

Como en los griegos antiguos, nada más característico de la mente de Alfonso Reyes que la crítica, ese enfrentamiento de la palabra con la palabra que es, al parecer, "la consecuencia de la esencial duplicidad del espíritu, al grado que todo se le representa como un tránsito entre dos extremos". Toda su obra, incluida la más estrictamente poética, retrata —como un espejo— el entrecruzamiento inextricable del impetu creador y de la atención crítica. ¡Qué más, si ni siquiera sus páginas ocasionales o sus prosas de regocijo e ironía escaparon de esa amorosa e implacable vigilancia!

En plena madurez, Reyes dedicó dos obras sucesivas a explicar la naturaleza y los fines de "esa herejía de la literatura" que somete la obra creada tanto a las reacciones subjetivas del lector como a las manipulaciones metódicas del analista. *La crítica en la edad ateniense* (1941) y su secuela, *La retórica antigua* (1942), exponen con pormenor el proceso histórico de la crítica, desde sus orígenes presocráticos hasta las encontradas posturas de Platón y Aristóteles; desde la investigación de la utilidad moral del arte y su origen divino, hasta la formulación de los principios generales que rigen la poética del Estagirita.

Devuelto —al término de sus actividades diplomáticas— al desempeño de su oficio privado de escritor, Reyes vio llegado el momento de ordenar sus anteriores reflexiones sobre el tema; resultado de esa "investigación retrospectiva del propio itinerario" fue *El deslinde, prolegómenos a una teoría literaria* (1944).

En la cumbre del camino, ya no era necesario remecer la ingente bibliografía relativa a esa parcela del conocimiento, "montaña acumulada [...] que produce escalofríos y desmayos, y a menudo nos oculta los documentos primarios de nuestro estudio", sino apurar la sustancia de sus argumentos sin entregarse a las ostentaciones inútiles de la erudición.

En el prólogo a *El deslinde* apuntaba Alfonso Reyes que las vicisitudes de un país, incluidos los avatares de la vida literaria, son el resultado de "la deficiente respiración internacional y la deficiente circulación nacional". México, como toda la América hispana, es heredero de "un compro-

miso abrumador de cultura" que no podrá continuar ni enriquecer "si no se decide a eliminar, en cierta medida, al intermediario". Deseoso de que no se le malinterpretara, ponderó así las razones de su aserto: "Lo primero es conocerlo todo, y por ahí se empieza", pero al llegar a la madurez de la experiencia y del conocimiento, hay que dejar paso libre a las urgencias creadoras. Para los americanos —concluía— es menos dañoso descubrir otra vez el Mediterráneo, con todos los parajes inéditos que se encontrarán en el camino, "que no mantenernos en postura de eternos lectores y repetidores de Europa".

Quien quisiera revisar los textos de crítica y teoría literaria escritos en español y publicados, en años recientes, aquí o en otros países hispano-americanos, encontraría que muy pocos —si hay alguno— se aprovecharon de la lección de Reyes; en ellos parece tenerse a honra la pacata dependencia intelectual de ciertos modelos extranjeros, respecto de los cuales —además— se asume una actitud militante que no tolera la convivencia con otras escuelas o doctrinas; resultado —como decía Reyes— de la falta de respiración internacional. Por otra parte, tales libros de teoría y crítica suelen complacerse en su carácter hermético e iniciático que excluye de los placeres de su lectura a todos aquellos que no forman parte de un círculo cautivo de estudiantes estupefactos. Falta de circulación interna, que es el principal peligro que amenaza a las naciones y del que dependen todos los demás, sean políticos, económicos o modestamente literarios.

Libro sólido y sutil, *El deslinde* es una meditada reelaboración de las "anticipaciones" de su autor en el campo de la teoría y la crítica literarias. Siendo imposible por ahora entrar en la perfecta arquitectura de esos *Prolegómenos*, me conformaré con una labor que es, a mi ver, tan estimulante como necesaria; la de rastrear los puntos capitales de esas anticipaciones teóricas con las que Reyes iba previniendo su libro futuro y que cristalizaron en diversos ensayos escritos o refundidos entre 1940 y 1941, agrupados más tarde en el volumen de *La experiencia literaria* (1952). Tarea ulterior bien podría ser el cotejo de esas primeras ideas sobre el fenómeno literario sustentadas por Reyes a lo largo de su "existencia de viajero" con los desarrollos o metamorfosis que luego alcanzarían en la reflexión madura de su autor.*

Mucho es lo que *El deslinde* recoge y justifica de esos ensayos preliminares; muchos son también los excursos que tienen por finalidad hacer una presentación metódica y actualizada de las incipientes vislumbres;

* Ya escrito este ensayo, me entero de la próxima aparición de *Las ideas literarias* de Alfonso Reyes, obra de Alfonso Rangel Guerra, en la que sin duda se cumplirá de manera óptima este desideratum.

pero tanto en las rápidas anticipaciones como en su macizo resultado final, comparece en las páginas de Alfonso Reyes un inextinguible fervor por la teoría, la voluntad —a un tiempo humilde y cruel, como la calificaba— de dedicar a la poesía, no un himno gratulatorio, siendo él mismo poeta, sino una “sucesión de fríos discrimenes”.

La primera exposición sistemática de su teoría la dio Alfonso Reyes en 1940, en aquel célebre ensayo al que puso por título *Apolo o de la literatura*. Como actividad del espíritu que es, la literatura concurre con otras agencias de la mente de las que deberán distinguirse sus respectivas características, pues si la filosofía “se ocupa del ser” y la historia y la ciencia del “suceder real”, pasajero o permanente, la literatura se atiene a un “suceder imaginario”. Con todo, esa frágil oposición de lo real con lo ficticio, de lo que puede verificarse o comprobarse en el mundo de los acontecimientos históricos o de los fenómenos naturales, con los que no poseen más entidad que aquella que deriva de un enunciado textual, colocaba a Reyes —cómo a todos los que se ocupan del asunto— ante la necesidad de reconocer que los sucesos figurados de los que da cuenta la literatura se integran fatalmente con elementos de la realidad.

Citaba Reyes como ejemplo de proposición poética el verso famoso: “Como un rey oriental el sol expira”, y nos persuadía de que lo que importa allí no es la realidad del crepúsculo contemplado por el poeta, sino “la manera de aludirlo”. Lo que distingue, pues, una proposición filosófica, histórica o científica de otra literaria es la peculiar “intención semántica” de esta última de referirse a un suceder ficticio por medio de una expresión estética. Sólo hay literatura —era ésta su primera conclusión— cuando se juntan ambas intenciones: la ficción y la forma.

La intención semántica a que se refería Reyes, bien puede emparejarse con el concepto de *voluntas* propio de la retórica clásica, es decir, con los presupuestos efectivos que pudieron mover al autor y con las finalidades suasorias de su discurso; por su parte, el “suceder imaginario”, esto es, la entidad ficticia de la que se ocupa la obra literaria, es equiparable con aquella imitación de la naturaleza que los antiguos llamaban “mimesis” y con sus diferentes especies artísticas.

Pero aun así, ¿cuál podrá ser el contenido de la literatura? ¿De qué es imitación la obra literaria si la parte de realidad que entra en ella aparece transfigurada en imágenes verbales a las que sólo las virtudes del lenguaje hacen posibles y aceptables? Respecto del contenido, respondía Reyes que a la literatura no le importa la realidad, sino “su valor atractivo, que algunos llaman significado”. Su intención semántica no es la de contar algo que realmente aconteció, sino la plena comunicación de una experiencia humana. Respecto de la forma lingüística, el propósito primordial de la

literatura reside —sostenía Reyes— en la acertada expresión estética que sólo se alcanza por medio de un *integral aprovechamiento de todos los valores del lenguaje*, a saber: de sintaxis, de ritmo y de emoción. De conformidad con todo ello, el fin de la literatura —según lo entendía Reyes— no es otro que “la cabal comunicación de la pura experiencia”.

Sin embargo, ese propósito principal no siempre se cumple; le estorba la diferencia de niveles psicológicos y lingüísticos entre el texto y su destinatario; por tal razón —explicaba Reyes en un gracioso alarde tecnicista— “el estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido”, queriendo subrayar así la falta de relación estable entre el poeta y su lector. Esa es también la razón por la cual las obras literarias están condenadas a una vida eterna, “siempre nueva y naciente” en el reiterado sucederse de sus exégesis y apreciaciones.

Pero el mayor interés de Reyes no residía en el problemático ámbito de la recepción de las obras concretas, sino en el campo de las abstracciones teóricas que él designaba como “fenomenografía literaria”, es decir, en lo propio de esa actividad discursiva del espíritu distinta y aun divergente de la que conduce a la historia y a la ciencia. Con ese afán procuró discernir las tres *funciones* y las dos *maneras* en que se funda y por cuyo medio se manifiesta la literatura. Las funciones, que no deben confundirse con los géneros del mismo nombre, son *drama*, *novela* y *lírica*; las maneras, *prosa* y *verso*.

Las tres funciones mencionadas constituyen “procedimientos de ataque de la mente literaria” para alcanzar sus objetivos particulares. En un primer acercamiento a la cuestión, Reyes dio un rodeo por los géneros convencionales —que son “estratificaciones de la costumbre en una época, predilecciones de las pasajeras escuelas literarias”—, de manera que éstos quedasen circunscritos por la función abstracta y general que los engloba. Así, la función drama comprende la tragedia, la comedia y todos los géneros teatrales; la función novela abarca la epopeya antigua y moderna además de lo que hoy llamamos novela; la lírica asimila “todo aquello que el lenguaje común llama poesía, cuando no sirve de vehículo al drama o la novela”. Pero siendo las funciones procedimientos mentales ordenados al logro de una expresión literaria particular, es posible y, además, frecuente que aparezcan imbricadas, de suerte que en una misma obra literaria —o en una misma estratificación genérica— pueda verificarse su interacción eficaz.

Todavía consideró Reyes necesario profundizar en la naturaleza de las diversas funciones literarias y para ello ofreció un segundo grupo de definiciones que ya no apelaban a las modalidades accesorias de los géneros, sino a ciertas características estructurales. Desde esa perspectiva, la fun-

ción drama residiría en “la ejecución de acciones por personas presentes”, haciendo hincapié en el aspecto de la representación teatral aunque prescindiendo de sus peculiaridades textuales; la función novela se distinguiría por hacer “referencia a acciones de personas ausentes” y la lírica por ser un “desarrollo de la interjección o exclamación, aunque tenga que apoyarse en acciones aludidas o relatadas”.

La función lírica presentaba, desde luego, las mayores dificultades de caracterización, puesto que no siendo representación actual de acciones fingidas (como el drama) ni relato de sucesos imaginarios acaecidos a personas ausentes (como la novela), la lírica se vincula en la emoción y en el estilo, esto es, en aquella particular competencia lingüística capaz de traducir las experiencias psíquicas particulares con el fin de provocar en el lector ese complejo efecto al que damos el nombre de “belleza”. La belleza —según la entendía Reyes— es el resultado apetecible de la “plena comunicación de la experiencia pura”.

La interjección, de la cual procede la función lírica, es —de suyo— un acto lingüístico elemental, expresión incompleta de una tensión de ánimo que no tolera ser analizada por los medios gramaticales ordinarios; de ahí que la función postulada por Reyes no deba concebirse como un desarrollo lógico de la exclamación, sino como una intensificación de la emoción misma, en tanto que ésta quede manifestada por medio de un extremado rigor formal. Atento a esta paradoja, Reyes separaba la emoción poética, en cuanto fenómeno subjetivo, de la ejecución verbal. La emoción —decía— es anterior al poema, previa en el autor y ulterior en quien recibe el producto literario. Para los fines de la poesía de nada sirve la emoción, puesto que si no acierto a comunicarla no será tampoco posible transmitir a los lectores “la corriente que, a su vez, los ponga en emoción”.

La misma reflexión, sugerida por Valéry, había aparecido en un temprano ensayo de 1933, *Job o idea de la poesía*. Decía allí Reyes que “el poeta no debe confiarse demasiado en la poesía como estado del alma, y en cambio debe insistir mucho en la poesía como efecto de palabras”. Al poeta —proclamaba líneas antes— le corresponde evitar las caídas del espíritu en las “vaguedades más nauseabundas” y en el vacío más insípido”, aludiendo polémicamente a los surrealistas y a su escritura “mediumnímica” que invierte el “sentido del arte” al ir a contrapelo de la conciencia a la subconciencia.

Las actividades del espíritu a las que Reyes se refirió al inicio de su *Apolo* podrían ser representadas, según él mismo indicaba, “como un círculo en que la filosofía, el ser, se toca con el extremo lírico del exclamar o del expresar en pureza”; gracias a esa compatibilidad analógica de los extremos, el producto de la función lírica, el poema, puede constituirse

como un objeto verbal paradójicamente inefable y comunicable, producto de un lenguaje que se niega a sí mismo y se reconstruye en la búsqueda de una expresión inédita para la experiencia subjetiva. De ese combate más que humano con el lenguaje nace —al decir de Reyes— “la noción de Poesía Pura, palabra de Tieck recogida primero por Edgar Allan Poe y después por Baudelaire y puesta en valor por Henri Bremond, a propósito de Valéry”.

Entre el drama y la novela, por un lado, y la lírica por otro, Reyes advertía un hiato insuperable por cuanto que ésta, al prescindir del acaecer ficticio que caracteriza las otras dos funciones, se libera también de toda pesantez de lo real para “solazarse en un aire raro, en la sustancia neumática y transparente que linda entre el sueño y el pensamiento”. Siendo esto así, el lenguaje alcanza su máxima libertad en la expresión lírica, y es libre por la misma razón que le obliga a imponerse leyes más difíciles que las que rigen en la creación dramática y novelesca, porque la lírica exige el cumplimiento de unos cánones formales que no se ordenan a la satisfacción de ninguna necesidad práctica, a no ser —claro está— la de alcanzar la máxima plenitud comunicativa del hombre esencial.

Hasta allí la discusión de las funciones; en adelante Reyes se extendió a la consideración de las maneras. Entre el verso y la prosa corre una indecisa frontera que “la ciencia apenas delimita por aproximación y tanteo”; pese a ello, será preciso reconocer que el verso se asocia desde los orígenes literarios a “los usos más acentuadamente líricos” y la prosa a “los más acentuadamente discursivos”; no hay entre ellos diferencia jerárquica en lo estético, pero la lírica en verso constituía para Reyes la forma por excelencia de la poesía, aquella a la cual compete expresar el ser en su pureza y, por lo tanto, alcanzar el extremo de la filosofía para unir el discurso humano racional con el sueño angélico de las ideas. Recuérdese que en *Job o la idea de la poesía* ya había sostenido que el mayor compromiso del poeta es el de “ser preciso en las expresiones de lo impreciso”.

Las contradictorias relaciones de la literatura con la realidad debatidas en el *Apolo* tenían que desembocar fatalmente en la confrontación de una nueva paradoja, la que se verifica precisamente entre las dos tendencias de la mente humana: creación y crítica. Así, *Apolo* recalca en *Aristarco o anatomía de la crítica* (1941). Y del mismo modo que en el hombre se oponen emoción y reflexión, al poema se contraponen la crítica y el juicio a la creación. Pero la crítica no es necesariamente censura en el sentido ordinario de la palabra, puede ser —y debe ser— explicación y enseñanza. Si, como quería Reyes, “la poesía es para la crítica una expresión de la vida, la más audible”, habrán de advertirse entonces los grados de acercamiento entre esos hermanables contrarios.

El primer paso imprescindible es el de la impresión; en la receptividad de la obra literaria habrán de fundarse las sucesivas etapas de la comprensión y el juicio. Reyes defendía con ardor la validez y vigencia de la crítica impresionista, y eso por diversas razones. La primera, porque siendo el fin de la literatura "iluminar el corazón de los hombres, de todos los hombres en lo que tienen de meramente humano y no en lo que tienen de especialistas en esta o la otra disciplina", todo intento de exégesis parte de esa primera "iluminación" reveladora. La segunda, porque el impresionismo —entendido como el conjunto de reacciones de toda una época o de un individuo en particular— determina el rumbo que luego habrá de seguir el filólogo en su análisis e interpretación de la obra literaria. Por eso el aficionado resulta ser el "punto más sensible del arte", el miembro de la sociedad para quien el arte constituye una parte real y habitual de la vida.

Entre la crítica impresionista y el juicio, que sitúa las obras de arte en el lugar que le corresponde dentro de las adquisiciones de la cultura humana, se halla el territorio propio de los especialistas, los cuales, valiéndose de diversos métodos (histórico, psicológico, estilístico), estudian la producción de una obra o un conjunto de obras en relación con su ámbito lingüístico cultural y con las influencias de todo orden que en ellas se descubren. Aunque su cometido sea —como señaló Reyes— preponderantemente didáctico y por más que en su desempeño suela entretenerse en los laberintos de la erudición, la crítica exegética o filológica no sustituye el amor por el conocimiento; es cierto que analiza, interpreta, preserva y difunde las obras literarias, pero antes que nada —afirma Reyes— "fertiliza y renueva el goce estético".

El último grado de la escala crítica lo ocupa el juicio. No le son extraños el amor ni el conocimiento, no es propiamente método ni impresionismo; procede —según lo veía Reyes— de un "acto de genio" que está más allá de la "emotividad en bruto" y de los títulos universitarios. Y no pudiendo hallar mejores argumentos para encarecerlo, acudía al paradigma: esa más alta capacidad del espíritu tiene sus mejores representantes en Dante y Coleridge, en Sainte Beuve y en Pater, en Baudelaire y De Sanctis, en Menéndez Pelayo y Croce.

Pero por encima de cuanto los distingue, algo esencial acerca y unifica los diversos grados de la crítica: contraparte de la creación, también es creación fecundada por la ajena facundia, y esto solo justificaría que Reyes hubiese dedicado los últimos párrafos de su *Aristarco* a hacer la apología de ese oficio que renueva en sus adeptos "las ocasiones del deleite" y multiplica nuestra "limitada existencia".

