasos previos a su construcción, sean éstos de índole personal o social.

Intuye también la unidad del signo lingüístico, todo bifásico formado por concepto e imagen acústica, significado y significante para Saussure:

La literatura posee un valor semántico o de significado y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. La llamaremos para abreviar la ficción y la forma.¹³

¹¹ "Apolo o de la ..."p.83.

¹² "Detrás de los libros", La Exp. Lit.,p.125.

¹³ "Apolo o de la.....",p.82.

Trasladado el binomio a la expresión de la crítica tradicional corresponde a los términos "fondo" y "forma". El fondo representa en Reyes una voluntad de significación imaginaria, y lo sustituye por el término "ficción". La obra que permanece en el tiempo, aquella que asume las notas de universalidad e intemporalidad, integra ambas fases. Tinianov distingue entre "función" y forma del signo literario, pareja que responde a la dicotomía saussuriana, pero como se trata de literatura, es decir, de un sistema significativo de segundo grado, las nociones están no sólo inseparablemente unidas sino también confundidas.¹⁴ De modo que en este punto la contemporaneidad de las observaciones de Reyes son doblemente importantes: advierte el vínculo indivisible entre los aspectos semánticos y los aspectos estéticos, y reemplaza el demasiado conceptual término "fondo" por el más dinámico y representativo "ficción". Los teóricos rusos también cambiaron el estatismo del "fondo" por la "función", por el significado que las palabras tienen en la obra en relación a los elementos que la integran, por el significado que tienen en la literatura en general y por el significado que tienen en la sociedad: la lógica de las relaciones funcionales permite el conocimiento de los hechos en su totalidad, (forma por la cual la antropología ha penetrado el estructuralismo). Con posterioridad el binomio ha sido llamado nivel superficial (forma) y nivel profundo (forma, función, ficción) por Greimas.¹⁵

En cuanto al común denominador volitivo, lo que Reyes llama "intención semántica" e "intención formal", aspectos que conforman la

¹⁴ citado por Tzvetan Todorov en "Presentación" a la Teoría literaria de los formalistas rusos, op. cit., p. 14.

¹⁵ Semántica Estructural, Gredos, Madrid, 1976; 1^o ed. en francés 1966

realización del signo literario, se ve reforzado por un lado por el carácter arbitrario y convencional del signo lingüístico, demostrado por Saussure, y por otro, por la afirmación de Cesare Segre, semiólogo italiano, quien agrega que la interpretación de los signos es sólida, sólo si se constituye sobre los signos que se han producido con la única intención de comunicar algo a alguien, según una convención aceptada por el productor y el receptor.¹⁶ En el primer caso el refuerzo consiste en que, en el quehacer literario, como en cualquier uso de la lengua pero aquí más que nunca, cualquier significante podría representar cualquier significado; el ajuste, que en el habla coloquial es la convención, el acuerdo social, en el habla literaria está dado por la intención, por el punto en el que coincide la voluntad semántica en la realidad estética. En el segundo caso, el refuerzo consiste en recordar la necesidad de un ajuste contextual, externo, no sólo interno y textual como el anterior. El primero conduce a la unidad coherente y autónoma de la obra literaria; el segundo a su trascendencia. Uno recibe y da forma a la intención creadora, el otro la transmite según la fuerza comunicativa que haya logrado la creación luego de hacer coincidir los elementos semánticos con los elementos estéticos.

¹⁶ en Crítica bajo control, Planeta, Barcelona, 1970, p.45.

3- La relación género-función

Drama, novela, lírica, funciones, no géneros. Procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetos. Los géneros, en cambio, son modalidades accesorias, estratificaciones de la costumbre en una época, predilecciones de las pasajeras escuelas literarias. (Apolo o de la..? p.86)

Explicando el fenómeno literario Reyes señala que hay tres funciones y dos maneras. Las funciones, por su orden estético creciente son: drama, novela y lírica. Las maneras, prosa y verso. Categorías definidas sobre la modalidad del texto, en las que caben,

...todas las denominaciones posibles, los hibridismos, las predominancias de una función que contiene elementos de otra. Lo que no acomoda en este esquema es poesía ancilar, literatura como servicio, literatura aplicada a otras disciplinas ajenas. Tampoco nos perturbe el que la poesía acarree en su flujo datos que interesan accidentalmente a otras actividades del espíritu. Lo que nos importa es la intención, el rumbo del flujo. ¹⁷

Funciones, no géneros. Se desprende que, en La Experiencia Literaria, los géneros son funciones porque,

- No responden a la división estática de las formas gráficas sino a actitudes del autor sobre el objeto literario. La función contiene accidentalmente al género; la significación última del texto no está dada por el género en el que se asienta, reside en los motivos que la determinan.

- Los géneros son formas primarias que pueden superponerse y contener, de este modo, un mismo género a las tres funciones. (En la tragedia griega el héroe es dramático, el prólogo novelesco y el coro, lírico). Pero también una función puede caber en un só-

¹⁷ "Apolo o de la Literatura", p.86

lo género, como la novela histórica en la narrativa; e idéntica función se encuentra en distintos géneros: lirismo contienen los versos de Guillén, el teatro lorquiano y las novelas de Carpentier.¹⁸

- La serie estética creciente de los géneros significa que en el drama hay otros recursos, bulto humano presente, además del recurso literario verbal; que en la novela los hay menos, pues son historias ficticias que sustituyen el tiempo y el espacio real; y que en la lírica la pureza es mayor porque libera a la palabra artística de apoyos ajenos a sí misma. Decrecen los elementos referenciales y crecen los elementos estéticos.

- La literatura y la crítica no deben preocuparse por la clasificación genérica, y sí deben hacerlo por no permitir que sea utilizada al servicio de una práctica que sacrifica su función esencial de arte.

La supresión en Reyes del término género por el de función, no aparece argumentada. Es indiscutible, no obstante, que intuye la palabra género como una categoría extraña a la literatura misma, colocada por una necesidad social de ordenar la lectura y no por una modalidad inherente al texto cuya singularidad responde a la intuición creadora del autor. La función contiene al género, porque lo prioritario no es la convención que denomina a la obra, sino la actitud dramática, novelesca o lírica que lo significa y que pueda darse en cualquier género, en cualquier forma expresiva. Otra apreciación válida en la actitud de Reyes a favor del texto, es la que rechaza la función de servicio de la literatura, -moral,

¹⁸ El lirismo contemporáneo, dice Pedro Salinas, "medra no sólo en las altas temperaturas de la poesía lírica... sino en todas las regiones: mucho menos encendidas de la novela, y victoria final, hasta en la generalidades frías del ensayo". (Literatura Española siglo XX. Alianza, Madrid, 1980.p.40)

política, social, psicológica-, afirmando su autonomía estética; función no quiere decir en el arte poético "para qué sirve", no tiene un sentido pragmático, su sentido se explica en el fenómeno mismo de la bella escritura. Función: procedimientos de ataque del creador sobre sus objetos en La Experiencia Literaria.

Las palabras de Reyes se conectan fundamentalmente a la Estética de Benedetto Croce, quien ya por 1912 había afirmado la falta de sentido de toda división en géneros del arte literario. Con posterioridad Karl Vossler y su escuela demostraron desconfianza hacia tal esquema. Les movía la conciencia de que se trataba de designaciones estáticas y poco elocuentes, pues pasaban por alto la individualidad de la obra para justificar su afiliación a un grupo en base a exterioridades que no contemplaban los aspectos intrínsecos del acto poético. Este rechazo por las "clases" rígidamente normadas en la antigua preceptiva literaria se explica en su intención de definir al arte como nacido de la intuición creadora: "...el concepto de arte como intuición excluye también la concepción del arte como producción de clases, de tipos, de especies y de géneros, y también excluye la concepción del arte como ejercicio de aritmética inconsciente..."¹⁹. Relación que entendemos de la siguiente manera: Si el arte es intuición, es ilógico pensar que el artista premedite con frialdad el sitio que ocupará el producto de acuerdo a la forma que lo caracterice; dicho de otro modo, el impulso creador es una suma ordenada de imágenes que prescinden de su clasificación y respetan sólo el sentimiento que las produce.

Advertimos ya que el sentimiento se traduce en La Experiencia Literaria por modalidades líricas, dramáticas o novelescas, que

¹⁹ Benedetto Croce, Breviario de Estética, Austral, Espasa Calpe, Bs. As. 1943, 4a. ed., p.26.

que participan libremente de cualquier género; disgresión que de alguna manera reconocemos: ... en el espacio que Croce otorga al sentimiento como elemento armonizador de las imágenes que afloran en la creación: ... "Epica y Lírica, o drama y lírica, son divisiones escolásticas de lo indivisible. El arte es siempre lírica o, si se quiera, épica y dramática del sentimiento. Lo que admiramos en las genuinas obras de arte es la perfecta forma fantástica que asume un estado espiritual, a lo que llamamos vida, unidad, logro, plenitud de la obra de arte".²⁰ En cuanto al valor no utilitario de las "funciones" (no géneros) literarias, están también contempladas por Croce en la "Lección Primera" de su *Estética*, donde aclara el término intuición por sus exclusiones implícitas, por lo que no es: un fenómeno físico, un acto utilitario, un hecho moral, un intento de conocimiento conceptual.

Aunque censurada la estética crociana por la excesiva importancia concedida a la emoción creadora y perceptiva (aspecto indudablemente asumido por Reyes en su valoración del conocimiento impresionista del fenómeno literario, como veremos más adelante), es viable afirmar que, al poner en duda la tradición poética que sujetaba la obra artística a reglas inviolables de construcción, permitió que las teorías posteriores se desarrollaran en líneas descriptivas interesadas en hallar el común denominador de los artificios que individualizan los géneros. Sin embargo, B. Tomashevski, representante de los estudios formalistas, en 1925 ("Temática", en Teoría de la Literatura de los formalistas rusos), propone acerca de los géneros la idea de un agrupamiento por procedimientos afines ya sea originados por afinidades interiores, por circunstancias literarias (creación, destinatario), o por circunstancias históricas (imitación de obras antiguas), y señala que los géneros presentan rasgos polivalentes que se entrecruzan e impiden una clasificación lógica, sin mencionar la estética crociana.

²⁰ Ibid., p.36.

4- La importancia de la forma.

El sustento de la poesía es el Logos, el lenguaje.... La emoción es previa en el poeta y es ulterior en el que recibe el poema. El poema mismo, la poesía, se mantiene entre las dos personas, entre el Padre y el Hijo, igual que el Espíritu Santo, y está, como él, hecho de Logos, de verbos, de palabras. Para los fines de la poesía, ¿de qué me sirve la emoción si no sé expresarla? ¿Y de qué les sirve a los demás, si no acierto a comunicarla, a transmitir hasta ellos la corriente que, a su vez, los ponga en emoción?

(Apolo o de la ...", op.cit., p.85)

Las ideas y emociones deben poder ser pronunciadas, deben poder ser habla y no lengua. Recordamos a Saussure: lengua sistema de signos, habla, uso de dicho sistema. Mientras no se dé un acto de habla, la lengua es estática y abstracta, la lengua se realiza en el habla. Del mismo modo, mientras no haya creación literaria, la palabra vive en potencia. El habla es a la lengua lo que la literatura es a la letra.

Shklovski, teórico ruso, se refiere a la percepción artística como aquella en la que sentimos la forma, o por lo menos, la forma. La noción de forma adquiere un sentido nuevo. No es ya una envoltura sino una integridad dinámica concreta que contiene un significado en sí misma. Sin ella no puede haber arte porque su soporte es fundamentalmente estético.

Las anteriores declaraciones nos sitúan en el punto crucial de la crítica y de la creación literaria de nuestro siglo. El

cambio operado desde "el frondoso árbol romántico" hasta el arte puro, desde el movimiento simbolista a la estructura futurista en Rusia; recorre la misma distancia que va desde la crítica impresionista a la crítica formal u objetiva. Las actitudes tradicionales pretendían que a través de la forma debía transparentarse el fondo que el creador había previamente volcado en ella. Las nuevas actitudes sostienen que la alteración de las formas aparece para expresar contenidos distintos, o, más que eso, "las nuevas formas no aparecen para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar la vieja forma que ha perdido su carácter estético"²⁰; es decir que, ante el envejecimiento de los signos, se hace imperioso buscar otros que representen la intención del hablante, capaces de producir efectos perceptivos que el hábito ha desgastado en las formas anteriores. La historia literaria se construye de esta manera, sobre la variabilidad permanente de sus formas.

La valoración formal en Reyes puntualiza que no es posible la realización literaria sin un exacto esfuerzo estético. La palabra artística es un dique que contiene los desbordamientos catárticos, los tamiza a través de la construcción lingüística: "Lo que al poeta importa es 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".²¹ Como los ideólogos rusos,

²⁰ B. Eichenbaum, op. cit., p. 35.

²¹ "Jacob o idea de la poesía", p. 102.

afirma que las manifestaciones humanas deben adecuarse a una forma precisa de expresión que las contenga: "en la religión, el rito; en la idea, la palabra; en el arte la línea; en el alma, el cuerpo...". La actitud religiosa, el pensamiento, el arte, el espíritu, emociones al fin, son abstracciones difíciles de precisar por sí mismas; la religión se visualiza en el hombre religioso, el arte en sus productos, el espíritu en actitudes corporales. Lo primero que se percibe es la forma, o por lo menos la forma; aunque no entendamos un cuadro, no podemos negar su existencia, aunque no se entienda el poema su presencia persiste, mientras que, si contemplativamente se acepta sólo el "estado de alma" como intención comunicativa, sin esforzarse por convertirlo en palabras, el poeta corre el peligro de sortear el puente estético y perecer tan pronto perezca su particular condición anímica.

El signo literario, como el signo lingüístico, es también una unidad inseparable de partes materiales, audibles, formalmente visualizadas, y de significados contenidos en ellas, estrechamente adheridos a su construcción. Esta certeza, manifestada en los teóricos rusos y en La Experiencia Literaria, es, ^{además} para los formalistas, lo que justifica los eslabones que componen la historia del arte, pues cada forma nueva expresa el deterioro de las precedentes, la voluntad de desautomatizar la percepción en una estética distinta sobre aquellas que ya no "dicen".²²

²² Este concepto será retomado en El Deslinde como fundamento de estilo, nueva manera de expresión nacida de un desajuste que alcanza un ajuste temporal y es reemplazado por otro estilo.

5- Lenguaje poético.

Veamos ahora las maneras de la forma: prosa y verso... Si partimos de la literatura, al verso toca una primacía aparente de sentido estético, por ser la manera formal más distante del uso práctico.

("Apolo o de ...", p. 89)

Este aspecto de La Experiencia Literaria aborda dos puntos fundamentales: la diferencia entre prosa y verso, a partir de la diferencia entre lenguaje común y expresión estética; y la construcción fonética, gramatical y semántica del lenguaje poético.

a)- Al diferenciar las maneras de la función literaria en la prosa y en el verso, Reyes establece la distancia que va del espacio cotidiano al espacio poético. La prosa es un medio de habla práctico, el verso, "el camino de mayores posibilidades estéticas. Los usos líricos se expanden mejor en el verso, los usos discursivos, en la prosa. Trae a colación la frase de Simón Bolívar, "el baile es la poesía del movimiento", que revertida en "la poesía es el baile del habla", permite establecer un paralelo entre movimiento-habla común y baile-habla poética. La rutina del cuerpo es su movimiento natural; la rutina del habla es su practicidad. La expresión excelsa del cuerpo es el baile; la expresión más intensa del habla es la poesía. Bailar y poetizar son maneras de acceder a un lenguaje nuevo, a un dinámico estado de verbalización.

Tinianov confirma el binomio baile-poesía citado por Reyes al referirse al entrañamiento que produce el desplazar elementos

de la prosa al verso: "Cualquier elemento de la prosa, una vez introducido en la sucesión del verso, se muestra bajo una nueva luz, destacado por su función, y origina así dos fenómenos diferentes: la valorización de esta construcción y la deformación de este objeto inhabitual".²³ El movimiento convertido en baile, la palabra común hecha poesía, alteran su naturaleza en nuevas composiciones rítmicas.

Los formalistas rusos discutieron entre sus principales temas teóricos, la relación entre lengua práctica y lengua poética. Sostuvieron que el lenguaje poético opera un cambio esencial entre signo y concepto, entre significante y significado. Pero la verdadera diferencia se establece sobre la finalidad a la que cada una se dirige, formulada por Yakubinski en los siguientes términos: "Los fenómenos lingüísticos deben ser clasificados desde el punto de vista de la finalidad propuesta en cada caso por el sujeto hablante. Si éste los utiliza con la finalidad puramente práctica de la comunicación, se trata del sistema de la lengua cotidiana (del pensamiento verbal) donde los formantes lingüísticos (sonidos, elementos morfológicos, etc.) no tienen valor autónomo y son sólo un medio de acumulación. Pero se pueden imaginar (y ellos existen realmente) otros sistemas lingüísticos en los que la finalidad práctica retrocede a un segundo plano (aunque no desaparece enteramente) y los formantes lingüísticos obtienen entonces un valor autónomo".²⁴

²³ El problema de la lengua poética, Academia, 1924, en Eichenbaum, op. cit., p. 46.

²⁴ Ensayos sobre la teoría de la lengua poética, Petrogrado, 1916
Ibid., p. 26.

Obsérvese la afinidad de las palabras de Yakubinski con las de Reyes:

Entre verso y prosa no hay diferencia de jerarquía estética. La legítima diferencia se establece entre los distintos usos de la lengua. Una es la lengua común; y otra es la lengua de intenciones estéticas.....
Para distinguir el lenguaje corriente o práctico del lenguaje estético literario, se dice a veces que el primero es el lenguaje de la comunicación y el segundo el de la expresión.²⁵

Si las estructuras lingüísticas no tienen como primer objetivo la comunicación, los signos valen por sí mismos y no por su valor de representación o por su utilidad. Queda abierta la posibilidad de escribir "transracionalmente" (usando la expresión rusa), lo que significa ir más allá de la razón, como revelación total de la utonomía del lenguaje poético. Lo importante en la poesía no es significar sino crear. La lengua transracional no es un compuesto de imágenes que indica algo determinado; por el contrario, prescinde de significar referencialmente.

Sin embargo, Reyes cree en el valor comunicativo del lenguaje poético; "Aunque la literatura es expresión, procura también la comunicación"... "la cabal comunicación de la pura experiencia es el verdadero fin de la literatura". Indudablemente se trata de la trasmisión de una experiencia emotiva que busca la precisión de la palabra para salir de ella misma, de su propia inexacta dimensión. Es éste el sentido que Reyes quiere darle, sobre aquél que pueda significar anécdota o circunstancia. Para

²⁵ "Apolo o de la....", pags. 84 y 90.

ello son necesarios ambos elementos, los emotivos que impulsan la comunicación, y los expresivos que le dan forma. Las funciones de comunicación y expresión, pues, no están divorciadas en poesía. Se ha dicho que a los seguidores de Góngora, para citar un caso extremo de nivel expresivo, no les interesaba el público; en realidad lo que no deseaban era popularidad. Siempre hay un destinatario del texto, y no existe otro medio en literatura que la palabra para lograr el circuito. Si la palabra poética, por su grado de elaboración estética, es oscura, distante al medio, puede sobrevivirle, porque el proceso de entrafamiento de sus formas es, en alguna medida, garantía de elocuencia, de comunicación: seguirá "diciendo" para aquéllos que desaffien percibir lo no percibido; el medio desaparece, la palabra poética permanece.

b)- En cuanto a la construcción del lenguaje poético, me referiré en primer lugar a los conceptos establecidos por O. Brik en "Ritmo y Sintaxis". Señala las diferencias entre el discurso prosaico y el discurso poético sobre la fuerza de ascención entonacional que reposa en la palabra en el primero y en el ritmo en el segundo. El verso responde a las leyes de la sintaxis rítmica. Ritmo es una repetición periódica en el tiempo y en el espacio. El movimiento rítmico es anterior al verso, sólo se comprende a través de él. El verso es la unidad rítmica y sintáctica primordial del poema. Ritmo y sintaxis se dan simultáneamente. Los formalistas rusos encontraron en la sintaxis algo que ligaba la frase al verso sin alejarla de él, algo que se situaba en

el límite entre la fonética y la semántica. Entendían que la semántica ocupaba un lugar relevante en los casos en que cupiera en las antiguas formas del verso; pero cuando éstas no podían contenerla, se abocaban a romper la tradición y procurar otros significantes. El estudio de estos significantes ha llevado a poetas y críticos modernos a desdeñar el fondo y prestar mayor atención al complejo lírico dotado de estructura fónica y rítmica; sólo a posteriori la estructura transracional se articula en palabras prosaicas. El verso es un complejo lingüístico que reposa sobre leyes particulares distintas de la lengua convencional.²⁶

Tales leyes de construcción poética aparecen en La Experiencia Literaria ubicadas en el área gramatical, fonética y estilística. Las dos primeras son estudiadas por los formalistas, la tercera no, es deliberadamente rechazada por su interés "formal". Interesa, no obstante, relacionar las primeras. Reyes las presenta de este modo:

La tradición gramatical suponía que el lenguaje sólo era un instrumento lógico, lo que hacía incomprensible el misterio lírico de la literatura.

No; el lenguaje tiene un triple valor:

- 1º De sintaxis en la construcción, y de sentido en los vocablos: gramática.
- 2º De ritmo en las frases y periodos, y de sonido en las sílabas: fonética.
- 3º De emoción, de humedad espiritual que la lógica no logra absorber: estilística.²⁷

²⁶ en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, pags. 107-114.

²⁷ "Apolo o de la..." p. 84.

La disociación —y el rechazo— de la lógica hacia la poesía sostenida por la gramática tradicional o normativa, a la que se refiere Reyes, supone un conocimiento intuitivo de la gramática estructural, en la que lo interesa ya la veracidad o factibilidad de la expresión, sino la realidad de su estructura, la evidencia de las relaciones de los signos que expresan. La valoración del lenguaje en este sentido es la sintaxis. El segundo valor del lenguaje incorpora al ritmo como nota dada por la repetición de frases, periodos y sonidos. La postura formalista reúne ritmo y sintaxis, elementos situados en el punto justo en el que el verso se mantiene unido a la fonética y a la semántica, es decir, a los lazos de entonación y significado que sostienen la comunicación expresiva. Sin estos resortes, el desprendimiento estético-lírico se aislaría en su propia diferenciación. No obstante, no se trata de vínculos convencionales; no se presentan en forma prosaica sino que aparecen deformados: tal alteración sustenta la esencia poética. En Reyes, los valores rítmicos y sintácticos no aparecen unidos, están diferenciados; sin embargo, la observación que hace respecto a la gramática normativa lo aproxima en gran medida a la percepción sintáctica disímil, desordenada lógicamente, como base rítmica del poema.

El valor espiritual representa en Reyes el tercer elemento. Se refiere a la emoción que busca distintas maneras de ajuste verbal: distintos estilos. La literatura aprovecha los tres valores, mientras que a la lengua corriente le basta sólo la sintaxis. El

lenguaje poético es por esto más rico que el lenguaje común, pues éste no actualiza los tres elementos, y si lo hace, se trata de la lengua poética.

Al considerar a la poesía como efecto de palabras, ("Pero los versos, oh, Degas, no se hacen con ideas sino con palabras", re-
prendía Mallarmé a Verlaine quien quería hacer versos porque ideas no le faltaban. "Jacob o idea de...", p.103.), Reyes insta a los poetas a hacer de sus palabras "cuerpos gloriosos". Denomina a la poesía pura "Servidumbre Voluntaria", pues en su raro aire de sueño y pensamiento no llega a la libertad sino que se pone al servicio de las leyes más rigurosas del lenguaje; obstáculos que lo conducen a la liberación del espíritu. Exigencia suma de disciplina sin fines prácticos.²⁸

El trabajo de las escuelas formalistas reveló nuevos procedimientos para elaborar el material poético, y consistió más en la disposición de imágenes que en su creación. No rechazaban a la literatura como producto de la vida real, pero no la utilizaban para explicar el hecho literario. "Donde hay imagen hay singularización...la imagen no es un predicado constante para sujetos variables". Su finalidad no es representar sino crear una percepción particular del objeto, provocar su visión, no su reconocimiento. La lengua poética, oscura, llena de obstáculos, usa los mismos signos de la tradición literaria y de la lengua prosaica; lo que varía es su construcción, para que la percepción se detenga en ella.²⁹

²⁸ "Apolo o de la..." p.89.

²⁹ V. Shklovski, "El arte como artificio", Teoría de la literatura de los formalistas rusos, page.65-69.

La voluntad de servir a la exactitud del lenguaje para que pueda "nombrar lo que no tiene nombre", conduce a Reyes a relacionar el lenguaje científico con el lenguaje poético.³⁰ Se parecen porque ni el lírico ni el técnico dejan nada librado a la casualidad. El científico procura abolir la indeterminación subjetiva de la palabra, y el poético busca una manera de precisión en el plano de la fantasía. El conocer poético resulta así, "un traducir el concreto heterogéneo de la realidad en cortos discretos homogéneos: resolver el río en rosario de cuentas, diría Góngora".³¹

6- La polivalencia del signo lingüístico.

Es innegable que entre la expresión del creador literario y la comunicación que él nos transmite no hay una ecuación matemática, una relación fija. La representación del mundo, las implicaciones psicológicas, las sugerencias verbales, son distintas para cada uno y determinan el ser personal de cada hombre. Por eso el estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido. No sé si el Quijote que yo veo y percibo es exactamente igual al tuyo, ni si uno y otro ajustan del todo dentro del Quijote que sentía, expresaba y comunicaba Cervantes. De ahí que cada ente literario esté condenado a una vida eterna, siempre nueva y siempre naciente, mientras viva la humanidad.

("Apolo o de la...", p.85.)

Desde tres puntos de vista se aborda este tema en La Experiencia

³⁰ Esta diferenciación sirve a Roland Barthes para oponer la poética clásica a la poética moderna: "...las palabras clásicas se en camian hacia un álgebra... operan a modo de valencias químicas dibujando un área verbal llena de conexiones simétricas"... "los poetas modernos asumen la Poesía no como un ejercicio espiritual, un estado de ánimo o una toma de posición, sino como el esplendor y la frescura de un lenguaje soñado". (El grado cero de la escritura, S.XXI, Mex. 1981, pags.51-56.)

³¹"Apolo o de la..." p.91.

Literaria. El primero ha sido comentado por varios teóricos de la literatura, "hay tantos Quijotes como lectores"; el segundo señala la necesidad de obtener una respuesta del lector, la importancia de su cooperación para que el texto se realice; el tercero enumera las condiciones de una buena lectura, las dificultades con que se enfrenta un lector. Los tres enfoques son complementarios, no puede darse uno sin los otros. Son principios simultáneos, imprescindibles para poner en valor la obra literaria.

La elaboración de los elementos que construyen la polivalencia del signo pertenece a los más recientes estudios semióticos contemporáneos. Sin afán de presentar un panorama completo del nivel alcanzado por éstos, desde la palabra de Reyes, me referiré a teóricos como Irsh, Jauss, Eco, Trabandt y Segre, cuyas aportaciones han contribuido a poner en relieve aquellos aspectos de la interpretación que la excesiva preocupación formal o el extremo abandono intuitivo habían dejado de lado: los que nacen de la consciente acción de la individualidad del lector sobre el texto.

4. El epígrafe es el marco de análisis general, base de los más específicos puntos siguientes. Defiende la libertad de interpretación sobre el carácter relativo y a la vez absoluto de cada una de las imágenes que se forman en las distintas lecturas.

En primer lugar aparecen diferenciados los planos expresi

vos de los planos comunicativos, como propios de la realidad textual y de la percepción que de ella se realiza. Dado que las formas perceptivas varían según las condiciones de cada individuo, el producto de la comunicación de un hombre con la obra literaria es absolutamente único. La distancia se perfila tanto entre los lectores entre sí como entre éstos y el texto. El margen de silencio que permanece libre de interpretación será recogido por otros que descubrirán en él nuevas significaciones. Una obra literaria ofrece diversos puntos de interés, y el hecho de que una época se aboque a estudiar un aspecto determinado no implica contradicción por parte de los estudiosos; ni en el discurso textual; indica que el texto sigue vivo en el tiempo: si en algún momento el interés del Quijote estuvo puesto en su carácter caballeresco, en otros, su valor es idealismo vs. pragmatismo, pues, como fenómeno, es según lo que las distintas conciencias observen en él.

El término fenómeno o fenomenografía literaria es reiteradamente usado por Reyes. Para Husserl la fenomenología es un método consistente en la descripción del contenido intencional de las actividades y vivencias psíquicas que determinan las estructuras de la conciencia. Estas estructuras son datos evidentes de la relación entre la conciencia y las cosas. En nuestro texto de estudio el concepto adquiere particular interés: se trata del conocimiento del objeto literario desde múltiples ángulos psíquicos (-estados anímicos, desarrollo espiritual-) y físicos (-condicionamiento geográfico-histórico). En esto consiste la fluidez del fenómeno literario, en ser lo que es para cada individuo que lo penetra.

Acerca de este aspecto, Hirsh, en 1976,³² explicó que podían

³² E.D.Hirsh, The aims of interpretation, Chicago 1976, The University of Chicago Press; en César González, Función de la teoría en los estudios literarios; UNAM, Mex. 1982, p.157.

encontrarse tres posiciones respecto a la interpretación; la del intuicionismo, la del positivismo y la del perspectivismo. La primera concibe al texto como ocasión para lograr la comunicación espiritual con su autor. Para la segunda el significado es una cualidad secundaria a las formas lingüísticas y está especificado en la congruencia de sus significantes. La tercera se caracteriza por un escepticismo respecto a la posibilidad de una interpretación definitiva. Esta es la que nos interesa y la que se acerca a Reyes. Su nombre viene de "perspectiva", metáfora visual que acentúa las diferencias de un objeto según el ángulo desde el que se lo vea. No existe una única visión de las cosas; la perspectiva es relativa a las condiciones del observador. "Un texto puede contruir no sólo uno sino muchos complejos disperes de significados" (Hirsh, p.24). Cada interpretación es parcial, ninguna puede agotar los significados de un texto. Además de parcial es histórica, porque si puede interpretarse de distintas formas contiene la variedad semántica en ella, y no podría usarse un modelo único que representara el significado que propuso el autor.

Y en cuanto a las modificaciones interpretativas que sufre la obra literaria a través del tiempo, de carácter histórico, quisiera referirme a las palabras de Cesare Segre.³³ Opina que no deben insertarse entre los valores deformantes el incremento de significación que el tiempo confiere a las estructuras del mensaje. El tiempo amplía sin detención los límites de la realidad y de la producción literaria, y el gran arte se verifica en su capacidad de hablar a distintas generaciones, lo que no significa que las

³³ Cesare Segre, Crítica bajo control, Planeta 1970, Barcelona, p.99.

estructuras semiológicas se transforman; es el observador el que percibe nuevas relaciones, nuevas perspectivas, en puntos de vista que pueden considerarse casi inagotables. Respecto a las intenciones del autor ("el Quijote de Cervantes..."), si se conocen, recomienda aprovecharlas pero sin darles más prioridad que al mensaje.

2- La extrañeza del lector en La Experiencia Literaria tiene un tono afectivo, como si se refiriera a un amigo personal muy querido. Connota, sin embargo, una expectativa real de la labor literaria, del quehacer mismo de la escritura, por encima de las demandas emotivas del creador:

El público es ante todo una audiencia y el poeta la interpela a veces: "Enamorados que aquí estáis, sabedlo." Pero la imprenta y la instrucción pública transforman el cuadro, y gradualmente lo sustituyen por una escena silenciosa en que, a través de la lectura, del espacio y del tiempo, un escritor tiene fascinado a un lector solitario, ante una página con caracteres que no le era destinada. Ya nuestra Sor Juana Inés echa de menos aquella lectura compartida, y el no contar "con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible".³⁴

Conforme a la naturaleza oral otorgada por Reyes a la literatura, figuramos a los destinatarios del texto como una multitud viva, ávida de la palabra del poeta, atenta a su sabiduría, pero no en actitud pasiva sino erguidos, dispuestos a ser "interpelados". Hay entre ellos algo urgente que desea ser compartido, ansiosamen-

³⁴ "Apolo o de la..." pp.93-94.

te esperado por ambos, y es al poeta, (envuelto en aureola patriarcal, no podemos negarlo), a quien toca revelarlo. Válido es, no obstante, el reconocimiento de ese lazo primero, con frecuencia virtual, que recupera con estrechez al interlocutor siempre presente in absentia al momento de la creación. Importante es, también, la manera en que Reyes destaca el desplazamiento del directo intento de comunicación inicial por las interferencias reales, -impresión, tiempo, espacio-, que convierten lo que esencialmente es comunitario en un acto individual. Soledad del creador, y soledad del lector. El único vínculo que resta es la mediación del texto.

La idea de experimentar al receptor en el momento mismo de la creación, de "diseñarlo", para que debata la escritura, remite, con cierto automatismo, a los trabajos realizados por Umberto Eco en Lector in Fabula (Lumen, Barcelona, 1981). Reconoce que hay textos que no sólo requieren la cooperación del lector, sino, además, que el lector ensaye una serie de opciones interpretativas, que si no infinitas, son al menos indefinidas y más de una. Postular la cooperación del lector no significa contaminar el análisis estructural con elementos extratextuales. El lector, como principio activo de la interpretación, forma parte del marco generativo del propio texto. Es decir que el movimiento generativo, que en el acto creacional nace del emisor-autor, se completa, se continúa dialécticamente o se recrea con el movimiento interpretativo con que responde el lector-receptor. Emisor y destinatario están presentes en el texto no como polos del acto comunicacional sino como papeles actanciales del enunciado. Lector y autor fabrican hipótesis cada uno sobre el otro. La que fabrica el lector parece más segura que la que fabrica el autor, ya que ésta no puede deci

dir sobre el tipo de lector que recibirá su texto.

La distancia entre los teóricos citados parece suma, o infima, según la perspectiva desde la que se la mira. Es claro que la preocupación de Reyes es emocional, acusa el injusto distanciamiento al que se ve sometido el escritor cuando desde un principio su palabra va dirigida a "otro"; y su añoranza, más que vislumbrar una agitación del texto, deja entrever una reunión espiritual de dos almas que se necesitan. Más clara parece aún la intención de Eco de poner en relieve las posibilidades sémicas del signo literario instando al lector a descubrirlas y olvidando al autor, excepto en caso de que pueda aportar su voluntad primera de significación al escribir. El foco de atención en ambos casos, es, sin duda, el interlocutor. Con lo que de alguna manera se niegan las posturas puristas del arte immanente, puro, suficiente sobre su propia expresión estética, y se buscan elementos ajenos a él para completarlo: elementos comunicacionales.

3- Las condiciones de una buena lectura, aquellas que posibilitan una comunicación óptima con la obra literaria, son precisadas en dos momentos: el de la entrega y el de la recuperación. El acto de tomar un libro en las manos conlleva una disponibilidad a recibir sus propuestas que serán luego tamizadas por momentos de reflexión. Este avanzar y detenerse, juego dialéctico de sometimiento y rechazo, va cimentando un registro en el lector formado por la integración a sus vivencias de los nuevos conceptos.

Y luego, hay que saber leer, que no es un ejercicio vulgar. Es un darse y recobrase: una aceptación siquiera instantánea y automática, de lo que leemos, y un claro registro de las propias reacciones. Sea

una enumeración provisional de dificultades, que son otros tantos avisos para la lectura:

1º Lo primero es penetrar la significación del texto. Esto supone entender lo mentado y también la intención con que se lo mienta.....

2º La recta aprehensión sensorial: la oreja, la laringe.....

3º Junto a los estímulos auditivos habría que contar los demás estímulos sensoriales que vienen con las imágenes.....algunos lectores no sienten la imagen, y otros se fascinan con ella hasta perder el sentido.....

4º Las asociaciones erráticas del lector, recuerdos personales que se le atraviesan, perturban la atención sobre el texto al punto de desviar su sentido.....

5º La sentimentalidad y la inhibición, la extrema facilidad o la extrema resistencia ante el movimiento que el poeta trata de imprimir en nuestro ánimo, son errores más frecuentes de lo que parecen, que exageran o borran los rasgos de la figura literaria.

("Apolo o de la....pp.94-97)

Tales cláusulas³⁵, prevén actitudes por parte del creador y del receptor que contribuyen a agotar las significaciones textuales e intertextuales de la obra literaria.

La primera, argumentada con varios ejemplos que pueden conducir a interpretaciones equívocas, señala la evidencia de que hay un espacio implícito entre las líneas escritas del texto que debe ser descifrado por el lector. Es el espacio que la semiología llama "connotación". El destinatario, dice Eco, debe actualizar la cadena de artificios del texto en el contenido, realizando como lector modelo movimientos cooperativos, activos, conscientes, para lograr el funcionamiento más aproximado al enunciado que tiene en sus manos. Hay un amplio margen de ideas y de relaciones que están previstas estratégicamente por el emisor para ser percibi

³⁵ Se explicita a pie de página que son tomadas de I.A. Richards, Practical Criticism, New York, Harcourt, Brace and Co. 1939.

bidas y realizadas por el destinatario.

"Entender lo mentado y la intención con que se lo mienta" supone dos momentos; la percepción del significado verbal de los términos empleados por el autor, y la explicación del mismo. Estos momentos son llamados por Hirsh comprensión e interpretación respectivamente.³⁶ La comprensión es previa a la interpretación e intrínseca al texto; la interpretación es extrínseca porque pertenece al receptor. La comprensión construye el significado, la interpretación lo justifica. Y es aquí donde se produce el "darse y recobrase" que advierte Reyes; comprender es un acto de entrega, e interpretar es un poner en tela de juicio la comprensión. La interpretación es, como dice Jauss, "la concreción de un significado específico entre otros significados posibles que intérpretes anteriores han concretado o intérpretes posteriores puedan aún concretar...tiene la tarea de iluminar las condiciones verbales y poéticas que desde la construcción del texto orientan el acto primero de la comprensión".³⁷ Cada lectura es una interpretación que se acerca al planteo hermenéutico, a los modos de reflexión que tratan la realidad humana como signo cognoscible; "la reflexión hermenéutica es el instrumento de la estética de la recepción y del efecto siempre que se emplee conscientemente de manera controlable".

La segunda se refiere a la importancia de agudizar los sentidos para lograr una percepción cabal del texto. Dado que la lectura aun cuando es silenciosa implica una representación fonológica del sonido, (imagen acústica de Saussure), la repetición mental de los signos lingüísticos debe ser cuidadosa, a fin de no

³⁶ E.D. Hirsh, Validity in interpretation, 1967, New Haven, Yale University Press; en César González, op.cit., p.158.

³⁷ Citado en Rien T. Segers, "An Interview with Hans Robert Jauss", New Literary History, XI, I; en César González, p.159.

saltear elementos valiosos para su comprensión; debe ser alimentada por sus peculiaridades expresivas. Recordamos la definición de lector modelo de Eco: "El lector Modelo es un conjunto de condiciones de felicidad establecidas textualmente que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado"... "Para realizarse como Lector Modelo el lector empírico tiene ciertos deberes 'filológicos', tiene el deber de recobrar con la mayor aproximación posible los códigos del emisor".³⁸ Las observaciones de Eco son coincidentes en parte con las de Reyes, porque la "felicidad textual", y los "deberes filológicos" aluden no sólo a detalles de expresión sino también a los códigos culturales que ellos revelan. El ejemplo que da Reyes sobre un texto del Arcipreste de Talavera se funda en la abundancia de signos interrogativos y exclamativos que allí aparecen, y que exigen especial atención en su ascendente tono para no confundirse con la neutralidad del ensayo. El ejemplo que da Eco, es breve: si alguien dice "Krushev era un político ruso", cuando era ucraniano, se deduce que el hablante posee escasa cultura política.

En cuanto a la tercer cláusula Reyes incluye aquí al dibujo virtual que cada lector va formando en su mente al ir cerrando imágenes mediante la relación ordenada de vocablos. La sintaxis natural priva a veces de la magia de la sintaxis alterada del lenguaje poético, cuyo deleite en el uso metafórico de la palabra conduce, sin embargo, a interpretaciones equívocas respecto a la intención primaria del autor. Riesgo que Eco justifica de la siguiente manera: "El texto es un mecanismo perezoso que vive de la

³⁸ op.cit., pp.89-91

plusvalía del sentido, y sólo en casos de extrema preocupación didáctica se complica con redundancias"³⁹. Ante esta afirmación, es evidente que nuestro epígrafe tan abierto a la polivalencia del signo, ("hay tantos Quijotes como lectores") se ha debilitado en un temor a "perder el sentido", es decir, en un creer que existe un sentido-si no único, prioritario- que debe ser respetado. Sin embargo, con seguridad, no se trata aquí de un extremo didáctico, no existen las redundancias citadas por Eco cuya misión sería cerrar las posibles interpretaciones en una; no, la preocupación de Reyes se limita a rechazar las desviaciones que impidan la comprensión del texto más justa.

El cuarto "aviso de lectura", las asociaciones erráticas, previene sobre los condicionamientos personales que provocan aceptación o rechazo de una obra literaria. El conocimiento y el juicio poético no deben fundarse sobre proyecciones subjetivas de la propia experiencia del lector sino sobre las relaciones intrínsecas al texto. El trabajo de interpretar supone la elección de límites y orientaciones perceptivas. Interpretar un texto no es lo mismo que usarlo como libre estímulo imaginativo o como excusa catártica.

Y finalmente, la última advertencia considera los condicionamientos por parte del escritor, presiones implícitas o explícitas "que empujan a oír más o menos de lo que se nos dice": sentimentalidad, chantaje afectivo por el que se oye más, e inhibición, obstáculo verbal o ideológico por el que se oye menos. Revertido el problema, puede hablarse de cierto automatismo para aceptar o desconfiar de un texto cuando se han escuchado comentarios a favor o

³⁹ *Ibidem*, p. 76.

en contra de él : "si hemos conocido el éxito de cierto procedimiento literario, nos resistimos a aceptar otro diferente, y viceversa, nos negamos a aceptar un acierto porque conocemos un fracaso de orden técnico semejante". Esta suerte de automatismos para provocar determinadas respuestas del emisor hacia el receptor y para buscar determinadas propuestas del receptor hacia el emisor instrumentando al texto para sus fines respectivos, son los que han llevado a Eco a contemplar en su teoría los modos en que también pueden ser previstos los autores. Podemos hablar de un Autor Modelo, dice, "cuando asistimos a la aparición del sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta y no cuando, por detrás de la estrategia textual, se plantea la hipótesis de un sujeto empírico que quizá deseaba o pensaba o deseaba pensar algo distinto de lo que el texto, una vez referido a los códigos pertinentes, le dice a su Lector Modelo".⁴⁰ Aunque las observaciones de Rêyes apuntan a denunciar maneras de utilizar el texto con un velado afán proselitista en lo que se refiere al movimiento autor-receptor, y las ya comentadas de Eco destacan las cualidades de la obra abierta para dejar de ser potencia y convertirse en acto gracias a la estrategia del autor y a la cooperación del lector, en la dirección inversa, la del lector que preve al autor, la desproporción es menor: la convención del tipo de escritura en juego determina su incorporación o rechazo al registro del lector en La Experiencia Literaria, y la convención sobre la escritura ayuda sobre sus índices ideológicos a ubicar al responsable de un texto en Lector in Fabula. El nexo sigue siendo el texto.

40

Ibid., p. 93.

Los tres puntos de vista que hemos revisado, -la plusvalía del sentido, la necesidad del interlocutor, y las dificultades y avisos para una buena lectura-, tienen un común denominador: todos se procesan desde, para y por la realidad textual. Se trata de medir con cierta justicia la interpretación desde los condicionamientos del lector, del autor, y desde los nodos auditivos y visuales de la obra literaria. Interpretar es otorgar significación a la palabra escrita, cosas variables a una realidad invariable, el texto. Es preciso referirnos nuevamente a la semiología:

Jurgen Trabant, en Semiología de la obra literaria define la interpretación literaria por oposición al habla cotidiana. Si la interpretación atribuye cosas al significado estético, el habla atribuye significados a las cosas.⁴¹ Habría aquí una interesante aportación al concepto que hemos venido manejando. En primer lugar se opone la variabilidad de la interpretación, por ser cualidad perteneciente a los distintos lectores, a la fijeza de la significación textual, realidad que contiene una estructura invariable. En segundo lugar, ubica a la interpretación en el plano del lenguaje literario, desde donde pretenden colocarse "cosas" variables sobre el texto invariable, a diferencia del habla común que adjudica a las cosas invariables significados variables:

Lengua literaria	cosas	significación textual
Lengua común	significados	cosas
	VARIABLE IRREAL	INVARIABLE REAL

⁴¹ Jurgen Trabant, Semiología de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1975, p.334.

Deducimos que la interpretación se mueve en un plano de ambivalencia y relatividad tanto como los significados convencionales que se adjudican a las cosas reales; la correspondencia aparente es diagonal si relacionamos las cosas reales con el deseo de realidad, (de encontrar cosas), de la interpretación y relacionamos el afán de encontrar significados naturales en el habla común a las cosas, con el texto de la lengua literaria. Una conclusión rápida nos llevaría a afirmar que existe una constante dualidad entre los objetos y la significación que se les otorga, equilibrio de mayor y menor consistencia real, partes indisolubles de un todo físico y psíquico, de una unidad de significantes y significados. Si aceptamos este principio, en la lengua común los significantes son las cosas materiales y los significados son las ideas que el hombre coloca en ellas; en la lengua poética - ¡oh paradoja!- los significantes serían las cosas que el hombre encuentra en las ideas del texto: la interpretación, realidad última del lector que responde al silencio de la obra. pues representa la única manifestación objetivamente accesible del signo estético, representa una posibilidad de detener "la fluidez del fenómeno literario" a la que se refiera Reyes.

7- La actitud del crítico.

El punto anterior nos ha introducido ya en una realidad dual de cosas existentes y designificados que se le otorgan o de significados que admiten cosas; entes que actúan y entes que reciben la acción. De esta manera lo expresa Reyes:

¿Estamos seguros del hombre? ¿Es el hombre un hombre o varios hombres? Dos por lo menos: uno que va, otro que viene. Casi siempre dos que se acompañan. Mientras uno vive el otro lo contempla vivir.

(“Aristarco o anatomía de la crítica”, p.105)

Tres ideas básicas ofrecen las notas de La Experiencia Literaria a este punto: a) la simultaneidad de la escritura creativa y la escritura crítica, b) la gestación de la crítica, y c) los tipos de crítica según su gradación: impresionismo, exégesis y juicio.

a-) La naturaleza de la crítica en Alfonso Reyes es tan indiscutible como la existencia del hombre. A toda realización corresponde una actitud contemplativa: “Somos actores y espectadores, somos áncora y cátodo, chispas que los polos cambian; lucha y conciliación de principios antagónicos, izquierda y derecha...somos Poética y somos Crítica”. Acción y juicio. El producto depende del creador y del consumidor. La literatura no escapa a las leyes de polarización de la vida humana. El objeto poético determina la forma de la crítica y la crítica precisa el objeto literario. Se dan al mismo tiempo, como diálogo constante entre compañeros:

El término medio de Aristóteles, virtud entre los vicios extremos, no ha de verse como un hito estático, sino como una forma dinámica cruzada por furiosos vaivenes. Y esto viene a ser nuestra alma: la región de las atracciones y las repulsiones, la región del rayo...La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante...La crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo.⁴²

La conversación está soportada por el lenguaje, punto en el que

⁴²“Aristarco o anatomía de la crítica”, La Exp.Lit., p.105-106.

convergen crítica y creación. No se trata de la gastada oposición "soberbio creador vs. humilde servidor", sino del común difícil quehacer de manejar la palabra. "El escritor no puede definirse en términos del papel que desempeña sino únicamente por cierta 'conciencia de habla'. Es escritor aquél para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza",⁴³ dice Roland Barthes. La transformación de la palabra discursiva, agrega, es la que aproxima el crítico al autor del mismo modo que el hombre se aproximó a Dios en el paso de la Edad Media al Renacimiento. Nótese la similitud del espacio religioso entre ésta idea y la comparación que desde Santo Tomás realiza Reyes para afirmar la simultaneidad de la crítica y la creación "...se admite la posibilidad de que el Universo no haya tenido un comienzo histórico, sino que coexista con Dios, de toda la eternidad. Sin embargo, para acercarnos al misterio, admitimos como auxilio teórico un Día de la Creación. Si gamos el símbolo: nuestro Día de la Creación se confunde con nuestro Día del Juicio. Juicio y creación, precepto y poema, van tronando juntos en el seno de la nube poética". El ejemplo de Barthes tiene una dimensión espacial: el crítico llega ahora al autor como en su momento llegó el hombre a perecerse a Dios. La palabra de Reyes tiene una connotación temporal: el Día de la Creación es el Día del Juicio porque la sucesión cíclica del tiempo nos llevará al mismo punto de partida. Representados ambos ejemplos sobre un eje vertical y horizontal respectivamente, observamos que se complementan y que el sentido de la creación humana parece adquirir una dimensión totalizadora en la reflexión

⁴³ Roland Barthes, Crítica y Verdad, S.XXI, (1^{er} ed. 1966), 5^o ed. 1981, pp.48-49. en francés Mex.

ascendentes, "divina", que le proporciona la crítica.

DIOS

-----CREACION-----JUICIO-----

HOMBRE

La palabra ha dejado de ser instrumento decorativo para convertirse en signo y verdad. Escritores y críticos se intercambian, penetran y nutren, porque un mismo lenguaje tiende a circular en la literatura (según Barthes la unión de la función poética con la función crítica ha comenzado hace diez años, desde Mallarmé). "Sólo teóricamente la poesía es anterior a la crítica", dice Reyes; Barthes completa: "Agregando su lenguaje al del autor y sus símbolos a los de la obra, el crítico no deforma el objeto para expresarse en él, no hace el predicado de su propia persona; reproduce una vez más, como un signo desprendido y variado, el signo de las obras mismas cuyo mensaje, infinitamente examinado, no es tal "subjetividad", sino la confusión misma del sujeto y del lenguaje, de modo que el crítico y la obra digan siempre: soy literatura, y que, por sus voces conjugadas, la literatura no enuncie jamás la ausencia del sujeto".⁴⁴

b-) El proceso de gestación de la creación y de la crítica . . . en La Experiencia Literaria reconoce tres momentos: el de la raíz contextual a la obra, impregnada de elementos comunes al

⁴⁴ Ibid., p.74.

al autor y al grupo al que pertenece; el del enfrentamiento del creador con su producto: desconocimiento, asombro y temerosa apropiación; y la hora de entregar el objeto al juicio ajeno a leyes que no sólo interpretarán el poema, además, lo evaluarán en nombre de la "ciencia literaria":

- El poema es primeramente rito, fórmula, decreto, contrato, reseña histórica; hechos todos colectivos; verbos todos cuyo sujeto no es el individuo sino la tribu. El poeta es mero instrumento.....
- Pero un día acontece el cisma. El poeta se siente sólo ante su poema y empieza a considerarlo como cosa suya.....
- Pasamos al diálogo explícito. Ya no es la autocrítica, ya es la crítica. Ya no es el poeta solo ante su musa. Aparece frente a él un extraño, un censor, un consejero de la duda.....
La crítica no se conforma con seguir los pasos al poema. Ahora se empeña en precederlo; ahora se muda en Preceptiva. Es un caso de sustitución de poderes.....⁴⁵

El primer momento evoca la función del poeta en la Edad Antigua, en la que la poesía tiene función de servicio institucional, religioso, mágico, agrícola, político. El poeta es el héroe de la tragedia cuya voz está siempre avalada por un coro; el grupo lo rodea equidistantemente para que hable en nombre de todos.

Advierto una correspondencia con la tesis de Adolfo Sánchez Vázquez donde se justifica la interacción entre la obra y el medio que la produjo: "La visión del mundo dominante se extiende como un puente entre las ideologías operantes en el texto y las del

⁴⁵ "Aristarco o anatomía de la crítica", pp.106-109.

contexto histórico y sociocultural, y puede relacionarse, aunque no necesariamente identificarse, con la ideología del propio autor".⁴⁶ En efecto, si la ideología es un conjunto de ideas acerca del mundo y la sociedad, que responde a intereses, aspiraciones e ideales de una clase social dada, y que guía un comportamiento de los hombres acorde con esos intereses, aspiraciones e ideales, y si el escritor es portavoz privilegiado de ese conjunto de ideas y las traslada a la obra literaria, puede R^{dyes} hablar de "verbos cuyo sujeto no es el individuo sino la tribu", y de un autor que es mero instrumento de ella porque su palabra pertenece a todos los miembros de la tribu. Los enfoques marxistas parten del presupuesto de que el arte es reflejo de una infraestructura, testimonio que incorpora las condiciones que le dieron vida. Los intentos de la Sociología de la Literatura se forman alrededor de dos grandes tendencias: ver a la literatura como documento de información sobre un periodo histórico, y concebir el elemento social como explicativo de la obra estética. Un punto intermedio sería aceptar que el elemento social determina las opciones estéticas y aceptar que la literatura nos permite comprender mejor la situación de una sociedad. La Experiencia Literaria no profundiza este punto.⁴⁷ La literatura no interesa como hecho ideológico sino como fenómeno de creación colectiva.

El segundo momento nace cuando el poeta corta los lazos con el círculo, cuando individualiza su palabra desnudándola estéti-

⁴⁶ A. Sánchez Vázquez, La Filosofía y las Ciencias Sociales, Grijalbo, Mex. 1976.

⁴⁷ De alguna manera se aborda lateralmente en El Deslinde, al hablar de los 'préstamos' y 'empréstitos', elementos que la literatura incorpora de la sociedad y viceversa.

camente, lleno de admiración y duda al mismo tiempo. Es la autocrítica.

En el tercer momento la autocrítica se convierte en diálogo con alguien que cuestiona la perfección de su obra, que desconfía y exige más de ella. Hay un desplazamiento de autoridad. El que da la última palabra es ahora el crítico. Es él quien decide con su olvido o reconocimiento el curso del texto en el tiempo. Desprendida de su creador la obra queda al servicio de la inteligencia de sus lectores. La inteligencia del público es variable. Las pautas valorativas cambian según los intereses generacionales, quienes construyen modelos preceptivos y desde cuyas normas se juzga la producción literaria. "En cada época existen varias escuelas literarias al mismo tiempo, una de ellas representa la cima canonizada de la literatura; la canonización de una forma literaria conduce a su automatización y provoca en la capa inferior la formación de nuevas formas que conquistan el lugar de la más antigua; llegando a convertirse en fenómenos de masas, y finalmente vuelven a su vez a ser desplazadas hacia la periferia".⁴⁸ La explicación que dan los formalistas rusos a la mutabilidad y relatividad del criterio que jerarquiza a la literatura se intuye en lo que Reyes llama Preceptiva, crítica institucionalizada. Enfrentamiento entre dos actitudes: prepotencia del escritor vs. prepotencia del crítico, obra vs. interpretación; malentendida rivalidad entre la función crítica y la función poética. Tanto la poesía, -la creación literaria-, como la mirada que la observa son expresiones de vida, "dos órdenes de creación" que deben procurar caminos legítimos.

⁴⁸ J. Tinianov, "Sobre la evolución literaria", Teoría de la literatura de los formalistas rusos, citado por H.P. Jauss, en La literatura como provocación, Península, Barcelona, 1976, p. 160.

c)- Las tres maneras que La Experiencia Literaria reconoce para abordar un texto son: la impresión, la exégesis y el juicio; formas que engloban las posibilidades afectivas, intelectivas y racionales de conocimiento.

La primera es la que a su juicio tiene prioridad, y es también la que ofrece vínculos interesantes en relación a las corrientes críticas contemporáneas:

La impresión, ya se entienda, es la condición indispensable, la receptividad para la obra literaria. Sin ella no hay crítica posible, ni exégesis, ni juicio, ni conocimiento, ni amor. Ahora bien, la manifestación de esta impresión general y humana a nadie se podría vedar. Es un derecho natural, si se me permite un lenguaje anticuado. Cuando esta manera de manifestación informal y sin compromisos específicos se atreve a hablar en voz alta o se atreve a la letra escrita, suele llamársela impresionismo. 49

Reyes defiende el impresionismo de los ataques peyorativos que ha recibido basados en su imprecisión y en su subjetividad, "porque al fin de la creación literaria no es provocar la exégesis sino iluminar el corazón de los hombres", porque si el crítico no lleva adentro un impresionista "carece del contacto para establecer esa misteriosa comunicación con la poesía", y porque el impresionismo entendido "como el conjunto de reacciones de una época, de una sociedad o de un individuo, es el indicio indispensable para el filólogo". Los opositores, ^amaestros exégetas, desdeñan su ambigüedad, sus excesos, el carácter de aficionados de sus miembros, que los dispone al engaño y los hace participar marginalmente del texto.

49 "Aristarco o anatomía de la crítica", La Exp. Lit., p.II6.

La defensa del impresionismo es llevada a cabo en nuestros días por estudiosos cuyo empeño se dirige a aportar elementos alrededor de la crítica literaria semiológica. Aunque parezca paradójico, desde este grado de la ciencia se ha regresado al valor intuitivo de la lectura como punto de partida del proceso de destrucción del signo lingüístico. La mirada incesante sobre el texto es un puente que equilibra, detiene, proyecta, juzga y canaliza la impresión primera de la palabra. "Por lo común, -dice Roland Barthes-, se entiende por crítica subjetiva un discurso dejado a la entera discreción del sujeto, que no tiene en cuenta para nada al objeto, y que se supone, (para mejor abrumarlo), reducido a la expresión anárquica y charlatana de sentimientos individuales. Una subjetividad sistematizada, es decir cultivada (proveniente de una cultura), sometida a sujeciones inmensas, surgidas ellas mismas de los símbolos de la obra, tiene más probabilidades, quizá, de aproximarse al objeto literario que una objetividad inculta, cegada con respecto a sí misma y amparándose detrás de la letra como detrás de la naturaleza".⁵⁰ Una obra es eterna, continúa, "no porque imponga un sentido nuevo a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone".⁵¹ La defensa de Barthes frena la caricatura generalizada de la crítica subjetiva, desordenada, verbosísima, rescatando la posibilidad que sus sujetos tienen para percibir sutilezas semánticas frente al riesgo de estatismo implícito en los métodos que fijan la significación de la obra como si fuera un compuesto químico.

⁵⁰ Crítica y Verdad, p.72.

⁵¹ Ibid., p.53.

Por otro lado, deja explícito que la fuerza de la subjetividad es lo que garantiza la permanencia de una obra en el tiempo: es un mismo hombre el que responde de maneras distintas a un mismo lenguaje.

Hans Robert Jauss, uno de los ideólogos de la llamada Teoría de la Rrecepción, iniciador en Alemania de la rama histórica de la estética de la percepción, 1967, refuerza también la indagación polisémica que abre la lectura personal. Propone continuar el límite en el cual se detuvieron el conocimiento histórico y el conocimiento estético (la crítica marxista y la crítica estructuralista) para superar el abismo existente entre literatura e historia. Tales métodos, a su juicio, conciben al hecho literario en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la presentación respectivamente; con ello quitan a la literatura una dimensión que forma parte ^Pinescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y efecto. Se refiere a lo incompleto de las teorías que ponen su acento en el contexto histórico de la obra (Lukács, Goldman) y de las que sólo tienen en cuenta la realidad textual. Estas orientaciones dejan de lado al tercer término del circuito comunicacional, al receptor, y la vida histórica de una obra literaria no puede concebirse sin la participación de aquéllos a quienes se dirige, ya que "únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción pasiva en recepción activa, de normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera".⁵² Y es el punto

⁵² Hans Robert Jauss, La literatura como provocación, Península, Barcelona, 1976, p.162.

La misma diferenciación hace Dámaso Alonso en Poesía española: el primer conocimiento es del lector, el segundo, el del crítico.

de vista de Reyes: "el impresionismo es el común denominador de toda crítica", la exégesis no pueda darse si no hay de por medio un buen lector que la derive a otras maneras de estudio. Jauss entiende este proceso como la transformación de la recepción en comprensión crítica, de respuestas pasivas a interpelaciones activas, de la convención estética a la polivalencia del signo. Al reconstruir el interrogante del texto el receptor le otorga un nuevo horizonte, no ya el de su realidad original sino el de su propia realidad. La dinámica de la crítica sólo se construye sobre un primer paso, impresionista para uno, receptivo para el otro. La frase de Hans Georg Gadamer (Jauss, 184) "Sólo se pueda comprender un texto cuando se ha comprendido la pregunta a la cual es él una respuesta", sintetiza de algún modo el movimiento impresionista-exagético o receptivo-comprensivo que estamos manejando; coloca la primera instancia (impresión-recepción) en la inmediatez del diálogo, y la segunda (exégesis-comprensión) en la mediación del texto.

Jauss:	recepción	comprensión
Reyes:	impresión	exégesis
	DIALOGO	TEXTO

Wolfgang Iser, otro ideólogo de la estética de la recepción, contemporáneo a Jauss, se apoya como él en la relación dialógica entre texto y lector, pero se centra principalmente en la indeterminación del texto. Esta indeterminación se manifiesta en los llamados pasajes vacíos o "lagunas", que aumentan la posibilidad de participación de los receptores en la lectura de la obra. "Si

una obra puede interpretarse de distintas formas, debe contener esa variedad de significados dentro de ella, y así difícilmente puede reducirse a un significado simple. Sería fútil tratar de usar un modelo semántico para desarrollar los criterios que definirían el único significado que puso el autor".⁵³ Aportación que refuerza el punto que hemos llamado la polivalencia del signo, pues, si bien alienta la perspectiva impresionista en la multiplicidad de sentidos latentes en la obra literaria, su interés está puesto en uno de los elementos del diálogo, en el objeto conocido, no en el sujeto cognosciente. Reyes, en cambio, aunque establece que la impresión es indispensable para conocer el objeto, para analizarlo y juzgarlo, pretende enaltecerla porque es el grado en el que más plenamente puede advertirse la luz que la obra proyecta sobre el individuo: "el fin de la creación literaria no es provocar la exégesis sino iluminar el corazón de los hombres". Nótese aquí implícita la fuerte valoración de la idea platónica acerca de la poesía.

Gracias a esta luz que recibe, el sujeto cognosciente es en la Experiencia Literaria un amante del arte como de su respiración habitual. Es un "aficionado" capaz de creer, de ser subyugado por la belleza, pero no sometido a ella sino impulsado por ella. Impulsado a una vivencia emocional tan importante como la creación misma. "Los sofistas griegos consideraron como un índice de dignidad humana el aceptar, en serio, los engaños del arte". Tal afirmación no permite equívocos en el reconocimiento de la posición impresionista de Reyes. Si la literatura es una "mentira práctica", el lector es alguien que voluntariamente quiere ser enga-

53 ¹⁹⁷⁹ W. Iser, The current situation of literary theory; key concepts and the imaginery, New Literary History, vol. XI, en César González, Función de la teoría en los estudios literarios, UNAM, Mex. 1982, p. 158.

ñado por ella, y la medida del gozo o plenitud de su engaño está dada por su disponibilidad a impresionarse en ella.

La argumentación a favor del impresionismo se cierra con el ejemplo de un hombre sencillo a cuyas manos fue a parar una versión de Homero: "Estoy leyendo un libro extraordinario. Se llama La Illíada. No sé lo que es; pero desde entonces veo a los hombres como gigantes". Sostiene Reyes que su opinión vale más que muchos tratados de crítica y que muchos poemas. La estatura de "gigantes" es una expresión engañosa por su desmesura, pero no significa embaucamiento, estafa literaria. Es la respuesta del que conserva un grado de sensibilidad profundo, resistente a la intimidación de la letra convencional, propia del que aún puede tomar contacto con "cierto más allá del texto", "como si el lenguaje primero de la obra desarrollara en él palabras y le enseñara a hablar una segunda lengua" (Barthes, Crítica y Verdad, p.54), una lengua desmitificada, auténtica, personal.

La segunda manera de acercamiento al texto que establece La Experiencia Literaria es la exégesis. Segunda en la escala, segunda en importancia para Reyes. Representa el polo ^{opuesto} a la impresión, pues no pretende ningún tipo de iluminación espiritual, desdaña el imperio del gozo personal, y se dirige al texto para estudiarlo científicamente:

Es aquella parte de la crítica que puede considerarse, al pronto, como una mera exacerbación de la didáctica. Es el dominio de la filología. Esta crítica que por ahora prefiero llamar la exegética, admite la aplicación de métodos específicos y muchos la llaman ciencia de la literatura. 54

Si las posibilidades de conocimiento están dadas por el intelecto y la emoción, por las condiciones racionales y afectivas del ser humano, esta segunda manera se inserta en la vía racional del que llega a los objetos mediante disciplinados esfuerzos inductivos y deductivos. Reyes la considera una etapa de especialistas, de dogmáticos que han debilitado (jamás podrían prescindir del amor) su capacidad de lectura virgen, no *ajustada* a esquemas intelectuales. Reconoce, empero, que es un espacio de laborioso acceso, el único que pueda enseñarse y aprenderse, que informa, interpreta, valora y hasta "podría llegar al juicio". El condicionante "podría" denota la existencia de obstáculos: "se detiene y entretiene en la mera erudición de sus temas porque sus temas mismos más que un definitivo valor humano tienen un valor interior dirigido a los propios fines eruditos, un valor sólo de referencia para establecer el conocimiento".

Entiendo esta prevención respecto a la escala exegética-filológica como un rechazo a las formas agresivas y parciales de abordar el texto, rígidamente ajustadas a desglosarlo según el punto de vista desde el que se enfoque. Suele suceder que en estos casos se repiten moldes de análisis, en nombre de la ciencia, poniendo en juego el valor genuino y la unidad de la creación literaria. Todorov observa que a los formalistas rusos, por ejemplo, podría reprochárseles el no haber pensado más que en la metodología, "modificaban y perfeccionaban su método cada vez que encontraban fenómenos irreductibles a las leyes ya formuladas", ⁵⁵ y Barthes, enfrenta el problema desafiando las intimidaciones de la ciencia literaria al tomar la obra como un juego de relaciones lingüísticas en el que

⁵⁵ en Presentación a la Teoría de los formalistas rusos, p.14.

el mejor postor es quien arriesga a decir su propia verdad, la verdad de su impresión:

Frente a la ciencia de la literatura, aun si la entrevista, el crítico permanece infinitamente desarmado... Sin embargo esta distancia no es por entero deficitaria si permite a la crítica desarrollar lo que falta precisamente a la ciencia y que se podría llamar con una palabra: ironía. La ironía no es otra cosa que la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje. La costumbre que hemos tomado de dar al símbolo un horizonte religioso o poético nos impide percibir que hay una ironía de los símbolos, una manera de poner en tela de juicio al lenguaje, por los excesos aparentes, declarados del lenguaje... La ironía es entonces lo que le es dado inmediatamente al crítico: no el ver la verdad, según la frase de Kafka ("Todo el mundo no puede ver la verdad pero todo el mundo puede serla"), sino el serlo, de modo que tengamos derecho a pedirla, no háganos creer en lo que usted dice, sino háganos creer en su decisión de decirlo. 55

Es necesario, no obstante, establecer la diferencia de actitudes en los autores citados respecto a la ciencia de la literatura. Claramente se expresa la desconfianza hacia los métodos ortodoxos en los tres. El juicio de Todorov pone en evidencia la relatividad de los métodos si se hace imperioso cambiarlo cada vez que un texto no se ajuste a él; el de Barthes intenta una aproximación "barroca", que modifique el orden real de las cosas y los seres para ampliar el lenguaje en vez de reducirlo a una sola significación; y el de REyes, extraña la función moral de la literatura, el "valor humano" olvidado en la fría erudición del saber objetivo. Presentan un común denominador pero distintas justificaciones para adoptarlo.

55 Crítica y Verdad, p.78.

Tres son los métodos juzgados en la exégesis: el histórico, (responde a los caracteres del sociológico, que busca en la literatura testimonios de la realidad, movimientos latentes no registrados por la historia); el psicológico (relacionado con lo que hoy llamamos Psicoanálisis y Literatura, a partir de las implicancias de la vida personal del escritor manifestada en la estructura de su obra); y el método estilístico (considerado afín al formal-estructuralismo por su interés en la particularidades expresivas, aunque el estilo se entiende como modo de escritura de determinada condición psíquica y el formalismo como creación de formas nuevas para suplir la no elocuencia de las viejas)⁵⁶. El primero se detiene en el contexto de la obra literaria, las circunstancias que mediaron para su creación; el segundo en el emisor de la obra, en la individualidad de su autor; y el tercero, en la obra en sí, en el texto. Observamos que ninguno de los tres tuvo en cuenta al receptor al que va dirigido el mensaje, al im-resionable lector, razón por la cual se entiende la prevención de Reyes respecto a la ciencia literaria, el considerarla insuficiente para representar los efectos emotivos del fenómeno poético. Tal extrañeza nos autoriza a conectarlo con las teorías de la recepción contemporáneas: el no apego a la dureza filológica en La Experiencia Literaria, es paralelo al juicio de limitados que merecen en Jauss los métodos históricos y estructuralistas; falta algo en ellos, porque si bien la obra artística es la expresión de una realidad, constituye también una realidad que no existe junto a la obra ni antes de ella sino sólo en ella, en el juego creador del lector que pueda recibirla.

Reyes no propuso un método para reubicar el impresionismo; las corrientes críticas posteriores sí lo hicieron. Reyes se limitó a

⁵⁶ Para ampliar este punto conviene consultar "Apuntes sobre la ciencia de la literatura", Páginas Adicionales, Obras Completas de A. Reyes, Tomo XIV, F.C.E., Mex. 1962.

dudar de los intentos de convertir en ciencia los estudios literarios; los semiólogos contemporáneos luchan para que la Semiología no sea un casillero de normas estáticas cerradas en una sola disciplina, que no permita "aprehender directamente lo real imponiéndole una transparencia general que la tornaría inteligible", sino que más bien "agite lo real en ciertos lugares y momentos", efecto sólo viable con la ruptura de las categorías científicas.⁵⁶ "Aristarco o anatomía de la crítica" fue escrito en 1941. Los estudios de Barthes, Eco, Jauss, Iser, con los que lo hemos comparado, casi cuarenta años después.

Queda aún por comentar el tercer grado de la escala crítica, el juicio. El más alto. Recordemos que al primero cualquiera podía acceder; al segundo podían llegar aquéllos que fueran enseñados en la fatigosa y disciplinada tarea de la ciencia; al tercero, en cambio, pueden aproximarse unos pocos privilegiados, pues requiere un grado de percepción y genialidad excepcional.

El crítico ha soltado las andaduras del método, alcanzó la corona de la escala. Madura experiencias y propone conceptos nuevos. No ha perdido el afecto, el amor por la letra, ni aferra sus dudas a la autoridad de ajenas teorías: las expone abiertamente para que el curso de los interrogantes enriquezca el saber literario, de este modo, "sitúa la obra en el saldo de las adquisiciones humanas"; la crítica

Adquiera trascendencia ética y opera como dirección del espíritu. No se enseña, no se aprende... La gracia es la gracia. Toda la emotividad es bruto y todos los grados universitarios del mundo son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de este verso sencillo: "El dulce lamentar de dos pastores". 57

56 Roland Barthes, *Lección inaugural de la cátedra de Semiología*, S.XXI 1984, p.143. (1o ed. en francés 1978)

57 "Aristarco...." p.II3.

No es una etapa posterior a las anteriores. Es una disposición innata, un don casi divino. Confunde el grado de superioridad de esta etapa. Sería difícil deslindar el límite entre el sentimiento cultivado y la inspiración otorgada por designios ultraterrenos. Una explicación más viable es pensar que se trata de una curiosa síntesis de los pasos impresionistas y exegeticos, y en ese caso, sí, nos encontraríamos ante el crítico ideal: equilibrio de conocimiento afectivo e intelectual. Presunción que de alguna manera se confirma en los ejemplos que Reyes cita al final del artículo:

Confronta tres casos, motivos que despiertan actitudes críticas, que, como los modos lógicos del verbo, provocan distintas respuestas según la actitud psíquica del hablante.⁵⁸ El parámetro para medirlas es el grado de cultura de los observadores que, ante la misma frase, "queda abolida la pobreza", ante una golondrina, y ante la descripción en verso de un halcón, responden de diferentes modos. Los observadores son un hombre ignorante y una persona que posee conocimientos humanísticos. Obviamente la reacción del humanista es más rica: ve una imagen de la revolución francesa en la frase; el vuelo de las pasiones, el interrogante de los fundamentos sobre los que se asienta la sociedad humana en la golondrina; y el estilo de las grandes revoluciones estéticas en que se liquidó el Renacimiento español -brillantes imágenes, voluptuosidad lingüística- en el halcón poético. El hombre sencillo ve, apenas, un efecto humorístico en la frase, un hecho trivial en la golondrina, y una burla de la peor especie en el halcón.

Son ejemplos sorprendentes en su finalidad, y hasta contradictorios con las notas elocuentes, a favor del impre-

⁵⁸ Robles Dégano, gramático español, establece que los modos lógicos del verbo (afirmativo, dubitativo, deprecativo, etc.) dependen de la actitud con que se empleen los modos reales (indicativo, subjuntivo, imperativo). "Dame pan", es un ruego e una orden según quién lo diga.

sionismo que hemos recogido, (verp.84). Sin duda la capacidad del hombre para encontrar "gigantes" en la poesía no es una virtud generalizada, está limitada a los que poseen ciertas cualidades espirituales, y entonces, ya no se trata de un hombre sencillo -aunque por su condición económica sea humilde- porque por sus dotes interiores pertenece a una clase privilegiada: la de aquéllos que respiran sobre la inmediatez de las cosas y participan de modos de percepción diferentes al del hombre común, trascendiendo la materia de los objetos en una dimensión superior; pertenece a un aristocrático grupo espiritual. Nótese aquí que la categoría de superioridad está dada por una aproximación imaginaria, ficticia, a la vivencia producida por el fenómeno literario, firmemente arraigada en los derechos de la visión personal del objeto; y más alto está, mientras más se aleja de los significados directos del lenguaje, de los referentes denotados, y dé libre vuelo al conocimiento afectivo agregándole otras significaciones al texto. Movimiento que no sólo connota un camino ascendente a la ficción, sino también la velada intención de rodear la verdad platónica en la medida que se desprende de la verdad terrena. Por cierto; entre el hombre sencillo impresionista y el hombre ignorante del ejemplo, hay una gran distancia. Aun si perteneciera a una clase acomodada, por carecer de un espíritu cultivado, el ignorante está condenado a permanecer ajeno a los placeres del alma. Por lo que podemos afirmar que la educada sensibilidad es la premisa indispensable para contemplar la experiencia literaria en su manera más sublime.

Es hora de revisar la anatomía de la crítica de Alfonso Reyes. Positivamente destaque el carácter de simultaneidad que otorga a

la crítica respecto a la creación literaria. Cité el proceso de gestación de la obra desde su modo tribal hasta su estado de sitio ante las leyes preceptivas; la valiosa aportación, precursora de alguna manera de las actuales orientaciones de la crítica recepcionista, de su espacio dedicado al impresionismo; su distancia o recelo respecto a los métodos científicos de abordar el texto literario; y, finalmente, su apego a las deslumbrantes respuestas del genio humanista como intérprete, (claro homenaje a su condición de lector). Por un lado coincide, aunque sus propuestas sean menos elaboradas, con los pensadores de la crítica de vanguardia. Por otro sorprende con ciertos resabios románticos, autoritarios, que reclaman platónica iluminación para los seres elegidos.

Conclusiones.

De acuerdo a los objetivos propuestos al introducir este capítulo, hemos revisado la Experiencia Literaria a fin de conocer los conceptos dominantes del primer intento sistemático de Alfonso Reyes de teorizar sobre la literatura y a fin de señalar su correspondencia con aquéllos que han determinado la orientación del pensamiento literario actual.

El saldo en cada uno de los aspectos analizados es el siguiente:

I-) La Literatura como ficción.

Desde una posición aristotélica Reyes reivindica la naturaleza ficticia, imaginaria, del fenómeno literario; construcción que combina en una nueva estructura los elementos que ofrece la realidad.

Tiene carácter de verdad absoluta para el que la goza, y carácter de verdad sospechosa para el que la juzga en la medida de su verosimilitud. mientras más se aleje de la realidad, más se aproxima a su esencia lírica; pero no se trata de una evasión anárquica: las imprecisas emociones humanas requieren un preciso esfuerzo lingüístico.

Tanto para los formalistas rusos como para Reyes, el centro de sus reflexiones es la poesía. Reaccionan contra el subjetivismo romántico y contra los simbolistas. Rechazan la imitación y proponen una construcción irreal, pues el arte debe cumplir un papel renovador.

2-) La valoración del texto.

La Experiencia Literaria establece que la poesía no debe confundirse con la emoción poética porque ésta es un estado subjetivo y la poesía es una realidad verbal; que la literatura posee un valor autónomo en sí misma y no referencial; y que el todo bifásico del signo literario —valor semántico o de significado y valor formal o de expresiones lingüísticas— se individualiza mediante la intención estética que reúne su naturaleza ficticia en formas antirrealistas.

- Al respecto Barthes afirma que el texto no es un objeto de consumo; es un juego de trabajo y producción que invita al goce de las relaciones de lenguaje.

- El tradicional binomio forma-fondo, es para los rusos forma-función y para Reyes forma-ficción, pues el significado literario es esencialmente imaginario.

- El común denominador volitivo, la intención semántica y la intención formal se conecta a la relación arbitraria y convencional entre significante y significado de Saussure, y a lo que Segre llama intención comunicativa, por cuanto en ella se ajustan

la voluntad semántica y la voluntad estética.

3-) La relación género función.

Drama, novela lírica, son funciones porque no responden a formas gráficas accesorias sino a actitudes del autor sobre el objeto literario; pueden superponerse y contener un mismo género las tres funciones; su dosis estética es inversamente proporcional al bulto humano que contienen; jamás deben confundirse con el sentido utilitario de la palabra función.

Las palabras de Reyes se conectan fundamentalmente a la Estética de Croce (y ésta a su vez a la Poética de Aristóteles) quien, a partir de colocar a la intuición como elemento esencial del arte derriba las barreras clasificatorias que limitan el sentimiento creador, y abre, a la vez, el camino a la indistinción de realidad e irrealidad. Algunos teóricos piensan que Croce, a pesar de su idealismo, al romper la tradición de tipos, permitió desarrollar líneas descriptivas propias de artificios genéricos en el pensamiento literario posterior.

4-) La importancia de la forma.

La poesía es una realidad verbal que canaliza la emoción poética, funciona como mediadora entre autor y lector. Sin su evidencia expresiva no podría darse la comunicación.

Para los formalistas rusos, la forma es lo primero que se percibe, y en ocasiones, lo único que se percibe. Cuando por el hábito de verlas las formas pierden su elocuencia, son reemplazadas por otras. De esta manera, la historia literaria se construye sobre la variabilidad permanente de sus formas.

5-) El lenguaje poético.

La lengua poética se define por oposición a la lengua común. La literatura es expresión y el lenguaje práctico comunicación, sin embargo, la literatura también procura la comunicación. El lenguaje poético se construye sobre las particularidades gramaticales, (sin-

tácticas), fonéticas (repetición de vocablos y frases), y estilísticas (emociones individuales manifestadas en determinadas formas de expresión); la literatura aprovecha los tres valores mientras que al lenguaje común sólo le basta la sintaxis.

Las diferencias entre la lengua poética y la lengua práctica que establece la Exp. Lit. son paralelas a las fijadas por los formalistas rusos, aunque éstas precisan la unidad entre ritmo y sintaxis, entre los valores fónicos y gramaticales, y ponen el acento, más que en la creación, en la disposición de imágenes.

6-) La polivalencia del signo.

Alrededor de este aspecto se ponen en relieve tres puntos: el hecho de que distintos lectores puedan otorgar al mismo texto distintos significados, la necesidad de que el lector funcione como interlocutor, y las condiciones de una buena lectura.

Tales observaciones se ven reforzadas en nuestros días por los estudios semióticos: por el perspectivismo de Hirsch (escepticismo respecto a la posibilidad de encontrar una interpretación definitiva, variantes que según Segre no deforman sino que amplían la significación de la obra), por las relaciones cooperativas entre el autor y el lector estudiadas por Eco, y por la diferenciación que Jürgen Trabant encuentra entre interpretar los objetos literarios e interpretar los objetos comunes.

7-) La actitud del crítico.

La crítica es simultánea a la creación; se gestan al mismo tiempo; Primero, el autor es portavoz del grupo al que pertenece; luego se aísla, desconoce su propia obra, la autocrítica; y en un tercer momento, entrega el producto al juicio de sus lectores y de las normas literarias. La crítica puede darse en tres grados: la im-

presión, la exégesis y el juicio.

-Respecto a la importancia y simultaneidad de la creación y de la crítica, Barthes opina que el crítico ha llegado al autor del mismo modo que el hombre llegó a Dios en el Renacimiento, que la literatura se hace de ambas partes, del autor y del observador.

-La interacción entre el grupo y el poeta, primer momento en la génesis creativa, puede relacionarse con lo que Adolfo Sánchez Vázquez llama visión del mundo dominante en un texto, entendida como puente entre las ideologías del texto y las del contexto socio-cultural que representan. Y el juicio que, en el tercer momento, las escuelas preceptivas otorgan a la obra, es explicado por los formalistas en el juego dialéctico de automatización y desautomatización de las formas viejas y nuevas respectivamente.

- El impresionismo, condición indispensable para realizar cualquier tipo de crítica, es también recuperado por Barthes, quien opina que una subjetividad cultivada tiene mayores posibilidades de conocer el fenómeno literario que una objetividad inculta. Para Jauss, el impresionismo es el paso previo a la comprensión, y para Iser, el único modo de llenar los silencios del texto.

- La exégesis, ortodoxia metodológica, es rechazada por Reyes, juzgada por Todorov, y enfrentada por Barthes al estimular el juego irónico del lenguaje que desbarata la verdad de la obra y la verdad que el crítico encuentra en ella.

- El tercer grado de la escala crítica, el juicio, en la modalidad con que lo destaca la Exp. Lit., grado supremo, innato, propio del genio privilegiado que conjuga sentimiento y educación, no encuentra eco en las teorías de la recepción sino en la velada imagen platónica del propio Alfonso Reyes, quien a pesar de insistir en los planteos aristotélicos de ficción, inverosimilitud, lenguaje poético y función no utilitaria de la poesía, persiste

en el fondo, en su deseo de encontrar en la literatura una luz maravillosa que clarifique y conduzca el alma de los hombres.

Los conceptos nacidos de Aristóteles, recogidos por el pensamiento literario contemporáneo, hacen vigente la poética de Alfonso Reyes. Las ideas platónicas agregan una tensión a su propuesta, y son, sin embargo, la "razón de amor" que lo lleva a reflexionar sobre el fenómeno de la Literatura.

III- EL DESLINDE +

I- Controversias.

La suma de reflexiones de Reyes acerca del hecho literario se encuentran en este libro. Conseguridad es la obra más difundida, -lo que no significa conocida-, de todas las suyas que se preocuparon por esclarecer la huidiza materia que compone la realidad de la Literatura. El texto parece ser el resultado de viejas inquietudes a las que se quiere dar la oportunidad de salir para alivio personal del escritor, y porque ya exigen ser llevadas al interlocutor. Conviene revisar algunas opiniones del autor acerca de cómo se gestó y vivió luego el libro, para ubicarlo y entenderlo en la dimensión precisa de su intencionalidad.

El Prólogo del libro dice lo siguiente:

Mucho debo, pues agradecer a la Universidad Michoacana... se me dio el estímulo para emprender esta investigación retrospectiva del propio itinerario, que es un imperioso reclamo de la conciencia; para poner un poco de orden en los hacecillos dispersos de una obra siempre desarticulada por una existencia de viajero. Todos tenemos derecho, -pero casi siempre nos lo estorba la vida- a procurar la unidad; y cuando tras de dar al Servicio Exterior de mi país mis mejores años, me veo dichosamente recluido en mi oficio privado-aunque sea más por abandono que por premio-, entonces, antes de que octubre me invada, tomo la ocasión por los caballos, como se dice en buen román paladino, y me concentro a interrogar mi imagen del mundo. I

Trece años después, en 1957, al prologar su último libro sobre la cuestión literaria, Al Yunque, concientiza, tras la prueba del tiempo, el curso que tomaron sus "hacecillos dispersos de viajero":

I Alfonso Reyes, El Deslinde, Colección Lengua y Estudios Literarios; F.C.E., México 1983 (1o ed. 1944), p.II.

+ Existe una primer versión sobre este capítulo, editada por el Centro Toluqueño de Escritores, Ed. Ayuntamiento de Toluca, 1985.

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 ies 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.

Se desprenden aquí dos cosas importantes. La primera acerca de la metodología empleada en el trabajo, aristotélica, de lo general a lo particular. La segunda, acerca del alcance real logrado, el grado de esencialidad literaria dilucidado entre el "claveteo" general. Parece acá Reyes ser consciente de que la amplitud del punto de partida lo llevó a trabajar ideas demasiado disueltas en la totalidad del pensamiento humano. El Deslinde no ofrece propuestas categóricas. Es un esfuerzo lingüístico por el que se pretende llegar a "una recta distribución entre los nombres y las nociones como un acto de justicia teórica". No le importa que sólo se le conceda un acatamiento provisorio, mientras dura la lectura del libro. El objeto no es presentar tipos inamovibles sino convenciones explicativas que cada lector internalizará luego a su manera.

En el mismo prólogo reconoce que la dificultad del trabajo reside más que en el planteo mismo, en la extensión de aclaraciones que con frecuencia dilatan la consistencia de los conceptos en derivados no impertinentes pero sí prescindibles a los fines de fortalecer las propuestas nucleares: "...Lo hacen temible, es justo reconocerlo, las denominaciones abstrusas, su mucho aparato de párrafos numerados, las constantes referencias hacia ade-

² Prólogo a Al Yunque, Tezontla, México. 1960.p.7.

lante y hacia atrás, los resúmenes de resultados adquiridos y cuadros de resultados por adquirir; en fin sus esfuerzos de claridad"... Como los mudanos primerizos cree haber cansado a la gente con sus atenciones y haber cedido al afán de dejar caer como lastre "aquella viciosa inflación" que se acumula con los años y que conviene, como los residuos de la vida doméstica, arrojar a tiempo.

Las anteriores consideraciones presentan a un Reyes no extrañado en un deslinde equívoco, pero sí a alguien que tiene la honestidad de registrar el alcance medio de un esfuerzo dirigido a una meta difusa. No obstante, otro párrafo del texto resulta una justificación convincente acerca del rumbo marcado para El Deslinde. Es el que señala la rebeldía ante cánones obsoletos, estrechos, cerrados en la displicencia afectiva de la creación literaria y privados de la riqueza que ofrece el verla desde una concepción del mundo más rigurosa, como realidad que no proviene de etéreas e inalcanzables inspiraciones, sino de las inquietudes naturales del hombre que se autocuestiona en la ciencia y en la literatura:

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 caballerosamente 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 Gascos- 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 alcance de la plegaria...

Según esta confesión, la intención relevante del libro parece haber sido la de orientar científicamente el pensamiento poético alajándolo de concesiones emocionales abstractas y vagas, impropias de la poesía misma. Respetar la poesía como ciencia no implica reproducirla sentimentalmente sino destacar sus relaciones internas y contextuales.

Salvadas ya algunas esquinas cruciales de este texto, trazaré un esquema de sus direcciones básicas deteniéndome paralelamente en lo que pudiera resultar significativo en relación a las más recientes teorías literarias.

Toda la obra tiene referencias tácitas a trabajos anteriores: La Crítica en la Edad Ateniense (1941), La Antigua Retórica (1942), La Experiencia Literaria (1930-1941), Tres puntos de exegética literaria (1940, 1941, 1942) y Páginas adicionales (1940). En ellos constan anticipaciones o fundamentos a desarrollarse más detenidamente en El Deslinde.

El propósito del libro es establecer el "deslinde", la separación que permita individualizar la literatura de la no literatura; fijar sus coordenadas, su situación en el campo de los ejercicios del espíritu; delinearla externamente, sin penetrar su intimidad. Da por sobreentendido el valor estético y prescinde de consideraciones psicológicas que afectan a la génesis de la obra, a su creador, y a las particulares condiciones del lector que las recibe. Se detiene expresamente en el objeto literario para establecer sus vínculos con lo que no lo es y el grado de participación que puede darse desde uno hacia el otro.

Enmarcar el fenómeno literario, este fluido que muda sin ce-

sar, no puede hacerse con trazos "implacables". Por ello nos previene que el viaje se desarrollará a través de regiones siempre "indecisas", que sus conclusiones tienen carácter de aproximación, (gracias a ello serán "rigurosas"), que en este vaivén hay "culminaciones y depresiones", que no siempre será posible fijar pesos específicos permanentes, y que su estudio se parecerá a la física vibratoria porque acompaña respetuosamente "una virtud de la existencia que va cuajando en diversas formas trascendidas".

Clasifica el objeto de estudio en dos series de observaciones paralelas:

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| -lo literario. | -lo no literario. |
| -el movimiento del espíritu. | -el dato captado por ese movimiento. |
| -la noética,
curso del pensar. | -la noemática,
ente pensado. |
| -la puntería. | -el blanco. |
| -la ejecución expresiva. | -el asunto significado. |

Pero inmediatamente se detiene, "porque estos haces paralelos no siempre coinciden en sus respectivas anchuras, y aquí y allá aún se entrecruzan. ¡Dédalo nos asista! No hemos logrado ofrecer una lectura fácil". Esta serie de avances y retrocesos hacia la ciencia ("regiones indecisas", "vibraciones", "cruces") señalan el camino por el que habremos de transitar: clasificación y libertad, ajustes y desajustes. Confusiones verbales y conceptuales que Reyes adjudica a padecimientos crónicos de la teoría literaria distribuidos tanto en el campo cotidiano como en las doctrinas más ilustres; no son aquellos que abordan el fenómeno literario profundamente: los que se preocupan de la terminología y

exactitud de sus ordenamientos:

Tal vez quienes con mayor hondura han sondeado en estas aguas combatidas, por lo mismo que poseían una mente literaria y una comunicación intuitiva con la materia de estudio, fueron reacios a las coagulaciones científicas del vocabulario, que afean sin remedio el valor estético de la obra y aun parecen disecar un poco la grandiosa palpitación de lo indeciso. Pero sin ánimo de sacrificio, ¿qué conquista se alcanza? Tal vez los mejores dotados para la catalogación técnica de especies se acercaron al misterio literario con dura y profana irreverencia. Y tal vez los que simplemente se conforman con aprovechar a la ligera las conclusiones del especialista, ahuyentados por la sublimidad de unos al par que por la insolencia de los otros, se dejaron ir por la pendiente y dieron en usar los términos al capricho. Además de que las realidades literarias no convidan a la precisión al que no las padece o siente hasta un extremo doloroso; además de que la literatura dista mucho de las ciencias exactas.⁴

Deducimos que hay tres maneras de acercarse al vocabulario poético. La propia de los que poseen una gran sensibilidad sobre el hecho literario, y, conscientes de que se trata de materia huidiza, se resisten a encasillarla en nombres que jamás la abarcarían. La segunda es de aquellos que atropellan a la literatura con categorías exhaustivas, como si se tratara de un producto de la naturaleza, físico, descomponible en partes determinadas. Y la tercera, la de los que no dirigen el pensamiento literario y utilizan caóticamente los elementos que más le convencen de las dos anteriores. Aunque considero que la actitud que define a Reyes como crítico lo ubica en la primer manera, es evi-

⁴ El Deslinde, p.25.

dente que se siente atraído por la segunda y quisiera participar de ella sin perder los deleites de la primera (sin ánimo de sacrificio, ¿qué conquista se alcanza?). Arriesgar la belleza de la sugestión poética por una demanda científica que no se termina de asumir, "porque la literatura dista mucho de las ciencias exactas", es la intención y el freno que dificulta la comprensión de El Deslinde. Avance y retroceso; intuición privilegiada del crítico frente a la frialdad de los métodos filológicos.

2- Pasos de El Deslinde.

El proceso de confrontamiento de lo literario con lo no literario se emprende para distinguir en la literatura la agencia pura o sustantiva de la adjetiva o ancilar. Se desarrolla en seis etapas:

a) Primera etapa o función ancilar.

Si se quiere distinguir en el agua lo que no es agua lo primero es reducir el agua y deshacer las mezclas en que aparece...El agua es la Literatura, y comienzo por destilarla mediante el discrimen de los elementos ajenos que lleva en suspensión o en disolución, o la extraigo de los "sistemas dispersos" en que aparece. Estos sistemas dispersos constituyen la literatura ancilar.

(El Deslinde, p.37)

Se pretende descartar la fase adjetiva o ancilar de la sustantiva o pura con el fin de individualizar la esencia literaria. Parte de

la idea de que el pensamiento tiene dos momentos: el noético y - el noemático, correspondientes al movimiento del pensar y al objeto pensado respectivamente. Los temas noemáticos tienen a su vez dos aspectos: uno formal o expresivo, la poética del objeto, y otro que comprende los asuntos mentados, la semántica del objeto. Insiste sobre la relatividad de esta separación, "Ya que la estética es inseparable de cualquier representación humana", y - dado que "de igual modo se traban forma y asunto", "coexisten -- sin preocuparnos de la ley que los ata como hermanos siameses". (Observación destacada en La Experiencia Literaria: forma-ficción para Reyes, forma-función para los formalistas rusos).

La poética y la semántica no se refieren sólo a la literatura. Son procedimientos verbales y de significación que rebasan - el campo específico de lo literario y acceden a otras ciencias - con otros lenguajes y otros asuntos. El lenguaje científico también puede producir emoción estética, y la semántica participa - de todas las ciencias.

Entre ambas, poética y semántica, se dan relaciones de intercambio; con carácter de "préstamo" de lo literario a lo no literario, y en carácter de "empréstito" de lo no literario a lo literario. De suerte que podemos realizar el siguiente esquema:

PENSAMIENTO

NOETICO
movimiento hacia
los temas

NOEMATICO
temas

formales	asuntos
POETICA	SEMANTICA
literaria	literaria
préstamo	
o	
empréstito	

Esquema que luego se complica con el factor voluntad, y en el que no me detengo porque mi propósito no es repetir en detalle el deslinde sino llegar a una aproximación global que lo explique.

El objeto de este capítulo es demostrar que la literatura, - al igual que todo testimonio, contiene noticias sobre los conocimientos, las nociones, los datos históricos de cada época, "así - como contiene los indicios más preciosos sobre nuestras 'moradas interiores', puesto que representa la manifestación más cabal de los fenómenos de conciencia profunda". Tales testimonios pueden - ser utilizados por las disciplinas más diversas, y significan un servicio extraliterario constante.⁵ La literatura es un testimo- nio histórico, elemento de consulta y reflexión para el filósofo, y fuente inagotable de indicios sobre la conciencia humana cuando parecen acabados los registros de datos ancilares a ella. De ahí que lo que interese sea no su verosimilitud como medida de verdad útil para la sociedad sino su permanente estado de alternativa pa- ra los irresueltos enigmas humanos:

La verdad poética no debe confundirse con la verdad científica o moral, ...en poesía es preferible un imposible que convenga a una posibilidad que no con- vence.⁶

Al hacer suyas las palabras de Aristóteles, Reyes nos introdu- ce a una nueva tensión: al apego consciente a una realidad escin- dida en ciencia, moral y poesía y a una clara aficción por las im- posibilidades fantásticas de la literatura. Lo imposible es infi- nito.

⁵ Nótese la similitud con esta expresión de Barthes: "si por no sé qué exceso de socialismo o de barbarie todas nuestras discipli- nas menos una debieran ser expulsadas de la enseñanza, es la dis- ciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el monumento literario (Lección Ina- gural. S XXI, Méx. 1984, p. 124

⁶ El Deslinde, p.66

b) Segunda etapa. Historia, Ciencia de lo Real y Literatura

Si la primera etapa se ocupa de despejar el objeto de estudio, - situándose en el plano noemático, esta segunda se ocupará, además, de los movimientos noéticos, de las direcciones del espíritu hacia sus objetos.

Al enfrentarse la mente con la realidad, según sea su interés en ella, resulta la filosofía si se trata de ser, la historia y la ciencia si se trata del suceder, y la literatura si se trata de creaciones verbales. Reyes toma en cuenta sólo tres modos: la historia, la Ciencia de lo Real y la Literatura. Pretende estudiar servicios o funciones ancilares, movimientos e intenciones del pensamiento teórico, contaminaciones de fronteras y deslindes de esencias entre ellos, a fin de dilucidar lo que es propio de la literatura. Comparándola con la Historia y con la Ciencia, resulta que:

- I- El orden histórico registrará los hechos: descubrimiento, narración, explicación, etapa última que lo aproxima a la ciencia.
- II- El orden científico, por comparación y abstracción en los hechos, formula leyes generales.
- III- El orden literario usa de la invención artística o ficción...⁷

El esquema de Toynbee (A Study of History, I, 441-464) corresponde a cierta modalidad de los datos captados. Se atienden las posibles contaminaciones noéticas y sus límites noemáticos para concluir que en la literatura no existe contaminación ni límites, porque "el pensar literario sólo puede ser el pensar literario", y porque "la temática literaria de formas o asuntos puede aprovechar toda la poética y semántica ajenas". Se afirma el grado de superioridad ya destacado en el punto anterior:

⁷ El Deslinde, p. 75

La literatura es tan universal que puede, conscientemente o no, ya de propósito, ya de paso, y con indiferencia o ya de mala gana, dejar algunas limosnas en las escarcelas de la historia y la ciencia. Por su universalidad misma adquiere ante la historia y ante la ciencia el valor vicario de la vida.⁸

c) Tercera etapa o cuantificación de los datos.

Se refiere a la manera de organizar los objetos de estudio de cada disciplina. El modo cuantitativo trabaja en el plano no emático de orden semántico. El modo cualitativo trabaja en el plano noemático de orden semántico y en el plano noético, en tanto atañe al juicio valorativo del ser pensante.

Continuando con la clasificación de Toynbee, cada una de las ciencias se comporta de distinta manera según la cantidad de datos que maneje:

- 1o. Donde los datos son escasos, basta con descubrirlos, narrarlos y explicarlos: historia.
- 2o. Cuando los datos son excesivos para enumerarlos, pero aún captables por la observación siempre que se presenten, es dable, y, además necesario, el emprender con ellos aquella elaboración comparativa que para en formulación de generalizaciones y leyes: ciencia.
- 3o. Si los datos son ya innumerables, prácticamente ilimitados, al punto que aún desbordan de lo existente a lo posible, entonces entra en acción una nueva técnica, para reivindicarlos como sólo ella sabe: literatura.⁹

Aunque Reyes no es partidario de la cuantificación, porque conduciría a un "desastre", el esquema se ajusta exactamente a su propia valoración de la literatura. El primer paso lo llevó

⁸ Ibid., p. 102-

⁹ Ibid., p., 139

a destacar el conocimiento poético sobre el conocimiento ancilar; el segundo a elevar la actitud noética literaria sobre la histórica y la científica en cuanto a su modo de servirse de otras ciencias sin desviarse a sí misma; y este tercer paso lo llevará a colocar la literatura en el sitio más privilegiado, porque, puestos a medir, la capacidad racional del hombre tiene un límite para -- abarcar el mundo que sólo puede resolverse en el espacio de la -- ficción literaria.

Metaforiza la caída de los datos en la historia como "llovizna", la de los datos en la ciencia como "llovizna", y la de los datos en la literatura como "chubasco asoleador", -- "por donde parece que el universo se viene encima". Su entusiasmo por ésta le hace visualizarla, casi apocalípticamente:

Ahora bien; el proceso no podrá detenerse mientras el tiempo no se enriquezca para el hombre. El caso sigue -- en marcha. No ha terminado la carrera....Un día habrá caído tanto líquido histórico, que admitirá ya el tratamiento científico: la llovizna, para los efectos del cómputo, se habrá vuelto lluvia. Y tras algunos millones de siglos, habrá caído asimismo tanto líquido científico --al que se ha sumado ya el líquido histórico-- que ya sólo admitirá el tratamiento literario que conviene al chubasco. ¡Toda el agua se habrá convertido en literatura! Y esto, por la mera acumulación del -- tiempo. Ese día de los días no existirá otro procedimiento mental que el literario; e historia y ciencia -- pasarán a la categoría de curiosidad arqueológica, -- como ya lo es la mitología. (¡admitiendo que esto último fuera verdad!).¹⁰

La mayor significación del texto la encuentro sin embargo, -- no en su carácter profético sino en los valores poéticos como alternativa de vida ante la asfixia racional y los abusos de poder que en nombre de la razón se cometen. "El examen cuantitativo pe -- ca de interpretación positivista, por mezclar las esencias en --

¹⁰ Ibid., p. 146-

las evoluciones genéricas -propio pecado de deformación profesional.....; y por figurarse que los imperfectos desprendimientos genéricos de orígenes significan identidad posible en las estructuras mentales".²⁰ Se trata de un rechazo por la suma arbitraria de datos que disuelven las diferencias individuales en una aparente - unidad, pasando por alto la "vibración fenomenal".

En lo que a la literatura se refiere, la resistencia a la -- cuantificación es mayor..."¿Será entonces que la literatura puede operar sobre sus datos a la manera de la ciencia? ¿Aspirar a la -- formulación de leyes concatenaciones causales, antecedentes determinantes y consecuentes determinados? ¿Reducir así este caos a una síntesis comprensible? ¡Oh, qué gasto inútil, qué resultados anodinos, qué cosa también imposible o inconcebible. La nota humana de la literatura y el arte escapa al lenguaje cuantitativo".^{II} Con lo que volvemos al sitio primordial de la impresión en La Experiencia Literaria. Para Reyes hay emociones que no caben en la estrechez - del lenguaje y de los metros convencionales. La intuición puede al canzar niveles de percepción mucho más ricas que el conocimiento -- sistemático. Sin embargo el fenómeno está sujeto a ambos. Esta nueva tensión entre cualificar y cuantificar, entre clasificar y medir entre conocimiento humano y conocimiento científico nos remite a - las anteriores ya señaladas: el péndulo se inclina alternativamente al sujeto y al objeto, al sentimiento y a la razón, al lenguaje individual y al lenguaje social, a la literatura y a la ciencia, - a la ficción y a la realidad.

Una inquietud paralela advierte en el poeta Jaroslav Seifert, quien reivindica la necesidad de recuperar la actitud lírica en - nuestro siglo por que, "aunque pueda parecer una paradoja, es ca--

^{II} Ibid., pp. 144-150

paz de contribuir a que la sensatez vuelva a nuestra civilización. Por ejemplo, ayudar a que la tecnología esté, otra vez dirigida por la razón, naturalmente una razón unida a la vida y a la naturaleza de otro modo que a través de las abstracciones racionales, o sea, una razón distinta de la razón utilitaria del pensamiento conceptual de la actualidad... Aparte de la necesidad de crear una nueva escala de valores, ¿no representa el estado de espíritu lírico una de las posibles fuentes de la metamorfosis interior del hombre, y de esta manera también uno de los caminos que lo alejan de su insoportable actitud de usurpador que se pone fuera de la naturaleza, encima de ella y en contra de ella?"¹²

La propuesta de Seifert coincide con la de Reyes: procuran lograr una comprensión total de la realidad y por lo mismo se niegan a verla parcializada por el poder técnico que actúa sobre ella pero no con ella, La sabiduría de la Literatura -de la lírica- se vale de un elemento irracional, el amor, y conduce a la identificación con el mundo. No debe oponerse sino complementar la sabiduría cuantificada del mundo actual.

d) Cuarta etapa o cualificación de los datos.

El punto de referencia es aquí el suceder, su esencia, sus relaciones lógicas y su alusión humana.

La historia y la ciencia forman parte del suceder real. En la historia la realidad es transitoria; y en la ciencia es permanente. La literatura, en cambio, pertenece al suceder ficticio.

Se insiste en que la literatura también participa de la lógica en cuanto a veces es más filosófica y honda que la historia, (Poética de Aristóteles). La historia narra los hechos, pero sólo parcialmente, porque no está dotada del instrumento literario de

¹² en "Reivindicación con la lírica", Sábado, Suplemento UNO MAS UNO; 17 de agosto de 1985, México.

notación simbólica que universaliza lo singular. La historia mira al "suceder real efímero", la literatura a lo universal humano. La universalidad es propia de la filosofía y de la poesía más que de la historia.

En cuanto a la referencia humana, considera a las ciencias exactas físicas y naturales como extrahumanas por su asunto; aun cuando las ciencias naturales estudian al ser humano, lo entienden como un ser desprovisto de espíritu. EN cambio, es común a la literatura y a la historia el acercarse al hombre como una totalidad física y espiritual. El deslinde entre la historia y la literatura se da en base a la intención: una se pliega al suceder real, otra al suceder imaginario.

Dos elementos semánticos quedan claros en este capítulo: la naturaleza universal de la poesía y su naturaleza ficticia.

e) Quinta etapa o la ficción literaria.

Es el último paso dedicado al aspecto semántico, y el penúltimo del deslinde. También es el capítulo de este libro que enfrenta más claramente las tensiones ya indicadas a lo largo de mi trabajo en la poética de Alfonso Reyes.

Tres son los núcleos centrales alrededor de quienes gira la ficción literaria en El Deslinde: 1o, el binomio ficción-realidad; 2o, el agregado verísimil que la literatura lleva a la realidad; y 3o, el efecto emocional de la ficción literaria.

1o- Acerca de este punto, reconocemos otra de las tantas ideas de La Experiencia Literaria retomadas hacia El Deslinde:

El inconveniente del término "ficción" está en sugerir la mentira práctica. Hay que sanearlo previamente. Por lo mismo que su sobriedad permite rectificarlo y asirlo, nos pareció preferible a otros términos de mayor hechizo, como "fantasía", o "imaginación".....¹³

No es la intención de Reyes ocultar bajo el término ficción, mentira práctica, una imagen de falsedad o de estafa premeditada: desde un punto de vista psíquico, representa un estado de ánimo ilusorio, mientras que en el terreno literario, lejos de minimizar el acto poético, la nota ideal alude a la propia naturaleza de la Literatura; todo lo que no es verdad altera el orden real y merece sanción, la ⁿmentira perjudica el funcionamiento de un grupo social, en cambio, la mentira literaria privada de agresividad vuelve placentera la vida de los hombres; la falta de autenticidad es un equívoco, nota totalmente ausente en la Literatura pues ésta carece de compromiso con la verdad práctica.

Sin embargo la ficción no está dissociada de la verdad, sino que sostiene otro tipo de verdad: una verdad no referencial contenida en soportes universales, personales y reales, espacios por los que transita la creación literaria. Dos elementos delimitan la intención ficticia; en un extremo, el hombre y su realidad, en otro, el vuelo literario. Fantasía y acontecer. Polos del fenómeno poético. El recorrido que los atraviesa tiene por común denominador la participación en verdades universales, en verdades psicológicas y en un mayor o menor apego al suceder real. Especialmente, el suceder real se ubica en la base del embudo, las representaciones subjetivas en el medio, y cierta abstrac-

¹³ El Deslinde, p.185-

ción reflexiva sobre los objetos del mundo, arriba. El desprendimiento desde la naturaleza física hasta la verdad cósmica es paralelo a la dosis de intención estética de cada acto poético, es decir que, a mayor estética corresponde menor dosis de realidad y a menor estética mayor dosis de realismo.

FICCION

verdad filosófica
verísimil
universal

verdad psicológica
subjetiva

verdad del suceder real

La ficción, quinta etapa del deslinde, participa, entonces, de distintas escalas de conocimiento manifiestas en el producto literario. El conocer, el acercarse a la verdad, implica, según Reyes, repetición, es decir, "mimesis", término que sustituye al poco apropiado de imitación. Los modos miméticos de aproximación a la verdad, se dan, también, en tres niveles: El poeta puede crear, sugerir verdades filosóficas. El poeta puede mostrar su interioridad, su verdad psicológica. Y el poeta puede expresar una realidad empírica, la verdad del suceder real. En el primer caso, el creador mima al dios; en el segundo a su subjetividad; y en el tercero, al mundo real.

La palabra "mimesis" nos remite con cierta naturalidad a las dos fuentes primarias sobre las que Reyes construye su poética, Platón y Aristóteles. Cuando Platón habla de imitación, no se refiere a la reproducción de la naturaleza o de sus entes, como a la

representación, por medio del arte, de aquellas verdades esenciales, de aquellas ideas o formas sólo perceptibles para el alma, de las que los fenómenos son apenas sombras desmembradas. El arte para Platón es apenas un ente intermediario entre dos mundos; los colores del mundo sirven para evocar los colores del mundo invisible. El poeta es un imitador que no sabe ejecutar aquello mismo de lo que habla, así como el pintor es un falsario que embauca con la perspectiva...."el poeta no sabe más que imitar, pero valiéndose de nombres y locuciones, aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy acertadamente cuando habla, en metro, ritmo o armonía, sea sobre el arte del zapatero o sobre estrategia o sobre todo cualquier asunto....Porque una vez desnudas de sus tintes musicales, las cosas de los poetas y dichas simplemente, creo que bien sabes cómo que dan..."^{I4}. En cambio, para Aristóteles, la 'imitación' de su Poética tiene, como en Reyes, tres sentidos:"1o, el vulgar, orillado a errores...se reduce a la reproducción del objeto exterior, al retratismo. 2o, el filosófico, provisionalmente usado para explicar que el artista, al dar una forma a su materia, imita el método de la creación divina, imita el proceso del suceder real... 3o. el técnico, se refiere a la expresión por medio del arte, del tipo que el artista tiene en el alma. Es la imitación de una presencia subjetiva..."^{I5} A la doctrina aristotélica corresponde, en el orden artístico, el principio de sinonimia entendido como la coherencia o semejanza entre la idea que el poeta construye y la que previamente ha dibujado en su paquís. Si a esto añadimos que, en lo que a los objetos imitados se refiere, Platón deja de lado

I4 Platón La República, UNAM, México, 1983, p.344.

I5 Síntesis de A.Reyes en "Aristóteles o de la fenomenología literaria", La Crítica en la Edad Ateniense. Ob.C., T.XIII, FCE, p.249

al goce estético por la mejor imitación del bien y de la belleza, mientras que en Aristóteles la imitación constituye un placer de la inteligencia, bello en sí, aunque se imite lo feo, no caben dudas acerca de que la posición de Réyes en torno al valor mímico se identifica con los preceptos de Aristóteles. Sin embargo, si comparamos los tres sentidos de la "mimesis" de la Poética de Aristóteles con los tres niveles de "mimesis" de El Deslinde (p.II3), no podemos dejar de admitir no sólo su idéntica correspondencia, sino también el pronunciado rasgo platónico que tras las verdades o sentidos filosóficos se esconden: "el poeta obra como dios", lo que connota el reconocimiento de una facultad creadora superior al hombre o, al menos, la posibilidad de alcanzarla "haciendo", "engendrando", "participando". Aceptada entonces la incorporación al deslinde de los principios fenomenológicos literarios, advertimos, hasta ahora, dos sombras platónicas: la preventiva defensa con que explica al comienzo el carácter no mentiroso de la ficción (p.II2), claro disentimiento contra la vigilancia política propuesta en La República para contener la efervescencia emotiva que puede perturbar la rigidez de una sociedad, y la valoración del nivel de verdad filosófica, grado más alto de la ficción por su distancia con el suceder real, en el que se alcanzan aproximaciones "divinas".

No obstante, a pesar del afán por llegar al máximo desprendimiento de la realidad, El Deslinde no pierde de vista que el punto de partida fáctico es lo que lo sostiene, por ello, "La ficción vuela, sí; pero como la cometa: prendida a un hilo de resistencia: ni se va del universo, ni se va del yo, ni se va de la naturaleza física por más que la adelgace. Estos tres cír

culos dispuestos en embudo, representan el cono, el ámbito rígido de su torbellino"¹⁶. En el acto artístico, dice Reyes,¹⁷ hay que considerar la materia con la que se opera, la forma a la que se ajusta y la creación misma que determina ese ajuste, porque el hombre va al arte por un doble instinto de imitación y de armonía; la armonía se refiere a la forma y significa una nueva estructuración de la materia; la imitación se refiere a la materia misma. Por tanto, queda claro que el sentido mimético que hemos venido manejando se refiere al grado de inclusión de materia real en cada acto literario, y el mayor o menor manejo de recursos estéticos que armonizan la materia son los que le otorgan forma ficticia para que, como la cometa, pueda volar.

Los datos reales de materia incorporada no interesan cuantitativamente, "lo peor que puede hacer el poeta es aflojar los resortes del alma y dejarse invadir sin discernimiento",¹⁸ sí, en cambio, son decisivos en su aspecto cualitativo, pues indican por un lado el afán del poeta de desprenderse de la realidad, y por otro, la inevitable paradoja de necesitar volver a ella para recoger material que le ayude a abandonarla:

No lo dudéis: si el poeta pudiera robar, en alguna rincón de los abismos, elementos extraños a la realidad, los usaría de preferencia para construir su poema. Descendería, como en Baudelaire, "au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau", asegurándose así el privilegio de edificar por su cuenta otro universo. El poeta se conforma, a falta de esto, con los viajes al país de la fantasía, al sol y a la luna, a los infiernos; y en otro orden menos episódico, al vasto almacén de los datos natu

¹⁶El Deslinde, p.188.

¹⁷en "Aristóteles o de la fenomenología literaria", La Crítica en la Edad Ateniense, op. cit., p.249.

¹⁸El Deslinde, p.190.

rales, para barajarlos de otro modo, en sus infinitas combinaciones, permutaciones y cambiaciones, procurando nuevas presencias que sacudan la gastada sensibilidad de los hombres.¹⁹

Si el lenguaje coloquial se aleja de la ficción por su dependencia con el mundo real, el lenguaje literario se le acerca por su mayor preocupación verbal. La necesidad de buscar palabras que contengan la emoción humana más allá de lo que puede la cotidianidad hace que el poeta incursione en el plano de la lengua. Los recursos comunes le son insuficientes, necesita encontrar formas nuevas que dibujen su desmesura. De esta manera, como vemos al habla del reconocimiento gongorino (II,I), la separatividad con el suceder real se equilibra mediante la función estética.

Reyes reconoce, además, que la ficción, más aguda en el tercer grado del torbelligo, y distendida en el primer grado, es, sin embargo, común a todos los hablantes, porque el sólo hecho de nombrar un objeto implica una mentira práctica: el nombre no es propio de la cosa, es una convención adoptada para el mejor funcionamiento comunicacional. "A mucho apurar, la sola enunciación o traducción en palabras de los entes mentales es ya una manera de ficción para aludirlos o mentarlos; es un mimarlos con esta especificación oral de la mímica que llamamos el habla". Se trata, pues, de una doble ficción: "ficción verbal de una ficción mental",²⁰ con lo que coloca a la vida en la perpetua imitación, en la continua tarea de hacer lo que la naturaleza no puede, completándola y desafiándola, "ficción de ficción".

¹⁹ El Deslinde, p.191.

²⁰ Ibid., p.193-195.

Permitaseme ahora recordar, ante esta única alternativa de vivir "mintiendo de recta manera", en la que parecemos haber quedado situados, cuál es el papel que ocupa la Literatura como arte autorizado a desplazarse desde lo contingente inmediato al infinito espacio de la ficción. Traigo a colación palabras de Tzvetan Todorov expresadas, a modo de juicio sobre la intención literaria del Siglo XX, en su poética acerca del fenómeno fantástico:

La literatura asume la antítesis entre lo verbal y lo transverbal, entre lo real y lo irreal... Cuando se escribe no se hace más que eso... al mismo tiempo si escribo, escribo acerca de algo, aun cuando ese algo sea la escritura. Para que la escritura sea posible, debe partir de la muerte de aquello de lo cual habla; pero esa muerte la vuelve imposible, pues ya no hay nada que escribir. La literatura sólo puede llegar a ser posible en la medida en que se vuelva imposible. O bien lo que se dice está presente allí, y entonces no hay lugar para la literatura; o bien se da cabida a la literatura, y entonces ya no hay nada que decir. 21

El desprendimiento de lo real es, entonces, lo que determina el espacio literario. Condenado a la realidad verbal, todo intento de hacer literatura está sujeto al "mínimo de suceder real" que es ella misma, y llegará a construirse en la medida que logre eliminar la mayor cantidad posible de elementos referenciales empíricos. La condena literaria a lo real y a lo irreal es ineludible. La literatura no tiene otro campo de trabajo que el que estos extremos le ofrecen: la ficción irreal y la palabra real. Escribir es literatura posible en tanto se desprende de los "al-

²¹ Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, Red de Jonás, Premia Editora, México 1981, p.135.

gos" que la motivan, en tanto se hace "transverbal", en tanto trasciende la materia que la construye. Escribir es literatura imposible en tanto se apela a los "alcos" de que se habla, en tanto se hace "real".

¿No es esta acaso la propuesta antirrealista de Reyes? Recordémosla: ... "si el poeta pudiera robar, en algún rincón de los abismos, elementos extraños a la realidad, los usaría de preferencia para construir su poema"...

20- En cuanto al agregado verísimil, (tomado de Pinciano, pensador aristotélico, Filosofía Antigua Poética, 1546) , que la literatura lleva a la realidad, debemos reconocerlo por oposición a lo verosímil:

"Verosímil" se dice hoy de lo que puede acontecer en el mundo práctico. "Verísimil", se dijo de las meras probabilidades teóricas del espíritu, dentro de su plasticidad fundamental que inventa nuevos motivos. El verísimil, arsenal de engendrar mundos con el mínimo de datos reales, ¡qué fragua ardiente, qué alivio, qué afirmación humana y de lo más humano en el hombre! Cada uno lleva su poema interior y nunca escrito, primavera de "flores japonesas" prontas a expandirse en agua propicia. Y ningún poema personal sustituye al poema de los demás.

La invención de motivos consiste en construir nuevos mundos con un mínimo de datos reales. Es la posibilidad del poeta de ser dios, de hacer sobre la naturaleza lo que aún no está hecho. No interesa la factibilidad del acto sino su coherencia. El objeto, dice Pinciano, no es mentir, lo que sería sofístico, ni historiar, que sería repetir el suceder real. El "verísimil" es un arte su-

perior a la metafísica porque comprende mucho más, y se extiende a lo que es y no es. "El 'verísímil, - más generoso que el actual 'verosímil'- es aquí ficción, cosa nueva que se añade a lo ya existente, puesto que la poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo."²³

En realidad, el agregado verísímil tiene relación con lo que Aristóteles llama verosímil: "En todo caso vale más elegir cosas naturalmente imposibles con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles si parecen increíbles" (Arte Poética, p.77). La expresión "que parezcan verosímiles", se refiere a que tenga apariencia de verdad. El sentido de no verdad, o de verdad no demostrable, tiene una connotación positiva: lo maravilloso de lo inverosímil, carácter plenamente asumido en su Poética, sobretudo para el género lírico y para la epopeya, porque "lo maravilloso deleita; de lo cual es buen indicio que los que se ponen a contar cuentos prometen esto a fin de ganar voluntades" (Ibid.p.76.). El término maravilloso unido a la amplitud de lo verosímil enaltece el sentido de la "mimesis" y se traduce en El Deslinde como "ficción"; sin embargo, este permiso admitido para dar rienda suelta a la imaginación creadora no es absoluto, implica "el compromiso de añadir algún bien al mundo",²⁴ enriquecimiento que nos permite vis-

²³ Pinciano, Filosofía Antigua Poética, 1546; en El Deslinde, p.197. El texto de Pinciano no es considerado el primero de los grandes comentarios españoles sobre Aristóteles y Horacio: "obra extensa elocuente y juiciosa, escrita en la característica manera del Renacimiento, en forma de diálogo", cita la Historia de la Literatura Española de E.M.Wilson y D. Moir, Ariel, Tomo 3, Madrid 1981, p.77. Sugieren leerlo en la edición de Alfredo Carballo Picazo, 3 vol. Madrid 1953.

En las notas aclaratorias del Arte Poética de Aristóteles (36, capítulo III) se explica que es un español insigne, nombre asociado al de Cascales y de Luzán, (citados por Reyes en las Cuestiones Gongorinas). La nota destaca la contribución de ciertos teóricos a la desaparición de los géneros. Nótese la aportación a la idea desarrollada en el capítulo II,3 de mi trabajo.

²⁴ El Deslinde, p. 198.

lumbrar, no sin cierta actitud tendenciosa, una tercera sombra platónica en Reyes. Lejos de Reyes, no obstante, aun aceptando la certeza de esa sombra, la idea de contar lo sucedido y parecerlo como hace la historia, y lejos también la idea de utilizar a la literatura para suplir una carencia inmediata, práctica, de la sociedad. Su explicación de la fenomenología literaria de Aristóteles nos orienta a comprender que "el añadir algún bien al mundo" lleva, más que una actitud moralista, la intención de rescatar lo verosímil, aquellas "especies impercederas que siempre pueden suceder, las virtudes siempre operantes de la vida humana... Aristóteles -continúa- ni siquiera se ocupa del arte que refleja al hombre tal como es. El arte, dice el filósofo, puede hacer lo que la naturaleza no puede: la completa y la desafiá.... la ficción queda soberbiamente por Aristóteles como 'un arte de decir mentira en recta manera'".²⁵ Mentira, arte, mimesis, verosímil, verísimil, maravilloso, ficción, desafío, palabras que alternativamente hemos venido quitando a Reyes y a Aristóteles en búsqueda de significaciones poéticas.

Es frecuente escuchar en los ámbitos literarios la contundente afirmación de que todo el pensamiento poético moderno se rige, de una u otra manera, por las pautas marcadas por la Poética de Aristóteles. Valga sólo un ejemplo, las palabras de Georg Lukacs, aunque la evidencia de sus declaraciones invalide por su obviedad (o refuerce por la indiscutible presencia del debate) la hipótesis que da sentido a este trabajo: investigar la contemporaneidad de la teoría literaria de Alfonso Reyes. A raíz de la po-

²⁵ Alfonso Reyes, "Aristóteles o de la fenomenología literaria", La Crítica en la Edad Ateniense, op.cit., p.p. 255-256.

lémica planteada por Feuerbach al intentar distinguir con precisión entre religión y arte, que concluye en que "el arte presenta sus criaturas como lo que son, criaturas del arte; la religión, en cambio, presenta sus imaginarios seres como seres reales" (Feuerbach, Werke, Obras, VIII, p.233), Lukacs afirma que la antinomia realidad-irrealidad se resuelve si se considera a "la realidad creada por la forma artística en su dialéctico ser uno con esa su 'irrealidad' como peculiar reflejo de la realidad", cuestión decisiva para el juicio sobre el arte y sin cuyo contexto no podrían entenderse teorías tan importantes como la catarsis aristotélica que vincula íntimamente los extremos reales y ficticios. Agrega luego que "la estética posterior no ha rebasado en este sentido a Aristóteles; simplemente ha corregido de acuerdo con los tiempos las geniales penetraciones de Aristóteles".²⁶

Por consiguiente, retomando la solución que ofrece Lukacs para resolver el viejo enfrentamiento entre lo real y lo irreal en el arte, explicado por el filósofo como la particular expresión de una realidad manifiesta en la irrealidad intrínseca de cada obra creada, no podemos menos que recordar la similitud del concepto con el que hemos entendido en la ficción literaria de Reyes, con el vuelo de la cometa sujeto siempre a un mínimo de datos reales. A pesar de su clara voluntad de desprendimiento del suceder fáctico que lo lleva a enaltecer el verisímil pinciano sobre el maravilloso verosímil de Aristóteles, Reyes nunca se libera del natural punto de partida ni del compromiso platónico de hacer un bien a la realidad. En este sentido, con-

26

Georg Lukacs, "La individualidad de la obra de arte", en Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y Marxismo, Tomo I, ERA, México 1980, p. 245-246.

serva un obstáculo para llegar al espacio de lo maravilloso total,²⁷ pues el intento de hacerlo implica cortar el hilo que sujeta la cometa para dejarla desnuda de las ataduras lógicas que la limitan. Lo maravilloso, paso aún más ambicioso que el verísimil, deseado pero no alcanzado completamente en El Deslinde, aparece, sí, reconocido en el carácter universal que el desprendimiento de lo real para la ficción y de lo natural para lo maravilloso les otorga: "Más allá del esparcimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad real del viaje maravilloso es, y ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal".²⁸ El juicio de Pierre Mabilie (Le miroir du merveilleux, p. 24.) permite intuir en la amplia dirección del conocimiento poético que incursiona en verdades filosóficas universales, tercer grado del torbellino de la ficción, sus roces con el gozo aristotélico de lo maravilloso, aunque éste implique una ruptura casi absoluta con las leyes de la naturaleza, y por tanto, con las verdades contingentes.

MARAVILLOSO	FICCION
inverosímil	verdad filosófica
gozo	verísimil
<u>universal</u>	<u>universal</u>
no natural	verdad psicológica
irracional	subjetiva
	verdad del suceder real

²⁷ La Introducción a la Literatura fantástica de Todorov encuentra lo maravilloso cuando en el fenómeno literario son insuficientes las leyes de la naturaleza para explicarlo. Op.Cit., p.36.

²⁸ en Ibid., p.48.

3o- Para abordar este punto, el efecto emocional de la ficción literaria, conviene revisar los pasos que Reyes llama "implicaciones ficticias que sobre un suceder real pueden darse en la creación literaria". Son cuatro: en el primero el poeta experimenta determinadas emociones, alteraciones anímicas que no llegan aún a ser poesía; en el segundo, el poeta repite la experiencia real vivida anteriormente, intenta reproducirla, con el fin de encontrar el modo de "mimarla o traducirla en palabras"; en el tercero, se construye el arte, se intenta hacer "fríamente versos conmovidos" (Verlaine), es decir, encontrar la forma exacta que represente las emociones humanas superiores a las vías de comunicación cotidianas, se comienza a fabricar la ficción; en el cuarto paso el poema es transmitido a un receptor, en quien se suscitan las emociones "teóricamente iguales" que vivió el poeta creador.

Interesa detenernos en el cuarto paso. El Deslinde describe este modo de hacer circular la emoción poética como si fuera una corriente imantada que incorpora mágicamente al lector al éxtasis que irradia la forma, al fin plástica, de la emoción:

La poesía ha obrado, para el que lee o escucha el poema,....Y el magnetismo que corre por esta cadena—desde el dios que inspira su mensaje, a través del poeta o "spiráculo" del dios, hasta el auditorio sacudido por un engaño fundado en realidades—acontece a través de aquella cadena de locura de que hablaba Platón y que es, para nosotros, la intención ficticia. 29

Sin duda, por la importancia dada a este paso en relación con los anteriores, podría afirmarse que el objetivo de todo el

²⁹El Deslinde, p.194.

proceso de la creación literaria es llegar aquí, llegar a actuar sobre las mentes privilegiadas que pueden entender la palabra divina que el poeta posee. Claro está, que se trata de un "engaño fundado en realidades", es decir que, a pesar de la referencia explícita a Platón, "spiráculo del dios" "cadena de locura", Aristóteles aún conserva su lugar, pues ya vimos el sentido próximo a lo verosímil de la palabra "engaño". Esta tensión hacia uno y otro filósofo intentará ser dilucidada más adelante. Por ahora quedémonos con la sorpresa (ante los atisbos de contemporaneidad señalados en La Experiencia Literaria) de esta realidad: el lugar del lector parece ser sólo el de recibir pasivamente una verdad ajena al texto, impregnada, eso sí, de místicos arrobos emocionales.

Nada más opuesto a tal postura que el lugar que Todorov otorga al lector en su estudio sobre la literatura fantástica: "Lo fantástico... se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que con ello tenemos presente no tal o cual lector particular, "real", sino una función del lector implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes".³⁰ La vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico, es el elemento que decide la suerte del texto. Otras teorías, citadas (y rechazadas) por Todorov acerca de lo fantástico, ponen en relieve no ya el espacio textual del lector, sino el efecto emocional que provoca la literatura fantástica: "El cuento debe ser juzgado no tan-

³⁰ T. Todorov, Introducción a la Literatura fantástica, p.16, p.28.

to por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca sentimientos de terror y de temor" (A. P. Lovecraft); "Lo fantástico explora el espacio de lo interior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia y la esperanza de salvación" (Marcel Schneider); "La ciencia no nos ha enseñado todavía si la locura es o no lo sublime de la inteligencia" (Edgar Allan Poe).

Aunque en los tres casos -REyes, Todorov, otros- se trata de formas de ubicar al lector en opiniones orientadas a atmósferas sobrenaturales, los tres lo hacen de manera distinta: hacia la embriaguez cósmica uno, hacia la cooperación textual otro, y hacia conmociones afectivas los otros. Sin embargo, podríamos hablar de dos tipos de efecto sobre el receptor: El que pone el acento en la inteligencia racional de un lector que contribuye a la realización textual, y el que apela a la percepción espontánea, con frecuencia ubicada en el límite de la conciencia emocional del receptor, involucrando más estrechamente los extremos del acto comunicacional, creador-lector, dejando así entre paréntesis la función mediadora del texto. El primero completa el texto con ingenio. El segundo se inmiscuye en la intimidad censurada de la imaginación, en lo inaprensible de la realidad. El primero exige una respuesta ante el enigma como si se tratara de un tablero de ajedrez, el segundo satisface desbordamientos catárticos en el tejido ficticio.

Alfonso Reyes participa fundamentalmente del segundo efecto, a pesar de sus esfuerzos por distinguir entre emoción poética y poesía, entre conocimiento intuitivo y conocimiento estético, a pesar de haber haberles querido dar idéntico espacio:

No todo era lo que a groso modo llamamos el efecto estético, que es ya como una domesticación del rayo. Este juego divino que es la literatura lanza sus olas, retumbando hasta los acantilados del yo...busca una satisfacción ilimitada, un desquite contra lo finito. Uno's lo han llamado

estallido; otros, purificación; y los antiguos, catharsis. La emoción que expresa o que comunica lleva disueltas todas las pasiones, todos los anhelos, todas las reivindicaciones contra el pequeño suceder cotidiano.³¹

Teme Reyes que este efecto se confunda con el sentimentalismo inmediato que desvirtúa el arte; bienentendidas, la emoción de "vitalidad, de sentimiento, de belleza y de inteligencia" encaminan gradualmente hacia el arte. En un extremo el sentimiento, en otro la inteligencia. El primero puede parar en "Ñoñeces filantrópicas" y en exageraciones melodramáticas. El segundo puede enfriar la belleza hasta convertirla en problema frígido. Aprueba, sin embargo, este último extremo, porque permite acercarse a "la conciliación de los placeres perfectos del espíritu: el dios, el número y la idea de Platón".

Y llegamos a la tensión nuclear de Alfonso Reyes, determinante de las ya señaladas en este trabajo, asumida expresamente por él: "Si Aristóteles nos entusiasma en su defensa de los poetas, no nos entusiasma menos Platón en su heroica lucha -por desgracia algo confusa en sus libros- por emancipar la poesía de los fraudes sentimentales, llevándola a ^{la} zona austera y difícil, neumática en cierto modo, en que ella reivindique su jerarquía". (El Deslinde, p.199). Platón frente a Aristóteles. Razón y naturaleza. Emoción e inteligencia. Verdades superiores y fenómenos reales autónomos, buenos o malos, auténticos o falsos. Censura ante los inútiles desvaríos poéticos y amor a las maravillas ficticias.

Se hace imperioso revisar los juicios emitidos por Reyes sobre las poéticas de Platón y Aristóteles en La Crítica en la Edad Ateniense.

En lo que se refiere a Platón, Reyes presenta dos actitudes distintas, positiva y negativa, a partir del estudio de la primera y la segunda parte respectivamente. Valora en la primera parte la visión artística sobre la investigación espiritual, y a la inversa, , ataca la presión espiritual sobre la subestimación artística en la segunda parte. Pero, aun cuando por su contrariedad llega a expre-

³¹ El Deslinde, p. 198.

sar juicios severísimos en su contra, no se resigna a olvidarlo, y declara que "fue poeta lírico y trágico y seguirá siendo poeta en la manera de su filosofía y en ciertos arrobos místicos que acompañan su pensamiento aún en medio de las disquisiciones más áridas".³²

Los Diálogos pretenden trascender las cosas del mundo sensible que no existen plenamente sino que están en vías de ser, -- para alcanzar las cosas del mundo ideal que realmente existen. -- Dos propósitos los rigen: la salvación del alma y el servicio a la humanidad. El pensamiento poético de Platón corresponde a su pensamiento filosófico. La imagen del poeta está descripta sobre todo en el Ion y en el Fedro; su función social en La República. Lo que Reyes ama, conserva, y deriende de Platón es la imagen -- del poeta.

En el Ion se describe una piedra llamada por Eurípides el magneto conocida como la piedra de Heraclea. Posee la propiedad de atraer los anillos de hierro y comunicarles a su vez la atracción, de modo que se forma una cadena de anillos sostenida por -- fuerzas invisibles. La poesía es como la piedra: transmite una -- corriente de entusiasmo o de delirio que parte de las musas, de fuerzas ultraterrenas. El poeta es el primer eslabón; los sucesivos son los recitadores, y el público, los últimos. Se trata de -- una fuerza misteriosa que opera por "contaminación, éxtasis, locura". "La musa se apodera de un alma delicada y virginal, la pone en estado de frenesí, y la hace producir aquellas expresiones rítmicas que son los poemas", dice Platón en el Fedro, "La excelencia de su poesía se prueba por su fuerza de fascinación sobre las almas dotadas para recibir el mensaje trascendente. Es el --

³² A. Reyes, La Crítica en la Edad Ateniese, en Obras Completas T.XIII, F.C.E, Mex. 1961, p.,152

dios quien habla y no el poeta".³³

Esta imagen del poeta escogido por los dioses, ¿no corresponde a la que hemos revisado en su tan acentuada palabra "intuición", en La Experiencia Literaria: intuición del creador, del crítico, quien no puede aspirar a ningún grado de la escala si carece de una iluminación superior que le permita gozar y conocer el mundo más plenamente, casi absolutamente, que a lo que puede aspirar la oscuridad de los insensibles? ¿Y no se opone al éxtasis ante las "divinas palabras, la finalidad de "iluminar el corazón de los hombres", la "misteriosa comunicación con la poesía",³⁴ a su expresa voluntad de "venganza" de la "Musa poética", con la que explica el nacimiento de El Deslinde, (ver Controversias en este capítulo), y en la que anuncia otro tipo de estudio, "científico", "discursivo", que arrasará con los legados celestiales?.

Sin duda alguna, a pesar del descrédito que la función de los poetas merece en La República para Platón ("Y por lo que toca a los placeres amorosos y a la cólera y a todas las demás concupiscencias del alma, ya dolorosas, ya agradables, que decimos siguen a cada una de nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética esos mismos efectos en nosotros? Porque ella riega y nutre en nuestro interior lo que había que dejar secar y erige como gobernante lo que debería ser gobernado a fin de que fuésemos mejores y más dichosos, no peores y más desdichados".³⁵)

33

Ibid., p.161-162

34

en Aristarco o anatomía de la crítica, La Experiencia Literaria (op.cit) dice, refiriéndose a una leyenda indú, "Soy yo...quien ha pronunciado estas divinas palabras?"(p.108); defendiendo el impresionismo añade: "el fin de la creación literaria no es pro vocar la exégesis sino iluminar el corazón de los hombres"(p.110)

35

Platón, La República, Nuestros Clásicos, UNAM, Mex., 1983, p.351

por considerarlos portadores de emociones que debilitan la integridad humana deteniéndola en el gozo o en la angustia, y a pesar del dolor que estas palabras provocan en Reyes, - "Su argumento nos subleva y nos parece contrario al platonismo. El filósofo Platón vuelve las espaldas al poeta Platón"-, Reyes se resiste a renegar de él, y lo justifica pensando en la fuerza de la sociedad ideal, perfecta que perseguía: "Platón ha querido dar algo a cambio de la salvación que pide para los hombres y ha entregado en prendas lo que más amaba: la poesía".³⁶

En cuanto a Aristóteles, Reyes ha demostrado manifiesto interés todo a lo largo del deslinde por considerar el fenómeno literario a su manera, desplazándose desde lo general hacia lo particular, diferenciando lo literario de lo no literario, y enfrentando la literatura a otras ciencias en sus distintos modos de conocimiento para mejorar perfilarla en su esencia ficticia y en la forma estética que la sostiene. Si Aristóteles en su Poética parece tener prisa por llegar a la tragedia, (recorre brevemente la lírica y la épica), Reyes no la tiene por llegar a la ficción, (recorre lentamente las direcciones noéticas-noemáticas), pero en ambos se observan paralelos métodos de trabajo: adelgazar el planteo a medida que se descartan posibilidades en forma de embudo - hasta encontrar esencias.

El Arte Poética de Aristóteles ha servido a Reyes para liberarse de la aparente contradicción entre los valores estéticos y morales en el arte, y para entenderlo no como una reproducción de la realidad sino como un hecho independiente, como un bien en sí mismo desprovisto de categorías ajenas al arte. El desprendimiento estético realiza esta autonomía. Conduce al poeta a realizar los elementos materiales armonizándolos en una

³⁶ La crítica en la Edad Ateniense, p.p.171-181.

nueva estructura que enlaza coherentemente la imagen real con la imagen representada. Platón prescinde del valor artístico en sí mismo, y lo busca fuera del arte. Aristóteles se mantiene en él; sólo confronta el objeto artístico con el objeto real, verdadero sentido de la imitación para Reyes, que define la relación entre el estímulo y la creación que de él resulta.³⁷ La imitación original es un placer de la inteligencia y se da sobre la novedad estilística alcanzada. Clara es la voluntad estética en Aristóteles: "Así, en la variedad del dialecto, la metáfora y el adorno y las demás figuras referidas, harán que el estilo no sea plebeyo ni bajo, y lo castizo de las palabras servirá para la claridad", "Por tanto no es cosa grande sin disputa el usar de cualquiera de estas cosas oportunamente; pero grandísima al ser metafórico, porque sólo esto es lo que se puede practicar sin tomarlo de otro y es indicio de buen ingenio; pues aplicar bien las metáforas es indagar qué cosas son entre sí semejantes".³⁸

La exclamación de Reyes: "¡Oh, no, Platón: tu verdad misma, toda tu luz, la que tú nos enseñaste a adorar, es algo mucho más universal y profundo que el pequeño suceder práctico, sombra de tu caverna!"³⁹, es significativa. A pesar de sus esfuerzos por ver en la literatura un artificio verbal autónomo, no puede desprenderse de cierta aureola conductista ideal que le impide observar la ficción pura como un fenómeno dado. Le sujeta a una finalidad última ultraterrena hacia la que se dirige la humanidad; finalidad que lejos de exentar el éxtasis de la lectura, lo impone.

37 Recordemos el postulado de la generación del veintisiete: "Mientras mayor sea la distancia entre el objeto y el mundo mayor será el genio creador."

38 Aristóteles, El Arte Poética, Austral, Espasa Calpe, 7^o ed. Mex. 1981, pp. 67-69

39 El Deslinde, p. 195

En este punto es evidente la distancia entre Reyes y Todorov. El Deslinde se escribe en 1944, y la Introducción a la Literatura Fantástica en 1968. El lugar preciso que aquí se otorga al lector, a su vacilación, es intratextual. En Reyes el enfoque es extratextual; de un lector que accede a la literatura para alimentar sus sentimientos, "impresionándose", o conduciendo esta impresión al plano de la investigación inteligente, (exégesis o juicio de la experiencia literaria).

f) Sexta etapa. El deslinde poético.

La primera etapa del deslinde intentó señalar la intromisión de la literatura en otras ciencias y viceversa. La segunda advirtió los diferentes modos de conocimiento de la Historia, la Ciencia y la Literatura. La tercera abordó la manera que cada una de ellas tiene para medir los conocimientos. La cuarta auscultó las posibilidades de comprender el mundo según la evidencia de lo real o lo ficticio, la claridad de sus razonamientos, y las respectivas proyecciones humanas de las tres áreas. La quinta cerró el aspecto semántico examinando la ficción literaria desde su distancia con el suceder real. La sexta se ocupará de la fase formal o poética, "pues si no hubiera expresión lingüística lo literario se mantendría en la zona de las agencias difusas".

Aunque sólo una de las etapas se detiene en los aspectos lingüísticos, ésta abarca dos tercios de la totalidad del desarrollo del deslinde. Es sin duda la más elaborada de las seis. Su lectura no es ágil; no tanto por la complejidad de los asuntos tratados sino por la superposición de conceptos abordados de manera lateral. No hay una dirección clara en el tratamiento de los temas. Se detiene a veces innecesariamente en relaciones ancilares; otras, repite ideas destacadas en los pasos anteriores. En suma, la no sistematización en materia lingüística resulta siempre más evi--

dente que en otros campos, y llegada la hora de precisar en qué consiste la expresión estética que hace posible el vuelo del cometa, obtenemos sólo las bases generales de su armonía verbal, no la precisión de su construcción. No se realiza un análisis exhaustivo de las formas poéticas textuales; se rodea eficazmente-, la circunstancia preadora del hecho literario como acto de lengua.

Un artículo de Reyes escrito en 1957, publicado en Al Yunque en 1960, señala este desfasaje lingüístico en El Deslinde:

Si la literatura fuera solamente un proceso mental, - las lentas y pacientes consideraciones de mi libro El Deslinde bastarían, en efecto, para deslindarla, como han bastado, sin duda, para aislarla entre la amalgama del pensamiento histórico, el científico, el religioso, etc. Pero la literatura es asimismo una ejecución de palabras; no es sólo una semántica u orbe de significaciones, sino también una hechura, una "poética", confiada a esa sustancia inconsútil que es el lenguaje...⁴⁰

Se desprende que las consideraciones lingüísticas parecieron insuficientes para el mismo Reyes, no así las aportaciones semánticas, que pudieron individualizar la literatura respecto a otros modos de conocimiento. La conjunción adversativa, "pero", evidencia la desproporción alcanzada entre la "ejecución" verbal y el "proceso mental" del acto literario.

Otro artículo del mismo año justifica esta desproporción: -- Reyes se confiesa como un lingüista no especializado. No obstante, se advierte en él manifiesta inquietud por adentrarse en los recientes logros de la nueva ciencia:

³⁹ El Deslinde, p.195

⁴⁰

"La literatura y las otras artes", Al Yunque, Mex. Tezontle 1960, p.17

Los nuevos caminos por donde discurre hoy la lingüística aún no se han abierto al público, para decirlo mal y pronto, y son más bien privilegio de los especialistas(.....) en el estudio de las lenguas se fue abriendo paso una intención filosófica que tiende a considerar al lenguaje como uno de los pocos sistemas fundamentales de formas simbólicas.....En suma, la vida entera del lenguaje, con todas sus arbitrariedades y caprichos, fue objeto de examen respetuoso, como lo es para la botánica el arbusto silvestre....

En estos senderos, apenas transitados desde hace unos ocho lustros. (Saussure), la cooperación internacional tan preciosa para el desenvolvimiento de las ciencias modernas, se vio entorpecida, y a veces completamente atajada, como consecuencia de las dos guerras.... En fecha todavía cercana la lingüística ha podido ser admitida, con carta de ciudadanía cabal, como uno de los elementos que contribuyen a la soñada unidad de la ciencia.....la rienda de las ciencias exactas.⁴¹

En efecto, por el tiempo en que fue escrito El Deslinde, - 1944, aún no existía la primer publicación del Curso de Lingüística General de Saussure en castellano, que data en 1945. Reyes debió acceder al texto francés, y a otros en inglés, lo cual no muchos estudiosos de habla hispana estarían en condiciones de -- hacer. Si bien el texto de Saussure. (1909) fue progresivamente retomado para la elaboración de las más revolucionarias corrientes lingüísticas, el espacio de esos centros no fue precisamente hispánico. Los obstáculos históricos también son válidos: -- dos guerras mundiales. No obstante, considero que, el impedimento mayor, para la valoración lingüística en El Deslinde es la concepción de la literatura de Alfonso Reyes, que otorga un lugar supremo a la emoción, éxtasis catártico producido por la intención literaria, aunque para lograrla sea indispensable determinada construcción estética. "No exageramos el punto, dice --

41 "Discurso académico sobre el lenguaje", Al Yunque, Teontle, México 1960, pp.95-99

pues el lenguaje no es sólo una agencia intelectual, de transmisión, información, o comunicación, sino también todo lo demás, - que saben la estética y las letras, y las razones del corazón que la razón no conoce".⁴²

Medianamente advertidos sobre ciertas vacilaciones, estudiaremos el sexto paso teniendo en cuenta las partes más significativas del deslinde poético, intentando relacionarlas con las pautas vigentes de la crítica contemporánea.

Los aspectos relevantes pueden agruparse en: 1º- Generalidades lingüísticas, 2º- Manifestaciones fenomenológicas de la lengua, y 3º- Lenguaje científico y lenguaje literario.

1º- Distingue en el lenguaje una fase teórica y otra práctica. Si en el primer paso se habló de un intercambio conceptual, préstamo o empréstito, entre lo literario y lo no literario, ahora el desplazamiento se observará entre el habla cotidiana y el habla elaborada. Los préstamos representan los aprovechamientos que el lenguaje práctico hace del lenguaje teórico, los frutos, "fertilizaciones" que la cultura recoge en el uso diario de la lengua; los empréstitos se refieren a los elementos de lengua común que participan en cualquier especialización teórica.

En la relación dialéctica teórica-práctica hay elementos - que toman un papel direccional, hay actitudes que reciben naturalmente estas direcciones. Concebir el lenguaje como algo dado es una actitud pasiva; utilizarlo para actuar e influir sobre un grupo es activarlo. Los ítems que integran en Reyes la manera pasiva y activa de abordar el lenguaje son:

⁴²Ibid., p. 97

Fase pasiva.

a- "El lenguaje se reduce a la atribución de un significado a un sonido bucal" que es aceptado por convicción. El concepto remite a Saussure, para quien el signo lingüístico tiene dos fases, significante y significado, imagen acústica e idea, partes indisolubles de una unidad relacionadas arbitrariamente ya que no existe entre ellas un vínculo natural; la convención lo ha naturalizado. Los nombres que acompañan el entrecorillado son, sin embargo, Husserl y Vossler: "signo de la idea en la concepción intelectual de Husserl, indicio de la idea en la concepción vital de Vossler" lo que es significativo según veremos más adelante.

b. La convicción tiende a extenderse universalmente en intentos de lenguas auxiliares e internacionales (el esperanto, las señas de tránsito).⁴³

c- La convicción tiende a particularizarse en grupos minoritarios, quienes promueven cambios en la lengua. Mientras el tiempo cambie las condiciones sociales, el vínculo entre la idea y el signo se relaja, se produce "un desplazamiento de la relación entre significado y significante"; "el principio de alteración se funda en el principio de continuidad", dice Saussure.⁴⁴

43

En el Curso de Lingüística General, dice Saussure: "..El hombre que construya una de estas lenguas artificiales la tiene a su merced mientras no se ponga en circulación; pero desde el momento en que la tal lengua se ponga a cumplir su misión y se convierta en cosa de todo el mundo, su gobierno se le escapará. El esperanto es un ensayo de esta clase; si triunfa ¿escapará a la ley fatal? (Losada, Bs.As 1974, p.142)

44

Ibid., p.140

d- "Si la vinculación entre sonido y significado fuese por sí misma necesaria y no convencional, como lo creyeron los anti--guos 'analogistas', el lenguaje sólo sería producto biológico y no social".⁴⁵ Nuevamente la referencia a Saussure: la relación es arbitraria porque es inmotivada, "es decir arbitrario con relación al significado con el cual no guarda en la realidad ningún lazo natural".⁴⁶ Por consiguiente, concluye Reyes, "el lenguaje es producto del desarrollo psíquico".

Fase activa.

a- La palabra no sólo alude al pensamiento sino que lo enriquece, determina la cohesión social de una comunidad. La idea objetiva da refluye sobre el grupo que la ha uniformado imprimiéndole una conciencia común, un desarrollo regular. ⁴⁷

b- Las instituciones retienen o impulsan el efecto de las coagulaciones lingüísticas. ⁴⁸

c- La retención de las coagulaciones lingüísticas está directamente relacionada con el grado de fosilización y distorsión de los términos en cuanto a su funcionalidad social. La preocupación de Reyes se observa sobre el efecto negativo, moralmente --

⁴⁵ El Deslinde, p.205

⁴⁶ Saussure, op.cit., p.131

⁴⁷ Pedro Salinas, cercano a la Generación del 27 en España, desarrolla ideas semejantes sobre el lenguaje, propias de la escuela estilista: "...la lengua es el lazo más fuerte que une a sus miembros, es a la vez símbolo y salvaguardia de su comunidad"... "La fraternidad misteriosa que crea el hecho de llamar desde niños las mismas cosas con los mismos nombres" (El Defensor, Madrid Alianza, Editorial, Madrid 1967); Karl Vossler promueve los mismos valores: "Cuando el sentimiento nacional ha sido despojado de todos los refugios el lenguaje se convierte en la fortaleza espiritual desde la que un día, cuando los tiempos sean propicios saldrá a reconquistar su puesto", (citado por Salinas) Nótese, sobre el sentido humanista, el carácter nacionalista de esta tendencia.

⁴⁸ Saussure observa que en las instituciones se da un balanceo entre la tradición y la acción libre. op.cit., p.136

hablando, que la deformación del significado de los términos - puede tener. Brevemente se refiere a dos escuelas semánticas -- opuestas, la "escuela terapéutica", representada por Korzybski, orientada hacia la "depuración lingüística", y la "escuela lógica", orientada hacia la relación significante significado (Reyes no habla de significante sino de signo verbal), sin preocuparse del remedio social, en la que ubica a Rudolf Carnap. Ogden y Richards^d participarían de ambas escuelas, a las que finalmente se refiere como complementarias.

En realidad, esta referencia, en la que advierto ligereza conceptual; ⁴⁹ sirve de excusa para que Reyes adquiriera autoridad espiritual para dar el "golpe de Estado teórico" del siguiente punto.

⁴⁹ Adam Schaff, (Introducción a la Semántica, F.C.E., Mex.1978) desde una postura marxista desvaloriza las propuestas de Korzybski: "Su propósito es descubrir una técnica psicoterápica que le permita consolidar la nueva estructura del lenguaje y establecer su relación con la conducta humana. Se supone que esto aumenta el total de salud social: de ahí el título del libro: Science and Sanity -ciencia y cordura"(p.106)... "la receta que hay que usar es, si acaso, demasiado sencilla: hay -- que rechazar el anticuado sistema aristotélico de lenguaje (de dos valores) a favor de un sistema no aristotélico.- es decir de un sistema que rechace el principio de dos valores de la -- lógica tradicional-, y desaparecerá inmediatamente el bloqueo semántico, causa de todo mal".(p.104) Adjudica sus fuentes al behaviorismo y a la teoría pavloviana. Justifica su intención terapéutica por haber sido originada durante el nazismo, pretendiendo interpretarlo en término de perturbaciones semánticas. (p.113).

Este sentido redentor es, a mi juicio, el que lleva a Reyes a defender la "verdad" significada en los signos, más allá de su significado natural.

Umberto Eco, en La Estructura Ausente (Lumen, Barcelona 1978, 1ª ed.1968) no ubica a Carnap en la "escuela lógica" que prescinde del significado real; si "el análisis de sus intenciones ha de preceder a la comprobación de sus extensiones", está fuera de la semiótica, que prescinde de la falsedad de los signos y toma en cuenta su fuerza social. Carnap pertenece, según Schaff al Círculo de Viena, no a la escuela de Varsovia, como establece Reyes.

d- Volvemos al inciso "a", pero esta vez para atacar los efectos negativos que la lengua puede envolver en apariencias inofensivas. El principio podría resumirse así: es fundamental purificar el aspecto semántico del lenguaje para que contribuya positivamente a edificar la sociedad. Reyes lo expresa de manera más categórica:

El lenguaje, a través del cual el hombre ha llegado a ser el hombre, pero a través del cual también se han causado graves males al género humano, necesita ser saneado y devuelto a su función edificadora de la sociedad y la persona; singularmente podado de las arborescencias parásitas del abandono, y reivindicado de la servidumbre a que lo sujetan las propagandas.

No se trata de una discusión académica. El problema semántico, el depurar la relación entre el signo verbal y el ente por él significado, dista mucho de ser un mero achaque de la filosofía, y hoy por hoy penetra como preocupación invasora todos los intentos de valoración de la cultura, y aparece como una de las dilaciones más graves contra los errores que se han adueñado de la tierra.⁵⁰

Si bien el punto departida de este inciso es esencialmente moral, ciertas observaciones interesantes sobre la función de los signos merecen comentarse.

El primer paso hacia la censura del mal uso de la palabra se funda en una perspectiva semiótica: el hombre es un producto de los signos que produce y de los que actúan sobre él. "Sería absurdo figurarse que la atmósfera verbal que respira es indiferente a su conducta, a su equilibrio general, a su salud, aun en el sentido más material y terapéutico", "toda palabra lanzada

causa impacto en quien recibe, y también en quien profiere". El tipo de impacto depende de la ideología, "visión del mundo"⁵¹ plasmada en el mensaje. Toda construcción verbal representa una idea de las cosas, una particular manera de realidad, "una interpretación del mundo". Sobre dos versos de Díaz Mirón ejemplifica la respuesta más humana que puede darse a la comprensión del universo:

En mí el cosmos intima señales,
y es un haz de impresiones verbales.

Situados ante la alternativa de dar forma al mundo con la -- palabra, surge un lenguaje que lo determina, un "nominalismo eficiente" para organizarlo, -y parcializarlo-, desde distintos intereses cognoscitivos: la filosofía, las ciencias naturales, la matemática, la poesía, se afanan en crear sistemas de signos particulares que los representen. "Un lenguaje dentro del lenguaje" -- se refiere específicamente a la poesía- que le permita aprehender otro orden sublime de realidades.

El desprendimiento de las cosas es más notorio en el caso de la literatura y de la lingüística en general, pero toda ciencia se preocupa por manejar un código propio que redunde, en mayor o menor grado, en el mismo efecto de distancia hacia los objetos, agravado por el factor de la transmisión, que otorga lo hecho" y deja poco espacio a lo "por hacerse". En lo hecho el contacto con el objeto es indirecto; en lo por hacerse es directo. A esta mediatización llama Reyes "nominalismo eficiente"; los semiólogos contemporáneos hablan de un "metalenguaje".⁵²

⁵¹ Lucien Golman define la visión del mundo como "un punto de vista coherente y unitario sobre la realidad en su conjunto". (en Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y Marxismo, Tomo I, Era, Mex., 1980 p.284)

⁵² Umberto Eco se refiere al metalenguaje semiótico como al código que intenta "indicar y explicar la gran variedad de 'lenguajes' a través de los cuales se constituye la cultura" (op.cit., p.15)

El metalenguaje, la desviación del nombre de la cosa nombrada, es más grave cuando se trata del lenguaje político. "La ley -- que estableciera el recto sentido de las palabras", lograría prevenir a los hombres "contra quienes conducen a los pueblos en su nombre de verbalidades y vanos ruidos". En ellos hay todo un conocimiento efectista de las nuevas expresiones del lenguaje político., "porque toda cristalización verbal acusa un anhelo o imprime una huella en la mente": "Ha llegado a considerarse como el 'summun' del talento político eso del 'gallo tapado' y de la sorpresa, que educan al pueblo - o lo deseducan más bien- en la historia y el sobresalto, inculcándole la idea de que el capricho, lo no previsible o no 'futurizable', es la norma de la vida pública".⁵³

Hemos hecho referencia ya a las Mitologías de Roland Barthes. Barthes llama mito al desplazamiento de los significantes desde el significado natural de la lengua a otro agregado especulativamente. El mito es un robo de lenguaje, es un "ladrón" de significados" primeros que se sirve de segundos significados para halagar a la clase dominante. La lengua es el lenguaje más frecuentemente invadido por el mito, porque el opresor tiene la exclusividad del metalenguaje. El metalenguaje tiende al proverbio, al rechazo de explicación, a una jerarquía inalterable del mundo.⁵⁴ Tanto en Reyes como en Barthes se trata de denunciar el mismo -- peligro deformador e instrumental del lenguaje. Pero a uno le preocupa personal, emocionalmente el efecto: "¿se propaga la -- muerte o se propaga la vida? ¿se procura la libre felicidad de los hombres, o se les reduce a la triste condición de bestias?"⁵⁵

53

El Deslinde, p.211

54

R. Barthes, Mitologías, S.XXI, Mex. 1981, p.251

55

El Deslinde.p.213

y el otro manifiesta una acusación procesada intelectualmente:-
 " la excusa del lenguaje -para las escrituras políticas- es al mismo tiempo intimidación y glorificación: efectivamente, el poder o el combate son los que producen los tipos más puros de escritura."⁵⁶

Otra observación importante en esta lucha contra el endurecimiento del lenguaje es el aporte realizado por la estilística. La cárcel ideal para las nociones, dice Reyes, son las palabras. Le proporcionan un carácter de fijeza del que es difícil sustraerse. "En este sentido la estilística ha podido decir que el lenguaje es una función 'desimpresionista'",⁵⁷ lo que significa -- que la amplitud de la impresión humana se ve reducida ante la estrechez de la palabra, que la significa; de ahí los intentos de buscar en nuevas formas al hombre.

2º- Las manifestaciones fenomenológicas del lenguaje son advertidas desde Husserl. La fenomenología da pie para que ^{el} análisis estructural supere las "estratificaciones" y "categorías gramaticales" que individualizan las palabras alejándolas de su función en el conjunto sintagmático.

La fenomenología de Husserl inaugura el análisis estructural del signo con Ferdinand de Saussure, Bühler y Cassirer, se llega al lenguaje como sistema de signos. Se abre el camino real del idealismo en la lingüística.⁵⁸

56

R. Barthes, El Grado Cero de la Escritura, S.X.II, Mex.1981, p.28

57

El Deslinde, p. 210

58

Ibid., p.216

Encontramos aquí superpuestas tres orientaciones del pensamiento: una filosófica, -la fenomenología-, y dos lingüísticas, -el estructuralismo y la estilística. Estableceremos breves relaciones cronológicas y comparativas para ubicar entre ellas el deslinde poético de Reyes.

En efecto, para 1900, Husserl había ya hablado de la descripción de los datos inmediatos de la conciencia, de las estructuras mismas de la actividad de la conciencia, esencias que no existen en un mundo aparte sino que se dan entre la conciencia y las cosas. Toda experiencia en la que hay una referencia a un cierto contenido es para Husserl un acto intencional. El contenido de la conciencia y el objeto intencional son la misma cosa. Es decir que aún cuando el objeto no exista, si es mentado por la conciencia, es. La diferencia en la intención depende de la diferencia entre ese contenido ^{psíquico} y el objeto real. En la medida que el objeto mentado se aleja del objeto real se logra, según vimos en el quinto paso del deslinde, merced a la intención estética, mayor grado de ficción literaria. El planteo parece aristotélico.

Existen, sin embargo, versiones contradictorias. Adam Schaff advierte en Husserl rasgos platónicos en cuanto admite la existencia de entidades ideales entre las que se encuentra el significado. ⁵⁹ En opinión de Schaff Husserl representa el punto de -

59

E. Husserl, Logische Untersuchungen, vol. II parte I, Halle, - 1913, p.101, (en Adam Schaff, Introducción a la Semántica, pp.235-236). "Las significaciones constituyen - podemos decir también - una clase de conceptos en el sentido de 'objetos universales'. No por eso son objetos que existan, ya que no en una parte del mundo, al menos en uno en el espíritu divino; pues semejante hipótesis metafísica fuera absurda." "Quien se haya acostumbrado a entender por ser solamente el ser 'real' y por objetos reales, habrá de considerar radicalmente erróneo el hablar de objetos universales y su ser".

vista del idealismo objetivo en lo que concierne a entidades -- ideales y a los significados en particular. El significado es -- una entidad ideal objetiva.

Amado Alonso, en el Prólogo al Curso de Lingüística General de Saussure, observa el concepto de significado de Husserl, y la separatividad que en este punto existe entre ambos. Luego de haber hablado generosamente sobre el valor de las oposiciones en -- la lengua, cuyas unidades están determinadas por su relación con las otras del sistema en el juego de identidades y diferencias, agrega: "El concepto de significación, en cambio, no puede para -- gonarse en rigor científico con el que ya para 1900 había elaborado Edmund Husserl con su método fenomenológico: 'la referencia intencional al objeto', 'el modo determinado de mentar el objeto'".⁶⁰ Se deduce que, para Amado Alonso, en lo que a contenidos se refiere, la teoría de Husserl es superior a la de Saussure.

La significación estructuralista es inmanente a los signos. No se sale del elemento significante y de su idea representada. El significado está en la lengua y no en la abstracción lógica, emana de un sistema solidario de signos. La significación fenomenológica señala un contenido supratextual que permanece más allá de los juicios que sobre él se emitan: "Mi acto de juzgar es una vivencia efímera, que nace y muere. No lo es, empero, lo que dice el enunciado; no lo es este contenido...este contenido no nace ni muere."⁶¹

60

Op.cit., p.8

61

Husserl, op.cit., p.44 (en Adam Schaff, op.cit., p.241) cf. con la Introducción a la Investigación Quinta, "Sobre las vivencias intencionales y sus 'contenidos'", Investigaciones Lógicas II, Edmund Husserl, Selecta de Revista de Occidente, Madrid 1967, pp.147-163.

La gran contradicción del siglo, dice Schaff, es apegarse a un filósofo que conserva resabios platónicos, ("no entiendo como personas que preconizaron los principios de un carácter rigurosamente científico, en las tesis filosóficas pueden estar de acuerdo con el misticismo de las concepciones del acto intencional..."⁶²)

El gran sacrificio de la claridad y la simplicidad de Saussure, dice Amado Alonso, es el descarte de lo esencial en el lenguaje, el espíritu, como fenómeno específicamente humano.⁶³

¿Cuál es el espacio que el filósofo y el lingüista tienen en Reyes?. Es sin duda Husserl el que da cabida a las tensiones estudiadas en el paso anterior; aceptación del fenómeno y a la vez sujeción a las ideas a las que el fenómeno se dirige. Poco ha mencionado Reyes hasta ahora la significación como derivada de las relaciones lingüísticas puras en el hecho literario, sólo ha valorado las formas estéticas como vía emocional. El significado es anterior a la palabra. Las lecturas citadas le abren "el camino real del idealismo", le sirven para atraer la verdad espiritual a la realidad verbal.

Tal postura no difiere de la que promueve la escuela estilística, posición de Amado Alonso, para quien el lenguaje es una representación psíquica del individuo. El nivel expresivo interesa a la estilística, -por ello se abocaron al estudio de Saussure- en la medida que las particularidades de su forma representan al hombre: el estilo es el hombre.

62

Op.cit., p. 234

63

Op. cit., p. 12

3º- Este tercer aspecto del deslinde poético-lenguaje científico y lenguaje literario- cierra la perspectiva del discurso en la literatura. Nos remite a las observaciones realizadas en el capítulo anterior (5-El lenguaje poético), donde se establecieron vínculos comparativos entre las propuestas de Alonso Reyes y las de los formalistas rusos del Círculo de Fraga acerca de la lengua poética.

Reyes regresa a la oposición ciencia-literatura. Parte de la diferencia entre el lenguaje vulgar y el lenguaje estético. - El primero se dirige a la comunicación y el segundo a la expresión. Pero ahora la clasificación es más flexible, otorga a uno y otro valores semánticos y poéticos, comunicativos y expresivos. La literatura insiste en la función expresiva sin prescindir de la comunicativa, y el lenguaje corriente insiste en la función comunicativa sin prescindir de la función expresiva.

En La Experiencia Literaria encontramos que:

La legítima diferencia entre verso y prosa se establece entre los distintos usos de la lengua. Una es la lengua común, otra es la lengua de las intenciones estéticas...el primero es el lenguaje de la comunicación y el segundo es de la expresión...aunque la literatura es expresión procura también la comunicación.⁶⁴

La afirmación presenta cierta prevención sobre su radicalidad, - sin embargo prevalece su carácter contundente. El Deslinde insiste, en cambio, en la coexistencia de ambos aspectos en el habla literaria y en el habla vulgar; connota una concepción de la literatura, más abierta:

El caracterizar fijamente el lenguaje vulgar y el estético por referencia a la comunicación o a la expresión no es más que una aproximación al problema.⁶⁵

⁶⁴ Op.cit.,p.90

⁶⁵ Op.cit.,p.218

Roman Jakobson, en La Nueva Poesía Rusa (Praga 1921) se refiere al lenguaje poético como "un enunciado orientado hacia la expresión, dirigido por leyes inminentes". El lenguaje cotidiano y el lenguaje emocional están reducidos al mínimo. La poesía es "indiferente respecto del objeto del enunciado, así como la prosa práctica, o más exactamente dicho, objetiva, es indiferente -en sentido inverso al ritmo".⁶⁶ En 1935, ("La Dominante", --- Cuestiones de Poética), dice: "Las intenciones de una obra se encuentran frecuentemente en estrecha relación con la filosofía, con la moral social, etcétera. Inversamente, así como una obra poética no puede ser enteramente definida por su función estética, la función estética tampoco se limita a la obra poética". De modo que, redefinido, el lenguaje poético sería "un mensaje verbal en el cual la función estética es la dominante". La obra literaria no puede explicarse como algo que sólo llena la función estética.

Reyes asume en El Deslinde la conjunción comunicativa-expresiva insinuada apenas en La Experiencia Literaria: Jakobson modifica en el curso de quince años su primera definición de lenguaje poético en la misma dirección. Es curioso observar en ambos el proceso de relajamiento del absolutismo formal.

En 1958, ("Lingüística y poética" Ensayos de Lingüística -- General, Seix Barral, Barcelona 1975), Jakobson se acerca más -- aún a una perspectiva semiótica, a una visión más totalizadora del signo literario. Insiste en precisar las diferencias entre "el arte de la palabra de las otras artes y especies de comportamiento verbal", procura estudiar el lenguaje de acuerdo a sus posibles funciones a fin de determinar el lugar preciso que ocupa la función poética dentro de ellas.

66 En José Pascual Buxó Introducción a la Poética de Roman Jakobson UNAM, México 1978, pp.20-25

— Alrededor de todo acto de comunicación verbal Jakobson reconoce seis elementos, presentes siempre con mayor o menor relieve:

código

EMISOR.....MENSAJE.....DESTINATARIO
 contacto contexto

El emisor construye un mensaje operativamente sobre un contexto referencial, comprensible para el destinatario; el código empleado en su construcción debe ser compartido con el receptor - total o parcialmente. Entre los dos hay un medio físico y psíquico, canal que los pone en contacto.

Lo que hace un acto comunicacional distinto de otro, es la función dominante que uno, o algunos, de ellos adquieren sobre los demás. Si en el lenguaje vulgar y en el lenguaje poético rara vez se encuentran la dominante comunicación y la dominante expresión excluyéndose mutuamente, por consecuencia, y afirmando el carácter bifásico del signo lingüístico, pocos son los casos en los que domina sólo un elemento. No obstante, sobre el elemento relevante, las funciones se clasifican en: emotiva, cuando el texto funciona como excusa catártica para el emisor; poética, si el mensaje está centrado sobre sí mismo, distanciado del objeto contextual, y evidencia el valor significativo de los signos; comunicativa, propia de mensajes apegados a los objetos referenciales sobre los que se habla; conminativa, conativa, es la función dirigida fundamentalmente, a provocar una respuesta en el destinatario; metalingüística, en los mensajes que presentan aclaraciones sobre el código empleado; y fática, cuando ante la pobreza del mensaje, la comunicación se reduce a repeticiones sobre un canal dado entre emisor y receptor.

En el proceso de interrogar a la literatura acerca de sus -- funciones ancilares, Reyes se pregunta en qué medida, puesta ya -- a compartir funciones expresivas, --estéticas--, y comunicativas, --esa imposibilidad de dejar de decir algo--, la literatura mani-- fiesta su equilibrio: "¿Hasta dónde la expresión penetra la lite-- ratura a modo de humedad afectiva?". La respuesta se da en tres niveles:

a) Máximo de expresión y mínimo de comunicación. El li-- rismo en general....desde el gorjeo bucal de la jiten-- jáfora, pasando por la "poesía pura", hasta la poesía menos o más "impura". Esta impureza no es aquí crite-- rio estimativo.

b) Mínimo de expresión y máximo de comunicación. La -- exacerbación ingeniosa, en que la literatura juega con la palabra como un objeto de conocimiento específico, y deriva al acertijo y al ejercicio lógico, ya insista en los ruidos verbales (como especies clasificables, -- que no por su valor estético, pues entonces vuelve al concepto a), ya en los significados (más por su equívo co que por su determinación).

c) Término medio de expresión y comunicación: por una parte la episódica (drama y novela); por otra parte, -- este tipo de literatura (verso o prosa) que pone en va lor la emoción de nota intelectual o la intelección de nota emotiva, la afectividad prendida al concepto.⁶⁷

Relacionando los niveles literarios de Reyes establecidos en base al mayor o menor grado de intención estética y comunicacio-- nal, de preocupación formal y conceptual, con los elementos signi-- ficantes y significados en función del acto de comunicación ver-- bal de Jakobson, encuentro la siguiente correspondencia:

67.

El Deslinde, p.220-221

- a) El "máximo de expresión y mínimo de comunicación", prescindiendo del destinador y del destinatario, se distancia del objeto -- referido para situarse sólo en los valores estéticos autónomos -- de un mensaje centrado sobre sí mismo: poesía pura. Equivale a -- la función poética de Jakobson, cuyo mensaje es el mensaje mismo.
- b) El "mínimo de expresión y máximo de comunicación" se apoya en un contenido lógico extratextual sobre el que se discute. Se -- acerca a la función comunicativa o referencial de Jakobson.
- c) El "término medio de expresión y comunicación" conjuga la integridad afectiva e intelectual del hombre. Es próximo a la función emotiva y conativa poética y contextual de Jakobson en tanto se trata de un mensaje estético portador de una valoración -- conceptual por parte del emisor que busca la complicidad del lector: compromiso afectivo logrado sobre un nexo poético intelectual. "Es el único caso en que la literatura no admite rival", -- dice Reyes refiriéndose a que otros lenguajes pueden participar de los casos anteriores, y es, sin duda, su ideal literario: el que reúne emoción, concepto y expresión artística; equilibrio de funciones: emotiva, contextual, conativa, y poética. Totalidad semiótica del acto comunicacional, universalidad de la literatura.

Hasta aquí el paralelo observado entre Reyes y Jakobson apunta a destacar la trayectoria del lenguaje poético desde su limitado nivel expresivo a un nivel que lo ensancha al aspecto comunicativo. Definir las funciones del acto comunicacional ayuda a diferenciar por su especificidad lingüística al lenguaje poético de -- los lenguajes intelectivos y emotivos.

- El lenguaje, pues, tiene tres notas: semántica, auditiva y afectiva, distribuidas irregularmente desde sus lenguajes teóricos y prácticos:

1º La nota comunicativa, significativa o intelec-

tual, que admite el nivel humilde de la práctica cotidiana y el nivel superior o técnico en todos sus grados.....

2º La nota acústica, de sonido en los fonemas y sílabas, de ritmo en las frases, de unidades melódicas en los trozos, de cadencia general en los períodos. Tal es el dominio de la fonética, a cuyo gobierno en principio no empescen las irregularidades personales regionales, las pronunciaciones defectuosas o las combinaciones cacofónicas.....

3º La nota expresiva, la humedad de afecto que ni la estrecha aplicación práctica ni la pretendida fijeza lógica logran siempre absorber; nota de patetismo o modalidad sensitiva presente en los estímulos genéticos del habla, acarreada en las peculiaridades de la charla común, manifiesta en las superabundancias del juego verbal, palpitante en las realizaciones de la lírica. Tal es el dominio de la estilística..... 68

Las tres notas se mezclan diversamente en toda manifestación lingüística, la fonética es la más estable, "casi imposible desterrarla". La intelectual o comunicativa posee valor práctico, carece de afecto y expresión. La nota expresiva extrema se apoya en el sonido y anula el sentido semántico. "La transformación de las notas en valores es efecto de la intención, que a su vez polariza la atención: intención de quien emite la fórmula verbal, y atención de quien la recibe. La falta de ecuación entre ambos miembros determina el grótesco...o determina la ineficacia..." Destinator y destinatario, poseedores de la intención y de la atención respectivamente son responsables de la modalidad semántica, acústica o emotiva del lenguaje, en virtud del código compartido "total o parcialmente" (Jakobson), agregó.

" Sólo la literatura intenta, de un modo general, poner en -- valor las tres notas". Es privilegio de la literatura el reunir -- equitativamente el decir algo esencial, de manera bella, con ritmo y sintaxis determinados en serie eufónica insustituible, y producir un efecto emocional, estético --psicológico, eficaz .

Recientes estudios de semiología ⁶⁹ coinciden en abordar, atender la intención literaria, como la transmisión del emisor al receptor de un contenido emocional unitario que se apoya en signos poéticos desprovistos de valor en sí mismos; su valor está dado -- por la integración, por el lugar que ocupan en el contenido emotivo unitario que se quiere transmitir. El mensaje estético actualiza una experiencia individual no susceptible de medición cuántica ni de sistematización estructural. Tal experiencia se objetiva en el mensaje mediante la interacción de los diferentes niveles, --sintáctico, semántico, y pragmático--, reuniéndolos en una misma significación. El nivel sintáctico estudia las relaciones de los signos entre sí: fonemas con fonemas, morfemas con morfemas, palabras con palabras, estructuras sintácticas con estructuras sintácticas. El nivel semántico consiste en la configuración de rasgos -- elementales de significación (semas o clasemas),⁷⁰

-
- 69 - El contenido emocional se inscribe en el Sistema de Señalización I de Paulov, "representación y respuesta a incitaciones inmediatas de la realidad"; los signos poéticos, "señales de señales", se inscriben en el Sistema de Señalización 2' (Núñez La deveza, Crítica del Discurso Literario, Madrid, 1974, p.43)
- Umberto Eco, La Estructura Ausente, Lumen, Barcelona 1978.
- Roman Jakobson, Ensayos de Poética, F.C.E.Mex. 1977. (1º ed. -- francés 1973) Six Lecons Sur Le Son Et Le Sens, Editions de Minuit, París, 1976
- Roland Barthes, S/Z S.XXI, Mex. 1980, 1º ed. en francés 1970
- Jean Cohen, Estructura del Lenguaje Poético, Gredos, Madrid, 1974 1º ed. en francés 1966

70 A.J. Greimas, Semántica Estructural, Gredos, Madrid, 1976, 1º ed. en francés 1966, pp.80,120,158

de las constantes observadas en el nivel sintáctico. El nivel pragmático se define como la interacción dinámica entre la imagen que el hablante posee del mundo y las formas verbales que lo representan.

La nota semántica, la nota acústica y la nota expresiva emocional del deslinde poético son equiparables, -aunque aquí se encuentran sin desarrollar, casi de manera intuitiva-, a los niveles semánticos, sintácticos y pragmáticos de la crítica semiológica. Convergen en situar a la obra literaria como una experiencia afectiva que, plasmada en formas poéticas, excede sus relaciones significantes y provoca en el lector un efecto estético-psicológico. Las diferencias, nuevamente se encuentran en lo que se refiere al lector: el lector semiótico busca actualizar la experiencia consciente de que se dirige a un objeto no sacro, no custodiado por valores inamovibles, para agitarlo desde todos los ángulos posibles, para "jugar con el signo como con un velo pintado o, mejor aún, como una ficción" (Barthes, Lección Inaugural de la cátedra de semiología del Collège de France); el lector de Reyes, si bien detecta los tres aspectos, no es él el exigido, no se espera de él tanto como se pretenden mostrar los valores de la literatura en sí. No obstante, desde el fenómeno literario, -Reyes-, y desde la mirada semiológica, -el lector-, esto es lo importante: el texto es puesto en relieve en su doble faz comunicativa y expresiva.

- Pero el discrimen entre el lenguaje vulgar, comunicativo, práctico, y el lenguaje poético, expresivo, teórico, no se define intencionalmente en Reyes por sus funciones respectivas, o por las notas propias del lenguaje literario, tampoco por el estudio de la semántica metódica, ("tal como lo establecen Korzybski, ----

Ogden, Richards, Carnap, etcétera, o sea el discrimen entre la -- palabra y el objeto designado por ella")⁷¹, sino por la descripción de la mera superficie del fenómeno, por el sólo hecho de que "una misma cosa se diga de un sólo modo o de varios modos". Hay asuntos que pueden nombrarse con distintas palabras, con alteraciones sintácticas diversas, sin distorcionar el sentido de la comunicación: los prácticos. Otros, no admiten cambios arbitrarios, porque la significación no está dada por los signos individuales, sino por el lugar que ocupan en la estructura del mensaje respecto a los otros signos: el asunto poético.

El lenguaje vulgar manifiesta su intención comunicativo por el mayor uso de semantemas o asuntos; objetos, no exentos de connotaciones afectivas. El lenguaje estético, se conoce por su conciencia de atarse a las palabras, que "aumenta proporcionalmente la necesidad de elaborar un POETEMA de principio artístico".

La creación del poemeta tiene dos etapas: La primera es su génesis, el proceso de producción en el que se da una selección previa de palabras y afectos. "Hablar es salir del paso", una manera de libertad. La segunda es el producto mismo, donde se llega a un grado de esclavitud verbal⁷² desde el punto de vista poético, pues se han descartado otras posibilidades de expresión, lo que quiere decir que se hayan perdido las posibles significa-

⁷¹ El Deslinde, p.228

⁷² La esclavitud verbal, referida acá a la fijeza del lenguaje poético en relación al lenguaje comunicativo, domina, en realidad, a los dos. Jakobson dice que una lengua se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir (Ensayos de Lingüística General); sobre esto Barthes agrega que "la lengua, - como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir". (Lección Inaugural, S. XXI, Mex. 1984, p.120)

ciones: "Los distintos momentos, contextos y circunstancias, pueden modificar levemente el valor semántico del mismo poema".⁷³

AFI/TE / Los productos del lenguaje pueden manifestarse en coloquios y paraloquios. El coloquio revela "el máximo de indiferencia o posibilidad de sustitución de las formas". Es la fase práctica de las agencias lingüística, la más inmediata; cuenta con el valor de la comunicación. Se gobierna por cierto desapego poético, semántico y gramatical. Admite ilimitados recortes, extensiones, alteraciones, equivalencias, sin que se tergiversen sus fines. La metáfora es para ellos función adventicia: acarrea figuras estereotipadas, frases hechas, en general, expresiones estéticas gastadas. Es el uso común, práctica del lenguaje, que maneja distintos recursos estilísticos. Sirve de base para los paraloquios. El paraloquio es la fase teórica de las agencias lingüísticas. Es permeable en menor medida a las sustituciones coloquiales; su dosis de indiferencia es poca. Se ajusta a las leyes gramaticales pasivamente en las ciencias no literarias, y con "veleidades de iniciativa" en la literatura.

Los paraloquios no literarios tienen una función defensiva - en el sentido social y en el sentido intelectual. El sentido social se refiere al lenguaje propio de un grupo determinado, y el intelectual se refiere al rigor terminológico sobre el que cada ciencia se construye. La ciencia y el arte son los capítulos más importantes en la función defensiva; si logran protegerse se aproximan a su especificidad, si fracasan, se aproximan al coloquio. La exactitud del lenguaje que adopten los afirma en cierta forma de poder sobre sí mismos; la inexactitud, permite la infiltración del espacio coloquial.

⁷³ Nótese la relevancia de los principios semióticos: connotación y polivalencia del signo.

DESLINDE POETICO

LENGUAJE VULGAR

COMUNICACION
uso práctico

semántico	poético
SEMANTEMA	
coloquio	

LENGUAJE ESTETICO

EXPRESION TEORICA
uso estético

semántico	poético
	POETEMA
	paraloquio
no literario (dominio semántico)	literario (dominio poético)
+coloquio	-coloquio
postema rígido	poetema tras- cendente

- Reyes se propone deslindar la literatura de la ciencia a través de sus manifestaciones verbales, elemento común a ambas, - empleado de distinta manera. "¿Qué sentido tiene la vinculación -- lingüística de la literatura?..."

El punto de partida es observar el desajuste que hay en todo lenguaje. "Uno es el nivel de las palabras y otro es el nivel de los entes a que ellas aluden". La palabra no es la cosa. Nombrar - la cosa es ya un intento de poder.⁷⁴ Un intento de suplir la se-- paración, el desajuste con el mundo. A este desajuste se añade el desajuste psicológico y gramatical, pues las formas del habla nun- ca alcanzan a representar al hombre: su carga afectiva excede el espacio angosto de la palabra convencional. Y de aquí un nuevo -

74

"Aquel objeto en el que se inscribe el poder darse toda la eter- nidad humana es el lenguaje, o para ser más precisos, su expre- sión abligada; La lengua." (Barthes, Lección Inaugural, p.118

desajuste: entre el individuo y la sociedad, entre lo que el hombre siente y expresa y lo que la sociedad espera de él: iniciativa vs. conservación.⁷⁵

Interesa el segundo desajuste. La literatura funciona como vía de representación de los paréntesis que el individuo sufre ante la dureza del coloquio. Reyes hace suyas las palabras de Karl Vossler:

La solución cabal a favor de una 'mención' psíquica única en su género, que extraiga su expresión de sí misma, sólo se realiza más allá, o si se quiere, más acá de la lengua, mediante la fantasía. Sólo el artista de intensa fantasía es capaz de crear la expresión que traduzca, sin falsearla, la originalidad de su mención psíquica. Por eso se emancipa, cuando es preciso, de su comunidad lingüística; pasa por encima o por debajo de las palabras, mediante notas, melodías, ritmos, colores, líneas, imágenes, gestos, danzas, etcétera.

La psiquis del hombre desborda el lenguaje normal por arriba o por abajo, desviándose del punto medio, buscando formas antirrealistas. (Recordamos el primer capítulo, Góngora es para el siglo veinte significativo porque "aguzó como nunca de su animosa intuición poética para salvar el abismo que separa la materia real perecedera y contingente de la criatura de arte eterna y absoluta". Dámaso Alonso, Estudios y Ensayos Góngorinos). Estamos dentro de la escuela estilística. Karl Vossler, y Charles Bally, su fundador,

⁷⁵ "Hablar, y con más razón discurrir, no es como se repite demasiado a menudo comunica sino sujetar; toda lengua es una acción rectora generalizada" (Barthes, *Ibid.*, p.119)

⁷⁶ El Deslinde, p. 245.

señalan a la mente humana como un ente que rebasa el habla cotidiana, como una desviación del habla individual.⁷⁷ Los gongoristas agregan que esta desmesura puede hacer el arte eterno. Estilistas y gongoristas colocan en primer lugar al objeto poético, enmarcado en una doble desviación: distancia del "suceder real", de las cosas, (ficción psíquica) y distancia del lenguaje coloquial. (ficción física).

En una carta dirigida a Alfonso Reyes, (publicada en Materia y Forma en Poesía, Gredos, Madrid, 1960), Amado Alonso lo confirma:

Para usar las palabras de Leo Spitzer, que, a su vez, se apoya como yo en las doctrinas de Karl Vossler: "Ha de haber, pues, en el escritor, una como armonía preestablecida entre la expresión verbal y el todo de la obra, una misteriosa correspondencia entre ambas. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma.....Además de la significación (referencia intencional a la realidad significada), las palabras y — las frases — como formas comunales de hablar.....tienen un contenido psíquico indicado y no significado, en el que podemos advertir lo afectivo, lo activo, lo fantástico y lo valorativo. La estilística se ocupa de estos contenidos psíquicos...siempre que sean indicados o — sugeridos, no cuando son el objeto intencional de la significación.⁷⁸

⁷⁷ Jean Cohen advierte ^{q.e} esta definición tiene un sentido negativo, pues se dice no lo que es sino lo que no es. Propone que estilo es la existencia en el lenguaje de un algo invariable que se mantiene a través de todas las variaciones individuales.

⁷⁸ en Antología de Textos de Lengua y Literatura, Lecturas Universitarias No. 5, UNAM, Mex.1977, p.248

A su vez, en 1948, Reyes cita la autoridad de Amado Alonso - para enfatizar que con la estilística la crítica literaria asume el carácter de ciencia, lo que significa que puede llamarse tal - porque está en condiciones de reunir y aprovechar los alcances - logrados por los estudios literarios en una misma dirección:

...Por lo que hace al ordenamiento de conocimientos adquiridos nos place citar en un sentido general lo que se ha escrito a propósito del método llamado estilístico... "Al elevar a ciencia la crítica literaria se consigue que cada investigador parta del punto a que los anteriores habían llegado. Hay un avance, un acumulación de enseñanzas, una carrera de relevos. Se ha evitado que cada crítico -genial o discreto- tenga que recomenzar". (Amado Alonso, Propósito, Colección de Estudios Estilísticos, I. Bs. As. 1932) . 79

Mantiene, sin embargo, sus reservas -ya observadas tensiones en cuanto a los excesos preceptivos de la ciencia:

La Ciencia de la Literatura es una ciencia del espíritu, ...es una ciencia en formación... Si la literatura es, - pues, el objeto de la Ciencia de la Literatura, ésta, - en cuanto a su modo, es una disciplina de descripción, de análisis, de interpretación. (los franceses han sido únicos en este plano escolar que se llama "la explicación de los textos"). Pero en modo alguno la literatura debe usar la previsión en son de precepto... Pues la cosa literaria es imprevisible... y además la postura preceptiva, aún en los contados casos que ella puede justificarse... es artística pero no científica... 80

79

en "La ciencia de la literatura", Al Yunque, op.cit., p. 64

80

Ibid., pp.65-66. Nótese la alusión a los franceses; aunque el texto fue escrito en 1948, catorce años después de El Declive su postura, enriquecida con los nuevos avances lingüísticos, no ha cambiado: insiste en que el texto literario no es sólo una realidad verbal sino también un espacio de significaciones -- referenciales y emotivas.

Esta nueva tensión es esclarecedora respecto a las anteriores. La cuestión literaria es imprevisible porque imprevisible - es la literatura e imprevisible es el espíritu humano. Intuir - sus modalidades fónicas, semánticas incluso, con exhaustividad - "científica", no agota las posibles interpretaciones. Queda --- siempre un residuo en la obra, disperso en cada nuevo lector, - que, si bien no niega la radicalidad de los resultados obtenidos, pone en duda su carácter de absoluto, su intención de exactitud: Es el residuo emocional. La no categorización de las escalas críticas que ayudan a comprender la literatura acerca y - distancia a Reyes de la actitud semiótica. Lo acerca en tanto - los dos valoran las prácticas significantes de la escritura y - en tanto no se detienen en ellas sin que ven más allá del texto. Lo distancia en tanto lo que Reyes extraña es la experiencia mística, arrebató catártico por el que se vive una emoción individual trascendente difícil de catalogar en la ciencia literaria, mientras que lo que la mirada semiótica busca más allá - del texto es desmitificar la palabra como creatividad pura. En suma, la prevención ante las categorías estilísticas se debe al temor de perder el valor de la impresión literaria, personal, - subjetiva. Comparte con la estilística el propósito de conocer la psiquis indicada en las palabras sólo hasta cierto punto.

Esta rebeldía ante los preceptos lo vinculan a la semiología, pero en Reyes se trata de la defensa de la fuerza afectiva individual y en la semiótica de cuestionar un consenso social.

- Tres ideas hemos manejado hasta ahora alrededor de la - estilística: su grado de desviación sobre el lenguaje normal, - su interés en destacar el contenido psíquico indicado, no significado, y su aportación metodológica como vía de acceso a la - Ciencia de la Literatura. Me interesa detenerme en la segunda idea, en el más allá de

la lengua a que se refirió Vossler, "capaz de expresar una men-
ción psíquica única." El concepto de estilo que Roland Barthes
establece en El Grado Cero de la Escritura servirá de apoyo pa-
ra esclarecer la valoración estilística en El Deslinde.

..La lengua es un corpus de prescripciones y hábitos
común a todos los escritores de una época...La lengua
está más acá de la literatura. El estilo casi más allá:
imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pa-
sado del escritor y poco a poco se transforman en los
automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo,
se forma un lenguaje autártico que se hunde en la mi-
tología personal y secreta del autor, en esa hipofísti-
ca de la palabra donde se forma la primer pareja de --
las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez
por todas los grandes temas verbales de su existencia.
Sea cual fuere su refinamiento, el estilo siempre tie-
ne algo en bruto: es una forma sin objetivo, el produc-
to de un empuje, no de una intención, es como la dimen-
sión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referen-
cias se hallan en el nivel de una biología o de un pa-
sado, no de una Historia: es la "cosa"⁸¹ del escritor,
su esplendor y su prisión, su soledad.

El hablar de un más acá y de un más allá implica que hay
una norma, un término medio. El más acá es lo que hemos llamado
lenguaje común; el más allá es el estilo, y la norma, la litera-
tura, la escritura. Todas las particularidades de la expresión
verbal se elaboran sobre el andamiaje personal del escritor, so-
bre esa facultad primera por la que aprendió a estructurar la rea-
lidad con palabras, por la que dio forma a su conocimiento del
mundo; andamiaje que no ababa en la escritura sino que la atravie-
sa y la sobrevive. Es un impulso biológico-emocional que sella de

manera distinta a cada ser humano. En páginas anteriores hablamos, (al referirnos a los niveles sintáctico, semántico y pragmático), de la intención literaria como de la trasmisión del emisor al receptor de un contenido emocional unitario apoyado en signos poéticos desprovistos de valor en sí mismos. Aclaramos que tal contenido se inscribe en el Sistema de Señalización I de Paulov, (representación y respuesta a incitaciones inmediatas de la realidad). Pues bien, esta primer respuesta biológica-emocional por la que se integran los elementos reales en la escritura es el estilo: configura una modalidad única en cada individuo que se traduce en el lenguaje con giros, léxicos, formas determinadas. Sin embargo, a pesar de que se manifiesta en la escritura horizontal, el estilo tiene una dimensión paradigmática, vertical. Lo que se mantiene derecho en él, dice Barthes, son los fragmentos de una realidad extraña al lenguaje. La escritura es sintagma, es Historia; lengua y estilo son el producto natural del tiempo y de la persona biológica.

Volviendo a Reyes, ya destacamos su valoración de la nota de afectividad que pone en juego la literatura. Simpatiza con la escuela estilística porque ésta le permite conciliar la experiencia emocional con la experiencia estética, pero le resulta limitada en su afán de procurar la categoría de ciencia: ello implica concesiones de la potencia afectiva en pro de la lógica, con quien se encuentra "en desajuste y hasta en pugna abierta". Sólo la potencia afectiva puede explicar "el misterio lírico y aun las locuras de la exacerbación". Y es acá, en la sobreestimación del aspecto emocional, capaz de acceder al plano ilógico, donde Reyes juzga la armonía estilística que sitúa equidistantemente la psiquis individual y la expresión lingüística, colocando en primer lugar la superioridad del sentimiento.

Expliquémoslo: si al estilo se llega por una maraña de desajustes entre las cosas y el lenguaje, entre el coloquio y la convención gramatical, entre la convención gramatical y la necesidad estética, su trayecto ^{parece} orientado a lograr un ajuste con el mundo que por vías normales no se podría conseguir. El lenguaje especializado en la acción, en las cosas prácticas, no puede contener el "residuo impresionista", es canal angosto para lo subjetivo. La lucha con el lenguaje consiste en buscar transformaciones en la palabra común hasta alcanzar ajustes temporales entre las cosas y el espíritu: el estilo es el nexa portador del residuo impresionista, nace de un desequilibrio con el mundo y le propone un equilibrio, formando una cadena de ajustes y desajustes.

A la eficacia del estilo conviene esta vida peligrosa de los desajustes, este sentirse siempre a un paso del abismo. El ajuste ha de ser logro momentáneo y nunca de antemano seguro. Un ajuste institucional y garantizado sería la ruina de la literatura. ahogaría los posibles escapes de la fuerza expresiva, y nos llevaría al cli_sé, al tecnicismo, y aún a la tipología simbólica; convertiría el máximo de la fantasía en el mínimo de la exactitud matemática. 82

En la medida que el hombre sienta estados límites respecto a su realidad creará formas lingüísticas que compensen la separación. A esta lograda armonía le sucederá otra ruptura, salvada por un nuevo estilo, y así sucesivamente. Si la armonía, la conciliación perdurara, desaparecería la necesidad d e escribir, de seguir ganando el mundo, de estilizarlo. La literatura dejaría de ser eterna y universal para convertirse en un ente real

82 El Deslinde, p.265.

y perecedero. Se alejaría de lo que Barthes llama "el grado cero - de la escritura".⁸³

Hasta aquí las definiciones de estilo estudiadas conectan a Reyes con la escuela estilística y con la semiología; respecto a la norma, más acá o más allá de ella puede confeccionarse el siguiente cuadro:

	MAS ACA	NORMA	MAS ALLA
Vossler		lengua	ESTILO -mención psíquica única en su expresión
Barthes	lengua	escritura literaria	ESTILO -lenguaje autárquico. -dinamismo vertical del pensamiento. -mitología personal y secreta del autor. -soledad del escritor
Reyes		lenguaje común	ESTILO - nace del desajuste del escritor con el mundo. -procura ajustes momentáneos

83

Entiendo aquí la posibilidad de ser de la literatura desde una "ausencia" conminativa de formas impuestas "La búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad". (El Grado Cero de la Escritura) (p.88).

El buscar nuevos estilos en Reyes es buscar nuevas respuestas a una sociedad heterogénea. La visión de Barthes es posterior a haber observado el fracaso de estos intentos: la suma de estilos ha derivado en un no estilo.

Los vínculos son mayores entre Reyes y Barthes. Tres elementos destacan acerca del estilo: su carácter personal, la modalidad trascendente que atraviesa todo intento de reducir la palabra a categorías lingüísticas temporales, y la visión más o menos ajustada al mundo de esa modalidad.

El tercer elemento, el intento más o menos conciliador del estilo con la realidad heterogénea, debe cuidarse del "ajuste institucional", del "tecnicismo", de la "exactitud matemática". En un estudio comparativo entre el rigor que caracteriza a la ciencia y el rigor que caracteriza a la literatura Reyes justifica esta prevención: 1) El ajuste literario se da de manera intensiva y sobre el lenguaje; el ajuste científico lo hacer extensivamente y sobre los conocimientos. 2) El tecnicismo tiene carácter de generalización y permanencia en los datos, fija los términos verbales después que ha fijado los objetos en la realidad; la literatura, en cambio, fija los términos por elección libre y sin haberlos verificado en la realidad. 3) La ciencia se refiere a semantemas colectivos, la literatura a semantemas individuales. 4) El tecnicismo trae una rigidez de causa y efecto previos a la fijación de sus términos; la literatura sólo ^{se fija} en el momento en el que se crea el poema, es una rigidez fundada por libertad causal. El común denominador de ambas es el no dejar nada abierto a la casualidad y el realizarse en un más allá de la lengua: verbal la literatura, ultraverbal la ciencia.⁹⁴

Intensidad, libertad, individualidad e irracionalidad, son los rasgos que se desprenden de la anterior relación propios de

la literatura y del lenguaje poético. Si bien ciencia y literatura se desplazan a un más allá, al espacio de la ficción, para decir más de lo que dice el lenguaje y los objetos reales, para su perar los desajustes de la realidad, las direcciones intencionales de veracidad, la lógica y funcionalidad de cada una, las separan.

Una oposición similar establece Barthes entre la poética clásica y la poética moderna. La primera es comparable a la matemática porque el pensamiento se limita a buscar una palabra que lo exprese y "traduzca", posee una economía relacional. Las palabras son el signo de la cosa: "Lejos de sumergirse en una realidad interna consustancial a su designio se extiende apenas proferido hacia otras palabras formando una cadena superficial de intenciones". Como en el lenguaje algebraico, cada idea cabe en un signo, a modo de la cifra en la cantidad. También están previstas sus relaciones de igualdad y diferencia. "Lo continuo clásico es una sucesión de elementos de igual densidad sometido a una misma presión emotiva, a los cuales se les quita toda tendencia hacia ^{una} significación individual y como inventada". "Las palabras clásicas se encaminan hacia un álgebra: las figuras retóricas, el clisé... perdieron su densidad en provecho de un estado más solidario del discurso"⁹⁵ La segunda, por el contrario, "produce una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas"

95

El Grado Cero de la Escritura, pp.47-55, (citado ya en este trabajo en p.59)

No se trata como en el arte clásico de acumular signos referenciales, sino de lanzarse a una aventura, "al encuentro de un signo y de una intención". La poesía moderna destruye las relaciones ajenas a sí misma, se convierte en objeto absoluto, en "sucesión de verticalidades", no de sintagmas horizontales. La palabra es "morada", "decir que esta verdad es de orden poético es sólo decir que la palabra poética nunca puede ser falsa porque es total", universal. "Esta hambre de palabra, común a toda poesía moderna, hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana".

REYES	lenguaje poético	↔	lenguaje científico	=
BARTHES	poesía moderna	↔	poesía clásica matemática	

Y llegamos finalmente al punto nuclear del deslinde poético, y a la modernidad de Alfonso Reyes. Si el estilo poético es una desviación del lenguaje normal, representa un desajuste del escritor ante la sociedad y una intención de equilibrio a través de la escritura. Esta adecuación, flexible, temporal, conserva las notas de libertad, individualidad, irracionalidad, intensidad y universalidad que permite a la literatura un saber y un conocer más amplio que el de la ciencia. La relación comparativa entre la poética clásica y la poética moderna que realiza Barthes coloca en un mismo plano paradigmático al lenguaje poético con la poética moderna, demuestra la contemporaneidad de la teoría literaria de Alfonso Reyes.

PARADIGMA POETICO

REYES	BARTHES
rigor literario.....	poética moderna
intensidad.....	densidad intelectual sentimental
libertad.....	aventura
individualidad.....	verticalidad
irracionalidad.....	verdad poética
no verificable.....	no referencial
universalidad.....	morada total
humana.....	deshumana

El paralelo anterior intenta poner en relieve los rasgos más significativos de la literatura recogidos en el estudio del deslinde poético. Se observa una notable correspondencia entre ellos y los que la actitud semiótica otorga a la poesía moderna, excepto en el último punto. El carácter deshumano que la crítica semiológica otorga a la literatura contemporánea se debe a su voluntad de objetivizarla, de convertirla en un absoluto en sí misma, desprendida incluso en su "hambre de palabras" hasta de la palabra que la liga a los hombres y al mundo. El carácter humano de la visión literaria de Reyes se origina en su formación clásica, platónica, que le hace concebirla como una verdad previa a su realización :

La poesía como conocimiento del mundo es anterior a la palabra y va mezclada del inevitable sentir y pensar mitológico, de la mente fabuladora y todos los demás órdenes del sentir y el pensar, sin excluir los intelectuales que pasan a la categoría de hilillos delgados. n tanto que la poesía como ejecución artística es un oficio ulterior. a la palabra...⁹⁶

3 - Conclusiones.

El Deslinde se propone establecer la separación que permita individualizar la literatura de la no literatura de una manera externa, sin penetrar su intimidad. En el transcurso de este trabajo hemos seguido los pasos consecuentes a tal fin procurando asentar sus relaciones con las teorías literarias desarrolladas con posterioridad para acercarnos a la significación contemporánea de su poética. Seis son las etapas del deslinde.

a) Función ancilar.

El pensamiento tiene dos momentos: el noético, movimiento hacia el objeto pensado, y el noemático, los asuntos mentados. Los asuntos mentados, según destaquen su lado expresivo o semántico corresponden a la literatura o a la ciencia. Entre ambos se dan relaciones de intercambio, préstamo o empréstitos, vínculos que favorecen la literatura porque ésta posee conocimientos de la realidad externa e interna del hombre, mientras que el saber de las otras ciencias es parcial.

b) Historia, Ciencia de lo Real, y Literatura.

Situados en la perspectiva noética, hay distintos modos de conocer la realidad. Reyes toma en cuenta tres: el de la Historia, registra y explica los hechos; el de la Ciencia, compara y abstracta los fenómenos formulando leyes generales; y el modo de la literatura, crea ficciones sobre el suceder. La superioridad de la Literatura se funda en que puede aprovechar los datos de todas las áreas de información sin limitarse a un sólo campo: es universal.

c) Cuantificación de los datos.

Cada una de las ciencias anteriores se maneja con distinto número de elementos. En la Historia son escasos, en la Ciencia son excesivos, y en la Literatura son innumerables, pero los salva mediante la ficción, única manera de receptor las infinitas cuentas del mundo. El espacio totalizador y casi apocalíptico que tendrá en un futuro la alternativa propuesta por la ficción literaria puede ser adscripta a la reivindicación de la lírica en nuestros días.

d) Cualificación de los datos.

Aquí se toma en cuenta el grado de realidad: en la Historia es transitorio, en la Ciencia es permanente, y en la Literatura no es realidad, es ficción.

e) La ficción literaria.

- Está delimitada por dos elementos, la realidad y la fantasía. Tiene tres grados: el suceder real, la verdad subjetiva y la verdad universal. El desprendimiento de un extremo al otro es paralelo a la dosis de intención estética: a mayor estética menor realismo y a menor estética mayor realismo. Las verdades literarias son ficticias pero no son mentira, pues carecen de compromiso con la verdad práctica.

- El conocer literario es mimético. La "mimesis" en Platón está referida a la representación de las ideas esenciales sólo perceptibles para el alma. Para Aristóteles se trata de un principio de sinonimia entendido como la coherencia o semejanza entre la idea que el poeta construye y la que previamente ha dibujado en su psiquis. Platón sólo imita el bien y la belleza; Aristóteles cree que imitar es un placer de la inteligencia, que crear es un gozo en sí, y la ficción, es mentir de recta manera.

- Estimulado por Aristóteles, Reyes desafía la verosimilitud, la apariencia de verdad de la ficción literaria, y desea llegar más lejos, al "verísimil" pinciano, a la posibilidad de explayar el espíritu creando, agregando algún bien al mundo. Esta intención redentora contradice de alguna manera el no compromiso con la verdad práctica con que define a la mentira literaria, contradicciones que se explican en su peculiar manera de reunir las ideas de Platón y de Aristóteles: la ficción literaria es como una cometa cuyo vuelo en sentido vertical desea alcanzar los espacios últimos de lo maravillosos aristotélico, pero está siempre sujeta a la realidad, a los límites de las verdades platónicas, por un hilo, por un mínimo de datos reales.

- El poeta, en su búsqueda de elementos extraños a la realidad desea construir un universo nuevo que sacuda la gastada sensibilidad de los hombres; asume de esta forma la antítesis entre lo real y lo irreal, entre lo verbal y lo transverbal, entre querer volar y no poder hacerlo sin la materia real que luego será armonía ficticia: la palabra.

- El efecto emocional define la naturaleza de las tensiones en la poética de Alfonso Reyes. Valora la comprensión racional, inteligente del hecho estético y valora la potencia afectiva de la literatura, capaz de despertar las pasiones, de activar los anhelos, de actualizar la ilusión de lo infinito y de creer en la finitud de la cotidianidad. Por un lado se adhiere a Platón en su afán de limpiar a la poesía de los excesos sentimentales; por otro sigue a Aristóteles en sus abiertos caminos del gozo y la imaginación. De Platón conserva un curioso misticismo rígido, sobrenaturalmente racional; de Aristóteles, el apego al arte como un bien

en sí mismo, autonomía lograda en virtud del desprendimiento estético con el objeto real.

f) El deslinde poético.

Es la única etapa dedicada al lenguaje, la más extensa y elaborada.

En su uso caben dos actitudes: una pasiva y otra activa, encuentro de fuerzas que retienen o promueven los cambios lingüísticos. Apoyado en Saussure, entre las primeras observa la naturaleza social y no biológica de la lengua, el aspecto convencional de los significados adheridos a sonidos bucales y la arbitrariedad de esta relación. Entre las segundas advierte el valor de los signos como determinantes de la cohesión social de una comunidad que los comparte, la función retentiva de las -- instituciones y su responsabilidad como impulsoras de las coagulaciones lingüísticas, positivas, o negativas. El manejar negativamente estas coagulaciones deforma los significados primarios de los signos atribuyéndoles otros significados para beneficiar los intereses de una clase. Aunque esta observación se funda en principios morales, corresponde exactamente al desplazamiento de significados primarios señalado por Barthes acerca del mito, a un metalenguaje (Jakobson) indirecto, circunstancial, denunciado por la mirada semiótica.

- El desarrollo de la lingüística ha sido impulsado en nuestro siglo desde la concepción del lenguaje como fenómeno que representa entidades ideales (Husserl). Saussure, quien sirvió de punto de partida para los estudios estructuralistas, se detiene en la realidad de la lengua y encuentra en su forma significados inmanentes a ella. La escuela estilística, apoyada en

las investigaciones de Saussure, valora la lengua como realidad armónica y como expresión de la psiquis humana. En este punto la estilística se separa del estructuralismo y se acerca a la fenomenología: Reyes se separa del estructuralismo y se aproxima al estilo.

- Para llegar a la esencia lingüística de la literatura regresa a la oposición ciencia-literaria insinuada en La Experiencia Literaria. Diferencia entre el lenguaje vulgar y el lenguaje poético, definidos por la comunicación y la expresión respectivamente. Pero ahora insiste en el intercambio de funciones (préstamos y empréstitos, como en el aspecto semántico-) comunicativas ^{y expresivas} que en cada uno es sólo una dominante semántica o poética, que no prescinde de la otra función. La evolución desde una distinción taxativa entre el uso mayor de poetas o semantemas en el lenguaje poético y en el lenguaje práctico, a una conjunción de aspectos significados y expresados, es paralela a la evolución que en el transcurso de quince años (La Nueva Poesía Rusa, 1921-Cuestiones Poética, 1935), sobre los mismos conceptos realiza Jakobson.

- La literatura integra la intención comunicativa y la intención expresiva; no puede dejar de decir algo, y procura decirlo con cierta belleza. La penetración estética se da en tres niveles: 1º- máximo de comunicación y mínimo de expresión; 2º- mínimo de expresión y máximo de comunicación, y 3º- término medio de comunicación y expresión. Se refieren a la dosis de significado que penetra los significantes. En el primer caso predomina el mensaje, en el segundo el referente, y en el tercero se conjuga el mensaje, el referente, el emisor, y el receptor,

ideal literario que condensa la universalidad del acto poético. La intención de medir la distancia de la literatura sobre sus elementos ancilares, es equiparable a la clasificación de los elementos del acto comunicacional de Jakobson ("Lingüística y Poética").

↪ Tres notas componen la función sustantiva de la literatura: la comunicativa, la acústica, y la expresiva. La intención del destinador y la atención del destinatario son responsables de la modalidad semántica, fónica, o emotiva que se otorgue al texto. Los estudios semióticos también lo abordan desde estos tres aspectos: semántico, sintáctico (incluye los rasgos fónicos y morfológicos), y pragmático (estudia la interacción dinámica entre la visión del mundo del hablante y las formas verbales que lo representan).

- El mayor o menor uso de semantemas o de poemas coloca al lenguaje en el coloquio e en el paraloquio. Tanto en el coloquio práctico como en el paraloquio teórico, el hombre vive un desajuste con las cosas que busca compensar en las palabras: el estilo.

↪ En la tarea de auscultar las palabras los estilistas lograron que los estudios literarios alcanzaran el nombre de ciencia. Reyes juzga este intento de clasificación porque el espacio científico es más reducido que el espacio literario: la ciencia se mueve por acumulaciones de conceptos y los estatiza en generalizaciones; si los estilos dejaran de buscar ajustes la literatura moriría.

- La dinámica del lenguaje poético aparece en El Deslinde signada por la intensidad, la libertad, la inexactitud, la uni

versalidad, notas dirigidas hacia la comprensión del hombre y al mundo. Tales modalidades ubican a la poética de Alfonso Reyes en la ficción aristotélica y en el paradigma de la crítica semiológica que reconoce en la poesía moderna una marcada intención de aventurar en la palabra un espacio imprevisto, intransitivo, absoluto, resultado de la presión de sentimientos desiguales. Y la desubican en otro sentido: en cuanto presentan al artificio verbal como ulterior a la verdad poética, a la constitutiva y precedente verdad platónica.

Contemporaneidad y antigüedad de Alfonso Reyes en el pensamiento literario.

BIBLIOGRAFÍA

En esta bibliografía se citan solamente las obras a las que se hace referencia directa en el texto y aquéllas cuya lectura ha conducido en forma indirecta el desarrollo del trabajo.

Teoría literaria de Alfonso Reyes:

- La Experiencia Literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales. Obras Completas, tomo XIV, letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- El Deslinde. Lengua y Estudios Literarios. Fondo de Cultura Económica. México, 1983. (1a. ed. El Colegio de México, 1944)
- Cuestiones Gongorinas, Tres alcances a Góngora, Varia, Obras Completas de Alfonso Reyes, tomo VII, letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica. México 1981, (1a. ed. 1958).
- Cuestiones Estéticas, Obras Completas de Alfonso Reyes, tomo I, letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México 1976. (1a. ed. 1955)
- La Crítica en la Edad Ateniense, La Antigua Retórica, Obras Completas de Alfonso Reyes, tomo XIII, letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- Al Yunque, Tezontle, México, 1960.

Teoría literaria general:

- Aristóteles, El arte poética, Austral, Espasa Calpe, 7a. ed. México 1981.
- Barthes, Roland. ¿Por dónde empezar? Tusquets Editor. Barcelona 1974.

- El grado cero de la escritura, Siglo XXI, México 1981. (1a. ed. en francés: 1972)
- Crítica y Verdad, Siglo XXI, México 1981. (1a. ed. en francés: 1966)
- Lección inaugural de la cátedra de Semiología, Siglo XXI, México 1984. (1a. ed. en francés, 1978)
- Elementos de Semiología, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971.
- Mitologías, Siglo XXI, México 1981. (1a. ed. en francés: 1957)
- S/Z, Siglo XXI, México 1980. (1a. ed. en francés: 1970)
- Benveniste, Emile. Problemas de Lingüística General, Siglo XXI México 1971, (1a. ed. en francés 1966)
- Black, Max. El laberinto del lenguaje, Monte Avila Editores C.A. Venezuela 1968.
- Buxó, José Pascual. Introducción a la poética de Roman Jakobson, UNAM, México, 1978.
- Cohen, Jean, Estructura del lenguaje poético, Gredos, Madrid, 1974, (1a. ed. en francés, 1966)
- Ducrot, Oswald. ¿Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en lingüística, Losada, Biblioteca Clásica Contemporánea, Bs.As. 1975. (1a. ed. en francés, 1968)
- Eco, Umberto. Obra abierta. Seix Barral, Barcelona 1965.
La estructura ausente, Lumen, Barcelona 1978.
Lector in fabula. Lumen, Barcelona, 1981.
- Guiraud, Pierre. La semiología, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Goldman, Lucien. Para una sociología de la novela, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- *Croce, Benedetto Breviario de Estética, Austral, Espasa Calpe, Bs.As. 1943, 4ª ed. p. 26.

- González, César. Función de la Teoría en los Estudios Literarios, UNAM, México 1982.
- Greimas, A. J. Semántica Estructural, Gredos, Madrid, 1976.
(1a. ed. en francés 1956)
- Hjelmslev, Louis. Principios de gramática general, Gredos, Madrid, 1976.
- Jakobson, Roman. Ensayos de Lingüística General, Seix Barral, Barcelona, 1975.
Ensayos de Poética, Fondo de Cultura Económica, México, 1977. (1a. ed. en francés: 1973)
- Jauss, H. P. La Literatura como Provocación, Península, Barcelona 1976.
- Monteforte, Mario, y otros. Literatura Ideología y Lenguaje, Grijalbo, México, 1976.
- Platón, La República, Nuestros Clásicos, UNAM, México, 1983
Diálogos, Nuestros Clásicos, UNAM, México, 1980.
- Prada Oropeza, Renato. La autonomía literaria, Univ. Veracruzana, México 1977.
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento, Fundamentos, Madrid, 1971.
- Sánchez de Zabala, Víctor. Hacia una epistemología del lenguaje, Alianza Universidad, Madrid, 1972.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. La Filosofía y las Ciencias Sociales, Grijalbo, México 1976.
Estética y Marxismo, ERA, México, 1980.
- Saussure, Ferdinand de. Curso de Lingüística General, Losada, Bs. As. 1974.
- Schaff, Adam. Introducción a la Semántica, F.C.E. México 1978.
(1a. ed. 1962)
- Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, Siglo XXI, México, 4a ed. 1980. Prólogo de Tzvetan Todorov.
Antología. (1a. ed. en francés: 1965)
- + Segre, Cesare. Crítica bajo control, Planeta, Barcelona, 1970.
- * Husserl, Edmundo. Investigaciones Lógicas II. Selecta de Revista de Occidente. Madrid 1967

- Textos de Lengua y Literatura, antología. Lecturas Universitarias No 5, UNAM, México 1977.
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica, Red de Jonás, Premia Editora, México 1981. (1a. ed. 1967)
 - Las categorías del relato literario, Comunicaciones No 8.
 - Investigaciones semánticas, Nueva Visión, Bs. As. 1978. (1a. ed. en francés 1966)
- Trabandt, Jürgen. Semiología de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1975.

Lecturas críticas sobre Alfonso Reyes:

- Alcalá, Manuel. El cervantismo de Alfonso Reyes, UNAM, México, 1964.
- Arangol Linares, Manuel Antonio. Tres figuras representativas de Hispanoamérica en la generación de vanguardia o literatura de posguerra. Procer, Bogotá, 1967.
- Cardoza y Aragón, Perfiles: Balzac, A. Machado, Picasso, A. Reyes. Cuadernos Casa de las Américas. La Habana 1964.
- During, Ingemar. Alfonso Reyes helenista, Madrid 1962.
- Homenajes:
 - Páginas sobre Alfonso Reyes. Nuevo León, Universidad de Monterrey, México, 1955.
 - Libro Jubilar de Alfonso Reyes. UNAM, México, 1955.
 - Alfonso Reyes, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1981.

- Iduarte, Andrés. Alfonso Reyes, vida y obra. Bibliografía. Antología. The Hispanic Institute in the United States. Columbia University. New York, 1956.

Lecturas críticas sobre literatura española:

- Alonso, Dámaso. Góngora y el Polifemo, Biblioteca Románica Hispánica VI, Antología Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1967.
Estudios y Ensayos Gongorinos, Gredos, Madrid, 1970. (1a. ed. 1955)
- Buxó, José Pascual. Góngora en la poesía novohispana, UNAM, México, 1960.
- Cano Ballesta, Juan. La poesía española entre pureza y revolución, Gredos, Madrid, 1972.
- Dorra, Raúl. Los extremos del lenguaje en la poesía española, UNAM, México, 1981.
- Entrambasaguas, Joaquín. Estudios y Ensayos sobre Góngora y el Barroco, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- Frattoni, O. La forma en Góngora y otros ensayos. Rosario, Univ. Nac. del Litoral 1961.
- Gaos, Vicente. "Góngora y la historia de la crítica", en Temas y problemas de la literatura española, Guadarrama, Madrid, 1959; pp.44-59.
- Hatzfeld, Helmut. Estudios sobre el barroco. Gredos, Madrid, 1973.
- Méndez y Plancarte, Cuestiúnculas gongorinas, con un estudio sobre la persona y obra del autor por Alfonso Juáco. México 1955. Col Studium 8.
- Salinas, Pedro. El defensor, Alianza, 1967.
La literatura española del Siglo XX, Alianza, Madrid 1980, (1a. ed. 1970)