



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura

TESIS DOCTORAL

*TEORIAS Y CRÍTICA LITERARIA EN LA OBRA DE
ALFONSO REYES*

DOCTORANDO:
Abdellah Aatar

DIRECTOR: Dr. Enrique Baena Peña

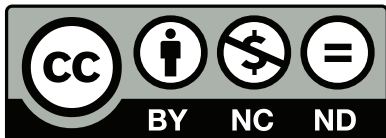
Málaga, 2012



**Publicaciones y
Divulgación Científica**

AUTOR: Abdhellah Aatar

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura

TESIS DOCTORAL

*TEORIAS Y CRÍTICA LITERARIA EN LA OBRA DE
ALFONSO REYES*

DOCTORANDO:
Abdellah Aatar

DIRECTOR: Dr. Enrique Baena Peña

Málaga, 2012

DEDICATORIA

A mis padres y a mi esposa e hijo.

ÍNDICE

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	10
INTRODUCCIÓN.....	16

PARTE PRIMERA

RAÍCES DE LA INVENCION, ANÁLISIS TEMÁTICO Y POÉTICA TEXTUAL

CAPÍTULO I

RAÍCES, MODALIDADES Y DEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA LITERARIA

Raíces de la invención.....	53
Modalidades de la imagen poética.....	61
Mundo del lector y mundo de la obra literaria.....	113
El centro y lo múltiple en la invención poética.....	125

CAPÍTULO II

POÉTICA DE LO IMAGINARIO: LA MITIFICACIÓN DE LO POÉTICO

Subjetividad y objetividad.....	140
Configuración de la utopía.....	149
Lo privado y lo público.....	180

CAPÍTULO III

POÉTICA DE LO REAL: LA SUBLIMIDAD DE LO REAL

Realidad y experiencia posible.....	206
Carácter dialéctico del autor.....	212
Universalismo y estética del objeto creado.....	220
Complicidad entre la naturaleza y el objeto artístico.....	231

PARTE SEGUNDA

TEORÍAS, DOCTRINAS E HISTORICIDAD

CAPÍTULO IV

INTERPRETACIÓN ACTUAL DE LA CRÍTICA CLÁSICA

Circunstancias históricas y el ejercicio de la crítica.....	274
Crítica clásica y literatura actual.....	278
Concepción de crítica literaria en la actualidad.....	287

CAPÍTULO V

CRÍTICA E INFLUENCIAS LÍRICAS

Confrontación entre literatura y política.....	296
Ideología: Unión simbólica entre literatura y política.....	302
Constancia en el sentido de la unión.....	306
Legado de la unión.....	310

CAPÍTULO VI

PRINCIPIO LÍRICO: RUPTURA Y BÚSQUEDA DEL EQUILIBRIO

Cosmopolitismo literario.....	319
Carácter pendular de la poesía en el tiempo.....	337

PARTE TERCERA

POÉTICA DEL SUJETO, EXPERIENCIA LITERARIA Y CREACIÓN DE HORIZONTES

CAPÍTULO VII

EVOLUCIÓN DE LA POESÍA EN LA HISTORIA

Fórmulas poéticas en el curso de la historia.....	357
Ficción literaria y bipolaridad del personaje literario.....	394
Evolución alegórica de la literatura.....	402
Lo fabuloso y lo humorístico en la crítica literaria.....	405

CAPÍTULO VIII

EL CARÁCTER LÍRICO DE LA EXPERIENCIA LITERARIA

Los temperamentos del personaje literario y la textualidad.....	411
Autocrítica y crítica textual.....	415
Aspectos de una nueva perspectiva crítica.....	432
Metaforización de lo textual: Consciencia y estética.....	435
Conceptos teóricos y valor humano de la literatura.....	441

CAPÍTULO IX
SÍNTESIS PONDERATIVA Y EQUILIBRIO DINÁMICO EN LA
EXPRESIÓN LITERARIA

Hipertextualidad: Estética y estática literarias.....	459
Dinamismo temporal: Mestizaje e interculturalismo.....	480
CONCLUSIONES.....	506
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	532

PRÓLOGO

“Pocos escritores de Hispanoamérica han sido tan aplastados bajo el peso asfixiante de una fama institucionalizada y oficial, como lo ha sido Alfonso Reyes. Le ha tocado la peor suerte que puede tener un escritor: ser poco leído”¹. Desde 1989 en que Anthony Stanton escribió estas palabras hasta la publicación, en 2008, del número 221 de la *Revista Anthropos*, bajo título “Alfonso Reyes. Teoría literaria”², muy pocos son los estudios realizados sobre la obra literaria de Alfonso Reyes explorándola desde un punto de vista multifacético. De ahí viene la idea de elaborar este trabajo de investigación, no sólo para participar en la lectura de Alfonso Reyes enfocando su obra literaria en los distintos caminos que brinda al lector, sino también para aportar acerca de las teorías y crítica literaria que alberga su pensamiento, estableciendo comparaciones entre la poética que desarrolla y las tendencias literarias y artísticas de su época; de igual modo, se mantiene un equilibrio en la progresión analítica, marcando las conexiones con las pautas de la nueva crítica, referidas al realismo y la eticidad, floreciente en caminos de la teoría literaria desde los principios del siglo XX hasta nuestros días.

Para ello, la dirección que nos proponemos seguir en este estudio literario converge en dos caminos; por un lado, se encuentra la descripción del pensamiento de Alfonso Reyes desde el origen de la invención literaria del poeta, durante el primer cuarto siglo XX, y en el marco de las ideas literarias nacientes en México en esta época; con ello se pone en relieve las particularidades de una invención en la que se dan la mano la vida del poeta y la configuración de la obra literaria, y que poco a poco van evolucionando en el sentido metafórico, sostenido por la concepción lírica, hasta llegar a configurarse en los conceptos teóricos vinculados a la literatura contemporánea. Este procedimiento, de algún modo, pretende

¹ Anthony Stanton, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N° 37, tomo: II, 1989, pág. 621.

² “Alfonso Reyes. Teoría literaria”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008.

interpretar la obra literaria basándose en un análisis riguroso y sistemático que trasciende simultáneamente la doble faceta, la teoría y la crítica, de la poética de Alfonso Reyes. Por otro lado, la inclinación a la sistematización, el análisis riguroso y el deslinde del universo creador del poeta no debe entenderse en términos de introducir un aislamiento entre lo textual y lo contextual, la obra y la vida o el mundo imaginario y el mundo real y social; sino que es una maniobra que permite la descomposición del sistema artístico para el entendimiento mejor de las distintas claves críticas y conceptos teóricos que lo configuran, es decir, la comprensión de la estética literaria del yo poético que entreteje la totalidad de la obra literaria de Alfonso Reyes; dando lugar al soporte real sobre el cual se estructura el lirismo inicial, el universo creador y la imagen utópica del poeta que, sin perder de vista a la realidad en que se encuentra, nunca abandona la esperanza en el curso del tiempo histórico como fuerza de cambio y transformación de lo real en el futuro.

Desde este planteamiento sobresale la idea de establecer el comparatismo entre la textualidad del sistema artístico en cuestión y la contextualidad en que surgió, es decir, sin privilegiar la creatividad de Alfonso Reyes sobre la de sus coetáneos, ni dar más importancia a la tendencia literaria en que se enmarca su poética despreciando las que coexistían con ella en la misma época; y tampoco se trata de limitarse al estudio textual de la obra sin abordar el mundo real de la época en que surgió; la tarea consiste, pues, en atender a los distintos ámbitos que influyen en la configuración de la estética literaria y la poética del yo, que poco a poco van definiéndose en la historia gracias al procedimiento dialéctico que sostiene la visión lírica y conduce el universo creador del poeta y a su configuración final en los mediados del siglo XX. Así pues, la intención de esta investigación se basa en el abordaje de la obra literaria de Alfonso Reyes desde el punto de vista de la bifurcación teoría *versus*

crítica, atendiendo, a la par, a las distintas corrientes literarias que influyen en el punto de vista teórico-crítico del autor y acompañan la evolución de su poética desde los orígenes, pasado por los últimos estudios publicados sobre la misma, hasta llegar a la valoración crítica de la poética textual en el marco de las teorías y la crítica literaria reciente. De esta forma, en este proceso se destacan dos líneas paralelas y conciliables que sostiene la idea de este trabajo de investigación desde el principio hasta el final: por un lado, se destaca la necesidad de elaborar una teorización que parte de los orígenes de la invención, situados en el pasado, y se configura en el presente bajo concepto de teoría, orientándose al más allá del tiempo bajo el concepto de utopía; y por otro lado, se encuentra el componente político e ideológico que constituye el telón de fondo en todo este proceso crítico, dotándole de la fuerza necesaria, no sólo para mantener el equilibrio dinámico en la temporalidad, sino también para convertirse constantemente en el motivo sugerente de nuevas interpretaciones.

De ahí viene la estructura de este estudio literario en el que se pretende establecer desde el principio los fundamentos de la estética literaria del poeta que se desprende de su primera entrega de la invención inicial, *Cuestiones estéticas*, (1911), y condiciona el resto de su producción literaria hasta los últimos ensayos, escritos y notas publicados póstumamente en 1993, y recogidos en el volumen XXVI de las *Obras completas*, editado por el Fondo de Cultura Económica³. Asimismo, nuestra atención se centrará a lo largo de este estudio en la exploración de este trayecto literario desde el punto de vista de la cronología que nos ofrecen los veintiséis tomos de estas obras completas, componiendo a través de ello el hilo conductor de las ideas y la estructura del trabajo, distribuida en tres partes que resaltan las principales teorías y las líneas dominantes de la

³ Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas*, en *Obras completas de Alfonso Reyes (1955-1993)*, tomo: I, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed. 1955, 3ª reimp. 1996. [En adelante se utilizará la abreviatura OC para citar los distintos libros contenidos en *Obras completas de Alfonso Reyes*].

crítica literaria de Alfonso Reyes, objeto de nuestro estudio. Y ello porque, la vastedad de la obra literaria de Alfonso Reyes y la variedad de los temas que trata, hace no solamente difícil abarcarla en su totalidad, sino también inútil el abordaje exhaustivo de ella por correr el riesgo de caer en repeticiones y reproducciones innecesarias.

De este modo, ante una obra de esta magnitud reflexiva y creativa, importa el hecho de establecer un plan de estudio crítico y metodológico. Así, se parte de la “Introducción”, donde se abordan los prolegómenos, en la primera etapa, en la cual se tiende a elaborar un sentido teórico que no solamente nos servirá como guía de análisis del objeto de estudio en la obra de Alfonso Reyes a lo largo del presente trabajo de investigación, sino que, también, trascenderá tendencias críticas que coexistían con la poética de Alfonso Reyes en la misma época literaria; sobre las cuales, referencialmente, se tratarán aspectos relativos al centro de nuestro estudio.

En cuanto al desarrollo, el segundo grado de la investigación, se procede al ordenamiento mediante partes y capítulos que giran en torno a los temas centrales en que se ven implicados conjuntamente los distintos puntos que formulan el contenido de este trabajo: (1) la interpretación de “Raíces de la invención, análisis temático y poética textual”, desde una doble perspectiva referente a lo imaginario y lo real, sitúa la estética literaria en el origen de la invención, de donde ha tenido que partir, constituyendo, a la vez, (2) las distintas “Teorías, doctrinas e historicidad”, es decir, las relaciones con la realidad inmediata, la poética emergente y el conocimiento de la liricidad adquirida; elementos esenciales para elaborar (3) la “Poética del sujeto, experiencia literaria y creación de horizontes”, basándose en el concepto de la poesía en movimiento, los rasgos lúdicos y humorísticos de la experiencia literaria, y el carácter sintético y dinámico de la expresión literaria.

Así, conforme llegábamos al final de este estudio crítico, teníamos la sensación del comienzo de un nuevo estudio; es decir, las “Conclusiones” sobre la creatividad reflexiva de Reyes comportan signos de renovación, de vuelta al inicio de la invención crítica y poética, resumiendo un trayecto simbólico donde vienen confluyendo dinámicamente los distintos factores sociales, culturales, ideológicos, artísticos y literarios; dando lugar, así, al engranaje de los dos mundos, el imaginario y el real, existentes en la consciencia del poeta, ya en plenitud y la mayoría de edad, independientemente del material de la obra literaria. Dicho de otra forma, en este último tramo conclusivo de la investigación se procede a elaborar un balance de la poética de Alfonso Reyes, desde los principios del siglo XX hasta nuestros días, estableciendo comparaciones, los límites y la carencia de ellos, y deduciendo sus resultados hasta dar muestra de los horizontes universales que ha forjado la obra de Alfonso Reyes para la creación literaria de la posteridad.

INTRODUCCIÓN

“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, etcétera. Pero la literatura es asimismo una ejecución en 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”⁴. Estas palabras de Alfonso Reyes trazan el problema de la literatura de doble manera: por un lado, hay la dimensión literaria, entendida en términos de disponibilidad de un procedimiento metodológico y artístico cuyas herramientas de análisis permiten el desciframiento de lo estético en la obra literaria; y por otro lado, hay la dimensión poética que utiliza el mismo procedimiento metodológico de estética literaria para el estudio del lenguaje desde una doble perspectiva: la primera, se orienta hacia el fondo y la sustancia de la expresión verbal para explorar exhaustivamente el contenido y la crítica historicista que conlleva el discurso literario; y la segunda, la configuración de la imagen poética fundada en la experiencia adquirida y el punto de vista utópico, concibiendo en armonía el panorama crítico que va desde el origen de la invención en la obra de Alfonso Reyes hasta la contemporaneidad.

Ante un problema multifacético de estas características, se necesita acudir a un orden que permite tanto guiar la evolución analítica como el abordaje exhaustivo de cada concepto teórico y crítico que plantea dicha obra literaria en sus diversas facetas. Así, los planteamientos teóricos y críticos de Alfonso Reyes en su invención inicial parecen adelantarse a su tiempo, porque los mismos utensilios que aquí se emplean para descifrar la imagen poética que compone su invención literaria, o incluso los principales fundamentos de la poética contemporánea, son idénticos a los

⁴ *Al yunque, OC, op. cit.*, tomo: XXI, 1ª ed. 1981, 1ª reimp. 2000, pág. 258.

que el autor ya había puesto en marcha en los estudios literarios y las investigaciones eruditas de la etapa primera de su creación literaria. Sin embargo, antes de que estos planteamientos poéticos y estéticos se conviertan en las herramientas de invención literaria y artística, fueron primero conceptos de explicación, análisis e investigación crítica que contribuyen en la configuración del lirismo y la poética de Alfonso Reyes durante la primera etapa de su vida literaria, relacionada con el contexto histórico, social e ideológico anterior a la Revolución mexicana de 1910, y recogidas en la obra *Cuestiones estéticas*, escrita en 1908 y publicado en 1911.

Pero lejos de adentrar en una interpretación contextual, histórica y real de la imagen poética que se revela más o menos a través del lirismo inicial, debido a las circunstancias contextuales que gobernaban la experiencia literaria y el movimiento artístico, importa primero ver cómo el teórico, primero, funda sus teorías en la realidad muchas veces no deseada para insinuar otra nueva, considerada legítima desde el punto de vista histórico como un derecho tanto para él como para los demás, pero sin que en ella se anule a los propios rasgos autóctonos y a la idiosincrasia personal.

De esta manera, la poética de Alfonso Reyes es fruto de la realidad vivida, pero también es un medio para construir mundos imaginarios sometiendo lo vivido a una especie de exorcismo. Este procedimiento en el ejercicio de la crítica persigue, no el bien particular, sino el bien general, el bien fundado en la ética, la educación y la enseñanza. Igualmente, se deriva en ello el compromiso en la relación literatura/educación que da vigencia y validez a la poética de Alfonso Reyes en el tiempo; permitiendo que sus postulados literarios, conceptos críticos y fundamentos teóricos logren sobrevivir a lo largo de la historia de la literatura hasta nuestros días, sin que se liberen por completo de comentarios, juicios y críticas que

desembocan en la creación de nuevos horizontes en la visión literaria inicial del teórico.

En este periodo se dieron a conocer sus libros como *Cuestiones estéticas* y *Capítulos de literatura mexicana* (1911), libros que constituyen los orígenes de la invención poética y marcan el destino de los futuros libros del poeta-escritor; *El plano oblicuo* (1908-1913), *Visión de Anáhuac*, *El suicida*, *El cazador*, *Las vísperas de España*, *Cartones de Madrid*, *Calendario*, *Aquellos días*, *Retratos reales e imaginarios* e *Ifigenia cruel* (1914-1924), obras que trazan “imaginaciones y fantasías, y prosa de cierto atuendo poemático”;⁵ los ensayos periodísticos publicados en *El Sol* de Madrid, *La Prensa* de Buenos Aires y *El Nacional* de México, y posteriormente recogidos en las cinco series de *Simpatías y diferencias*, *Historia de un siglo*, *Las mesas de plomo* (1915-1957), obras que “ofrecen sobre todo páginas de gacetilla, crónica, crítica militante, rápidos juicios periodísticos”⁶; los estudios eruditos y filológicos recogidos en las dos series de *Capítulos de literatura española*, *Cuestiones gongorinas*, *Entre libros* (1915 y 1943); y, finalmente, los libros *Tránsito de Amado Nervo*, *De viva voz*, *A lápiz*, *Tren de ondas*, *Norte y sur*, *Los trabajos y los días* e *Historia natural das Laranjeiras*, escritos entre (1922 y 1947), y recogidos en el tomo VIII de las *Obras completas*, donde el propio Alfonso Reyes confiesa que “La variedad de lugares y fechas obliga resueltamente a olvidar el puro criterio cronológico”.⁷

En lo referente a la crítica historicista o el contenido histórico en la poética de Alfonso Reyes, se puede decir que en los inicios de su creación literaria, el teórico no reivindica tajantemente ninguna corriente, movimiento o tendencia literaria y artística del sistema poético

⁵ Alfonso Reyes, “Contenido de este tomo”, en *Tránsito de Amado Nervo*, *De viva voz*, *A lápiz*, *Tren de ondas* y *Varia*, *OC*, *op. cit.*, tomo: VIII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, pág. 7.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

contemporáneo a su época, sino que su postura se caracterizaba por la solemnidad e indiferencia ante las distintas doctrinas coetáneas, aún las más comprometidas con la solución de los problemas de la realidad circundante. No obstante, Alfonso Reyes nunca prescinde de todo lo que se mueve en su entorno social, histórico e ideológico, y su lirismo se dispone a captarlo todo para convertirlo en uno de los fundamentos semánticos y contextuales del discurso literario en que lo didáctico y lo poético se cruzan en el punto del diseño de la realidad anhelada. Por debajo de este diseño arquitectónico de la realidad desde el punto de vista propio y subjetivo, late la dimensión objetiva de la misma, reducida a un caso de segunda categoría.

En este ángulo de visión poético entran en juego dos tendencias antagónicas que constituyen la imagen poética del teórico en el instante: una, la subordinación al mundo contextual; dos, la influencia del mismo mundo en el sistema artístico de Alfonso Reyes, condicionando el mundo textual y artístico a ser un espejo de las circunstancias sociales, políticas e históricas de la contemporaneidad; es decir, más allá de la relación mimética entre realidad y ficción, lo contextual y lo textual, la vida y el arte, se pone de relieve la consideración de las circunstancias reales como estímulo de la actividad creadora. Esta confrontación entre lo extra-textual y lo textual, la faceta externa y la faceta interna, la objetividad y la subjetividad en la invención literaria de Alfonso Reyes, produce efecto estético que se extiende por todo el sistema artístico, en que la subjetividad y la personalidad del crítico desempeñan la función relevante, definiendo lo objetivo y lo impersonal desde una nueva perspectiva que corresponde a las propias expectativas y el punto de vista personal.

Pero el estudio de estos conceptos contradictorios, extremos bifurcados y tendencias teóricas, requiere un análisis dialéctico y comparativo para producir efectos estéticos que marcan la aportación de

esta investigación. De este modo, y desde los primeros momentos de su invención literaria, Alfonso Reyes deja bien definidas las líneas convergentes que entran en la configuración de la imagen poética y condicionan la estética del teórico a lo largo de su actividad literaria, como se puede constatar obviamente en su libro *Cuestiones estéticas*, donde, sin ser comprometido con ninguno de los sistemas poéticos y artísticos coetáneos, expresa vagamente los horizontes estéticos de su poética textual en que lo histórico se confunde con lo actual, lo autóctono con lo universal y lo poético con lo político.

Asimismo, el poeta no disimula sus reservas y su desconfianza ante toda realidad que se desvincula de los paradigmas estéticos y críticos como fuente de perfeccionamiento de lo inmediato. Además, en la tarea de la realización del mundo interior, gobernado por el patetismo de lo ideológico y diversas teorías yuxtapuestas, intervienen los procedimientos de la eticidad, es decir, la educación del poeta acompaña las fórmulas ficticias en un proceso temporal e histórico hasta su configuración final cuyo basamento, la relación entre sujeto y objeto, identifica principalmente los libros *Última Tule*, escrito entre (1920-1941) y se publicó en 1942; *Pasado inmediato*, *La crítica en la edad ateniense* y *La antigua retórica*, publicados en 1941, *Tentativas y orientaciones* escrito entre (1930-1943) y se publicó en 1944; *Grata compañía* escrito entre (1912-1946) y se publicó en 1948; y *No hay tal lugar*, una colección de notas que, según Alfonso Reyes, son: “(...), frutos a veces de la ociosidad pluma en mano, proceden de una conferencia, *Enumeración de Utopías*, leída en la Escuela de Derecho (México, 7 de agosto de 1924) (...) No puedo ya asignarles ninguna fecha definida; pues, por una parte, con el transcurso del tiempo,

han ido perdiendo la estorbosa rebaba y, por otra, han ido creciendo en desorden”.⁸

En lo tocante a la tarea de la depuración del objeto creado, relativa a la crítica textual y la transmisión de la estética literaria, el crítico ofrece una labor efectuada, a la vez, sobre el contenido y la forma del universo creador que aquí se estudia. Esta perspectiva tiene como objetivo, no sólo aclarar la peculiaridad del procedimiento poético de Alfonso Reyes, sino que, también, manifiesta la utilidad del mismo a través de sus contactos con tendencias, corrientes y manifestaciones artísticas del mundo contextual, es decir, mayor o menor admisión de la experiencia poética y personal por parte del entrono social.

Por eso, la calidad del objeto artístico y la eficacia de los resultados del proceso creativo en el mundo objetivo, se consiguen mediante la subjetividad y el sentimentalismo absorbidos en el objeto creado, capaz de transformar las leyes convencionales de lo real bajo órdenes del yo, que reduce la realidad a un puesto subordinado con respecto a la ficción y traza la imagen del futuro con signos de esperanza y principios de utopía, generando, a su través, el placer y el disfrute en la lectura como se puede constatar gradualmente en los libros *La experiencia literaria* (1942), *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria* (1944), *Apuntes para la teoría literaria* (1944), *Tres puntos de exegética literaria* (1945), *Letras de la Nueva España* (1946), *Al yunque* escrito entre (1944-1958) y publicado póstumamente en (1960), y *Resumen de la literatura mexicana: (XVI-XIX)*, (1958).

Después de establecer en *grosso modo* el método de análisis en este presente estudio, ahora toca demostrar la valoración del mismo y los objetivos principales que se esperan de su desarrollo. Así, desde los

⁸ Alfonso Reyes, “Prólogo”, en *No hay tal lugar, OC, op. cit.*, tomo: XI, 1ª ed., 1960, 2ª reimp. 1997, pág. 337.

primeros tiempos de su invención poética, como iremos demostrando en la primera parte de esta investigación, Alfonso Reyes percibe de cerca las ideas literarias, las manifestaciones artísticas y los pensamientos que circulaban en el entorno real y material en que se encontraba; pero sin dejarse llevar por ninguna tendencia, decidió recuperar sus raíces que brotan de la ficción y se ramifican en la realidad.

Se trata de la ficción subjetiva que entra en íntima relación con la realidad objetiva, y entre ambos extremos se dieron a conocer las obras del teórico, bajo forma de peldaños de un proceso creciente de consciencia y comprensión del mundo extra-textual y objetivo; igualmente, las imágenes poéticas entretejidas por el principio lírico poco a poco van cobrando cuerpo en la realidad, ya sea por las relaciones inevitables entre el teórico y el objeto real, ya sea por la inclinación del crítico hacia la ficcionalización de lo ficticio, es decir, la configuración de la experiencia mediante el procedimiento de la eticidad, o la poetización del tiempo, privilegiando así el mundo particular de lo textual y lo imaginario sobre el mundo más amplio de lo contextual. Pero, sin desvincularse de la realidad existencial, el sistema artístico, fruto de la imaginación del teórico, establece relaciones con el entorno inmediato de acuerdo con un proceso metodológico creciente hasta configurarse a través de la transformación de la ficción en la realidad, el yo poético en el sujeto poético y la experiencia literaria en el objeto artístico.

Este proceso de metamorfosis, considerado como el estado de la cuestión en este trabajo de investigación, se basa, según los postulados literarios de Alfonso Reyes, en el mestizaje entre lo contextual y lo textual, el mundo exterior y el mundo interior, lo natural y lo sobrenatural, extremos interrelacionados, a pesar de su naturaleza paradójica, en beneficio de la construcción de la expresión verbal que caracteriza la poética del instante; un procedimiento eficaz que permite al teórico trazar

en grandes líneas la noción y la idea de un momento histórico ancestral, como se puede observar en estas palabras con que el propio Reyes describe la infancia de Antonio Machado, más allá del mundo real, para dibujarla desde el punto de vista imaginario en que el recuerdo y la naturaleza se amalgaman: “Pero yo quiero insistir en que aquélla nostalgia era, en efecto, una nostalgia verdadera, es decir: un recuerdo. Es, en suma, de su infancia pasada entre los patios y jardines de aquella casa sevillana llamada la Casa de Pilatos, donde el parque se escalona en terrazas de distintos niveles a la manera de Italia; dulce ambiente de naturaleza que el gran español sólo encontró otra vez en los días que precedieron a su muerte”.⁹ Es decir, la recurrencia al recuerdo y la memoria permite la recuperación de un contexto real, que ya forma parte del pasado, sobre otro contexto real del instante; lo cual hace posible la supervivencia, en la contemporaneidad, de la originalidad de un mundo contextual, mediante la palabra literaria y la expresión poética, reduciendo la condición del mundo referencial del ahora a un nivel pedestre y deficitario, no sólo mediante las expresiones textuales y poéticas, sino también a través de los privilegios y los encantamientos que caracterizan el mundo real al que se tiene nostalgia y añoranza por ser comúnmente admitido, desde su aparición, como consecuencia de una tendencia de mayor alcance entonces, pasando por su evolución acompañado por el principio de la liricidad, hasta llegar a los últimos momentos de la poética del instante.

De tal manera que la evocación del pasado, no sólo supone, para Reyes, la proyección de un contexto activo sobre otro pasivo, relacionado con la actualidad, sino que, también, según comenta María Teresa Bosque Lastra: «El pasado, según él, justo por serlo, siempre se nos representa, en

⁹ *De viva voz, op. cit.*, pág. 124.

alguna forma, mejor que el presente»;¹⁰ con lo cual, el lector actual, relacionado con las circunstancias de lo real, está dominado por el hieratismo y la inmovilidad, respecto a la vivacidad del contexto evocado, haciendo mínimos los efectos de las interpretaciones textuales, frente a los efectos de las interpretaciones contextuales y directas que refieren a los contenidos sociales y materiales. Estas dificultades que impiden el desarrollo normal del lirismo, desde los primeros momentos de la invención literaria, no sólo se deben a las circunstancias ideológicas y políticas, primero, de la Dictadura de Porfirio Díaz y, luego, de la lucha civil posterior a la Revolución de 1910; sino que, también, son el resultado de la expansión de la poesía descriptiva de la naturaleza, el paisaje, la realidad y la historia que empezó en el siglo XVIII por el llamado *Grupo de los Dióscuros*, se prosigue en el siglo XIX gracias al movimiento patriótico contemporáneo a la guerra de la Independencia, y finalmente es sustancial en los poetas, mexicanos y americanos, liberales de posguerra, como Manuel José Othón,¹¹ que conciben la poesía como medio para la comunicación de contenidos reales y sociales, no como objeto de crítica y cuestionamiento.

Sin embargo, la invención poética tiende a recoger en sus dominios, tanto lo existencial, contenidos reales y pensamientos poéticos, como lo imaginario, formas y expresiones, que aflora la labor del juicio y la crítica. Además, en la poesía, incluso, se subraya la preeminencia de lo textual sobre lo contextual, es decir, el poder de la crítica textual para juzgar y cuestionar el contenido social e histórico; estableciendo, así, una cadena sucesiva cuyos eslabones son binomios poéticos y textuales a los que

¹⁰ María Teresa Bosque Lastra, “Breve reflexión crítica a propósito de Alfonso Reyes”, *Cuadernos americanos*, Ser, 3-4, N° 22, 4, Julio-Agosto, 1990, pág. 24.

¹¹ “Los poemas rústicos de Manuel José Othón”, en *Capítulos de literatura mexicana, OC, op. cit.*, tomo: I, 1ª ed. 1955, 3ª reimp. 1996; asimismo en, “De poesía hispanoamericana”, en *Pasado inmediato, OC, op. cit.*, tomo: XII, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997; y también en, “Sobre Manuel José Othón”, en *De viva voz, OC, op. cit.*, tomo: VIII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996.

corresponden, metafóricamente, otros binomios de la realidad, caracterizados por dinamismo, frente a la inmovilidad expresiva y formal que empieza a adquirir movimiento gracias a los estudios y las investigaciones aplicadas al sistema artístico.

Esta interpretación poética de lo contextual tiene como objeto final y artístico la dimensión lírica que sostiene las cosas objetivas en lo espiritual, esperando su configuración final desde el punto de vista personal del sujeto poético. Pero sin llegar a dar francamente una alternativa válida, desde la propia perspectiva, a un objeto social o histórico no deseado en el instante, el teórico centra su atención en lo textual y se conforma con dar una metáfora de lo contextual mediante una expresividad desbordada por un tono crítico. De este modo, Alfonso Reyes y sus contemporáneos del “Ateneo de la Juventud” introducen disimuladamente la crítica en la creatividad, durante los tiempos aciagos, utilizando unos procedimientos personales, como la elaboración de códigos poéticos, teorías literarias e instrumentos críticos originales, y así podrán intercambiárselos sin llamar la atención de la clase política o suscitar sospechas que penaliza la opinión pública.

En cuanto a la segunda parte de este estudio, se procede a la investigación de las teorías literarias y las tendencias críticas, desarrolladas en la obra de Alfonso Reyes, como fiel reflejo de la poética de los miembros que integran el grupo literario y artístico formado en México a principios del siglo XX. Ahí se desvelan las inclinaciones del teórico, no sólo hacia la declaración franca y sincera de su propia identidad y su idiosincrasia arraigada en los saldos culturales, sociales e históricos; sino también la reformulación de todo ello desde un punto de vista poético y artístico en que se guarda el equilibrio entre el pasado multifacético y el presente, relacionado con nuevas circunstancias que obligan la introducción de algunos cambios y transformaciones en la forma de vida instantánea, en

un intento de comprender las situaciones que el porvenir posiblemente depararía.

Esta triple dimensión interpretativa permite el abordaje de los contenidos poéticos de este grupo, en que Alfonso Reyes ocupa un puesto relevante, tanto desde el punto de vista textual y artística, en que el fondo histórico y la superficie literaria constituyen las dos caras de una misma moneda, como desde el punto de vista contextual y objetivo, que se reduce a la participación del sujeto poético en la vida cotidiana y las circunstancias que ella acarrea. Se trata de la tendencia hacia la *improvisación* en la creación literaria, descrita en los ensayos “Quintiliano y su obra en general”, “El arte de hablar”, “Discurso por la lengua”, “La improvisación” y “Domingo siete”,¹² que influye en el pensamiento de los miembros de este grupo literario permitiendo, a la vez, que su poética adquiriera carácter perdurable en el tiempo, dando por admitida, como soporte para ello, la simultaneidad entre la actitud teórica del punto de vista y la actitud crítica del sujeto, es decir, el procedimiento de desdoblamiento de la personalidad capaz de dar a esta red de relaciones un orden cósmico.

Esta compenetración entre teoría y crítica facilita la captación de las claves figurativas, desarrolladas en el proceso de la poeticidad, en su evolución hacia la construcción de una concepción estético-poética a base de los elementos espirituales y abstractos de la sensibilidad, la afectividad y la emoción. Este proceso de la poeticidad supone como punto de partida la existencia de la historia, con signos líricos, que hace reaccionar espontáneamente a los oyentes y el público asistente, preparándolos para asimilar desde un punto de vista lírico todas las doctrinas vigentes en la realidad, sin que se comprometa con ninguna de ellas a vísperas del futuro.

¹² “Quintiliano y su obra en general”, en *La antigua retórica, OC, op. cit.*, tomo: XIII, 1ª ed. 1961, 2ª reimp. 1997; “El arte de hablar”, en *Los trabajos y los días, OC, op. cit.*, tomo: IX, 1ª ed. 1959, 2ª reimp. 1996; “Discurso por la lengua”, en *Tentativas y orientaciones, OC, op. cit.*, tomo: XI, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997; “La improvisación”, en *Calendario, OC, op. cit.*, tomo: II, 1ª ed. 1956, 3ª reimp. 1995; y “Domingo siete”, en *El cazador, OC, op. cit.*, tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995.

De esta forma, la teoría literaria sostiene su perdurabilidad en el tiempo, sin excluir nuevas interpretaciones, y el teórico mantiene su propia perspectiva que, no sólo guarda equilibrio entre las distintas teorías de la temporalidad, sino que, también, ofrece una postura que transmite signos de una conducta ejemplar, y constituye fuente inagotable de enriquecimiento intelectual y exploración artística.

En el marco de esta relación recíproca entre el teórico y la realidad, el lirismo no sólo se conforma con la proyección explícita de los contenidos sociales, históricos y culturales en el sistema artístico, sino también el uso del lenguaje típico, a través del cual los contenidos contextuales se perfilan implícitamente, fundando a su través los conceptos del *héroe*, el *sujeto* o el *tipo* en la historia literaria, como se puede comprobar en los ensayos “Gracián”, “Un diálogo en torno a Gracián”, “Napoleón I, orador y periodista” y “El héroe y la historia”.¹³ Estos rasgos de plenitud, que caracterizan la creatividad, repercuten en la figura del sujeto, como fuente de intuición y explicación de la expresividad para comprender los contenidos del discurso poético, que traza las líneas grandes del devenir. Dicho de otra forma, el sujeto poético reflexiona sobre el lenguaje típico del yo poético para deducir algo más de lo que comunica textualmente.

Esta dimensión simbólica del lenguaje poético a nivel de lo textual, no sólo crea dificultad para el lector, sino que, también, lo invita a la imaginación sobre las supuestas relaciones que puedan existir entre el sistema artístico y el entorno real en que fue escrito; dando lugar a la similitud entre el discurso literario y el contexto histórico, unidad, bajo forma de estampas, entre las distintas partes de una obra literaria, las

¹³ “Gracián” y “Un diálogo en torno a Gracián”, en *Capítulos de literatura española*, 1ª serie, OC, op. cit., tomo: VI, 1ª ed. 1957, 2ª reimp. 1996; “Napoleón I, orador y periodista”, en *Retratos reales e imaginarios*, OC, op. cit., tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995; y “El héroe y la historia”, en *Los trabajos y los días*.

múltiples realidades, lugares, culturas y tradiciones a las que, el teórico en condición de viajero, había asistido. Todas estas realidades, que el sujeto va descubriendo en el mundo objetivo, constituyen paralelamente peldaños de evolución en la estructura de la teoría crítica, que va desde el concepto inicial de la idea de la invención, pasando por la génesis y el análisis de la misma, hasta llegar a la documentación de una experiencia poética y obra artística. Sin embargo, en este proceso lineal y ascendente de la creación nunca se descartan aproximaciones más o menos extensas de un contexto con respecto a otro, debido a las intenciones y los objetivos fijados en el análisis crítico, y a través de los cuales, aun los más particulares que sean, se pretende llegar al conjunto de una poética.

Atendiendo a este proceso en la evolución de la teoría crítica, los resultados pueden desembocarse en la definición de la invención estética y la creación inicial de Alfonso Reyes independientemente de cualquier compromiso político, siendo él mismo uno de los políticos más destacados en la legación mexicana destinada a Francia, España, Argentina y Brasil, durante la etapa de su formación literaria e invención inicial. De allí, sus aspiraciones estéticas, visiones poéticas y teorías críticas, no se vieron afectadas por los contenidos ideológicos vigentes en el mundo real, porque el poeta se desvinculaba de ellos, adoptando una actitud de mesura frente a todo lo que se movía en su entorno.

Desde esta perspectiva, el ensayista introduce en su creatividad el mito de *Robinson Crusoe*, reflejado en los ensayos “Meditación para una biblioteca popular”, “Fragmento N° X de *No hay tal lugar*” y “Los Robinsones”,¹⁴ para ofrecer un mundo imaginario y una estética cargada de poeticidad y liricidad que se desarrollan poco a poco en el tiempo, partiendo desde las manifestaciones literarias, corrientes artísticas y

¹⁴ “Meditación para una biblioteca popular”, en *A lápiz, OC, op. cit.*, tomo: VIII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996; “Fragmento N° X de *No hay tal lugar*”, en *No hay tal lugar, op. cit.*, págs. 356-358; y “Los Robinsones”, en *Los trabajos y los días*.

tendencias poéticas coetáneas; pasando por la reformulación de la herencia literaria y crítica, desde el punto de vista personal; hasta llegar a la configuración de una nueva poética portadora de basamento original, como se puede observar en el ensayo “Los Robinsones”, recogido en el libro *Los trabajos y los días*: “(...) poeta, erudito, periodista, investigador incansable de curiosidades humanas, de esos que se insinúan en la sociedad haciendo servicios por todas partes y acaban por quedarse en el manejo de los movimientos artísticos y literarios”.¹⁵

Esta originalidad poética no hay que entenderla única y exclusivamente en el marco textual, es decir, expresiones, vocablos y estructura verbal del texto artístico, sino también en el marco contextual, natural y objetivo, donde brota la poética en forma de emociones, sensibilidades y afectividades; sentimientos transportados por el lirismo simbólico al seno de lo textual y artístico, donde se fijan como claves figurativas de la estética, la imagen poética y la visión personal de lo vivencial. Esta capacidad de descifrar las formas artísticas, los estilos poéticos y las expresiones verbales, permiten el sujeto, no sólo coronarse en lo más alto de la sensibilidad humana, sino también dotarse de un universo creador de dimensiones portentosas.

Además de este componente totalizador, el fundamento dialéctico en que viene tramado este punto de vista poético, desde los orígenes hasta su configuración final mediante la expresión simbólica de complicidad e ironía con que el yo poético reconcilia entre el mundo interior y el mundo exterior, constituye la piedra angular, no sólo en la construcción de la poética de Alfonso Reyes, sino también en la interpretación de su teoría literaria, gracias a los instrumentos analíticos que van acompañando su conceptualización teórica en toda la obra. De este modo, la crítica literaria y la poética de Alfonso Reyes ponen de relieve la dimensión estética,

¹⁵ “Los Robinsones”, en *Los trabajos y los días*, *op. cit.*, pág. 253.

estableciendo relaciones entre las poéticas coetáneas y los contenidos históricos para obtener conceptos literarios de doble faceta, teoría y crítica, que caracterizan el pensamiento, aquí estudiado, desde lo particular antes de su traslado definitivamente a la esfera universal.

Esta universalidad pone unidad en el conjunto de la producción literaria de Alfonso Reyes, porque orienta la creatividad al más allá del instante, sin ningún proyecto determinado que propone defender, y compromete con el pasado, sin que reivindique ninguno de los sistemas preestablecidos. De todas las abstracciones y ambigüedades que estructuran la poética aquí abordada, sólo merece la pena, parece decirnos Alfonso Reyes, quedarse con las enseñanzas, las didácticas y las pedagogías que de ellas se desprenden, es decir, la educación del ser humano de acuerdo con las instrucciones del libro *Cartilla moral*: “La educación moral, base de la cultura, consiste en saber dar sitio a todas las nociones: en saber qué es lo principal, en lo que se debe exigir el extremo rigor; qué es lo secundario, en lo que se puede ser tolerante; y qué es lo inútil, en lo que se puede ser indiferente. Poseer este saber es haber adquirido el sentimiento de las categorías”.¹⁶

Ahondando en ello, la educación, según piensa Alfonso Reyes, constituye un proceso que dura tanto como dura una vida, teniendo su punto de partida en los orígenes de la invención, a través de la composición simbólica entre las cosas reales y sus correspondientes formas abstractas. Se trata de adiestrar el sujeto y prepararlo, de acuerdo con los conceptos teóricos abordados en los ensayos “Alocución en el aniversario de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria”, “El demonio de la biblioteca”, “La musa de la geografía” y “El arte de ver”¹⁷, para

¹⁶ *Cartilla Moral, OC, op. cit.*, tomo: XX, 1ª ed. 1979, 1ª reimp. 2000, pág. 489.

¹⁷ “Alocución en el aniversario de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria”, en *Varia, OC, op. cit.*, tomo: I, 1ª ed. 1955, 3ª reimp. 1996; “El demonio de la biblioteca”, en *Cuestiones estéticas, OC, op. cit.*, tomo: I, 1ª ed. 1955, 3ª reimp. 1996; “La musa de la Geografía”, en *Simpatías y*

cuestionar los objetos de la realidad, en forma de realismo crítico, y adquirir el concepto de la crítica simbólica, que le depararon sus investigaciones literarias; ofreciendo una praxis crítica de doble aspecto que caracteriza la actitud reyesiana desde los inicios de la invención, a la inversa de algunos contemporáneos que prescinden del realismo crítico para dedicarse a la crítica simbólica de abolengo filológico y erudito, como es el caso de Pedro Enríquez Ureña, Francisco García Calderón y Alberto Gerchunoff, Fernando Alegría, Héctor Luis Arena, Jorge Enrique Adoum, Rubén Bareiro Saguier, Mario Benedetti, Haroldo de Campos, António Cândido, George Robert Coulthard, entre otros; los más recientes en la esfera americana y mexicana como Octavio Paz, James Willis Robb, Rafael Gutiérrez Girardot, José Luis Gómez-Martínez, Saúl Yurkievich, Cesare Segre, Héctor Perea, Minerva Margarita Villarreal, José Javier Villarreal, Alfonso Rangel Guerra, Ignacio M. Sánchez Prado, Sebastián Pineda Buitrago, Adolfo Castañón, Carlos Pacheco, Loreto Busquets, Alberto Enríquez Perea, Harold Bloom, etc.; algunos europeos americanistas como Ingemar Düring, Paulette Patout, Tomás Navarro Tomás, Marcelino Menéndez y Pelayo, Dámaso Alonso, Ramón Menéndez Pidal, Guillermo Díaz-Plaja, Manuel Alvar, Teodosio Fernández Rodríguez, Juan Pérez De Ayala, Enrique Baena, Manuel Alberca Serrano, Rosa Romojaro Montero, Antonio Garrido Domínguez, Antonio Carvajal, María Rosal, entre otros que iremos desvelando a lo largo de esta investigación.

El conjunto del material bibliográfico, elaborado por estos críticos, no sólo aborda, de cerca o de lejos, la creatividad y los fundamentos teóricos y estéticos de la poética reyesiana, sino también traza caminos para los posteriores investigadores e intérpretes de la obra de Alfonso Reyes; un material abundante que requiere un balance entre los instrumentos críticos

diferencias, 1ª serie, OC, op. cit., tomo: IV, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995; y “El arte de ver”, en *Los trabajos y los días*.

y los conceptos teóricos, no sólo para formular el universo creador en permanente ascensión lírica, sino también la valoración de los resultados de dicho balance comparativo en la contemporaneidad.

Dicho de otra forma, la tarea que se propone elaborar en este estudio, no sólo consiste en la explicación de teorías y crítica literaria de Alfonso Reyes dentro de su época, contemplando todo ello desde el punto de vista de un historiador de gabinete; sino también establecer un comparatismo entre la relación teoría/crítica, que se proponen estudiar en esta investigación, y la relación realidad/literatura, para dibujar el proceso de la evolución de la lírica y la poeticidad en la obra reyesiana. Este equilibrio ponderativo entre las teorías y la crítica en la creación literaria, además de ser el criterio con que se mide la habilidad del estudioso y su libertad en el entorno que le rodea, también es la prueba que refleja el grado de dominio de la visión poética y la estética literaria que el estudioso propone investigar.

Desde esta perspectiva, resulta indudable la complejidad de la tarea que requiere el despliegue de todos los conocimientos operantes, tanto en los tiempos contemporáneos a la realización de la obra del poeta-ensayista y la configuración de su teoría crítica, como en los tiempos recientes en los que han surgido múltiples investigaciones sobre la teoría literaria actual, con sus divisiones y subdivisiones en procedimientos, argumentos y metodologías de análisis, muchas de ellas ya practicadas por Alfonso Reyes durante la primera mitad del siglo XX. Tal ejercicio permite, pues, la convergencia de dos caminos en la evolución del análisis poético: por un lado, se determina el camino clásico que ha sobrevivido a lo largo de la historia, y que se encuentra recuperado en la poética objeto de estudio bajo un sello personal; y por otro lado, se define el camino contemporáneo que es el objetivo principal de esta investigación, una perspectiva en que

procuraremos atender a lo sobrevivido y lo caducado de las teorías y crítica literaria que pone de relieve la creatividad de Alfonso Reyes.

El teórico, sin desvincularse por completo de algunas coordinadas literarias, como el programa de la innovación que habían inaugurado sus maestros en las letras mexicanas, el proceso de la definición de la identidad mexicana / americana y la auto-independencia de América con respecto a Europa, decidió adoptar en todo ello una postura moderada de un sujeto deseoso de defender su idiosincrasia, pero sin negar la influencia de los demás en su forma de ser, ni dejar de aprovechar las oportunidades que todavía está a su alcance en el más allá del ámbito mexicano y americano. Estas contradicciones que operan en el nivel espiritual repercuten, no sólo en la configuración de la lírica y su perdurabilidad en el tiempo con esperanza y paciencia, sino también en la elaboración de una ética literaria y una educación poética que permiten el tránsito constante, en rumbos cruzados y dialécticos, entre lo real y lo irreal como telón de fondo a través del cual se entreteje la urdimbre del sistema artístico.

De este modo, el análisis textual no precisa tan sólo la investigación de formas, estilos y expresiones, propiamente dichas, sino que, también ahonda en el estudio dinámico de la materia literaria, abordando los ámbitos en que se mueve, los contenidos contextuales y la función didáctica y educativa que, a la par, se transmite a nuevas generaciones y se mantiene con validez en la temporalidad, debido a la peculiaridad de la expresividad y la singularidad de la estética del objeto creado. Desde esta óptica, la teoría literaria de Alfonso Reyes ofrece una relación compleja entre teorías y crítica literaria, relación en que intervienen paradójicamente, por un lado, el punto de vista del teórico; y por otro lado, el procedimiento pedagógico y el sistema diacrónico, es decir, las influencias contextuales y la herencia teórica y artística. Todo este panorama literario, por mucho que parezca heterogéneo de teorías y procedimientos críticos, resulta

presentado con carácter homogéneo que desemboca en la estimulación de la invención poética y la expresión lírica; ambas en evolución permanente, desde los aspectos concretos de crítica literaria elaborada sobre los objetos reales tanto sociales como artísticos y poéticos, hasta su concreción lírica en los tiempos más recientes.

Sin embargo, la caracterización de la teoría poética de Alfonso Reyes se desvincula de absorber solamente rasgos peculiares, autóctonos y personales que confirman la pertinencia, tanto a una cultura desconocida, como a un orden textual único que trasciende un estilo típico, inaccesible al lector de medianos dotes intelectuales; ofreciendo un panorama de creatividad entretejida mediante un tono lírico que convierte el amaneramiento en la amenidad, la artificiosidad en la naturalidad y la dificultad en la sencillez, gracias al uso de una expresión verbal de dimensión simbólica en que se dan la mano lo poético y lo referencial, lo imaginario y lo real, lo subjetivo y lo objetivo. A través de esta reconciliación entre lo textual y lo contextual, los objetos reales se nutren de las influencias que la ficción poética ejerce sobre la realidad para adquirir carácter sublime, desprendiéndose de la condición pedestre que los sujeta al mundo objetivo.

Desde este ángulo de visión, el poeta cambia de postura: pasa de la creación a la contemplación, de la actividad a la pasividad, del autor al lector, para establecer comparaciones entre sistemas artísticos, objetos literarios, sujetos poéticos, autores y poetas a través de los cuales conseguirá trazar los fundamentos de una teoría poética, en que su pensamiento coincide con su sistema artístico como testimonio moral y educativo dirigido, implícitamente, en contra del caos, la incoherencia y la contingencia que reinan en el mundo contextual y existencial y, explícitamente, en forma de un llamamiento a los coetáneos para asumir la responsabilidad de enfrentarse a un problema, concebido como *pecado*

original, que acompaña el ser humano desde sus orígenes hasta nuestros días. De este modo, la tarea del teórico sería algo más que una simple labor creativa: se convierte en la tarea del crítico que se interesa por la depuración de la cosa literaria y artística, como símbolo de la perfección de lo inmediato.

Entendidos, así, los procedimientos de la creatividad en la teoría poética desarrollada en esta investigación, el pensamiento de Alfonso Reyes no sólo se inspira de varias fuentes contextuales, naturales y reales, sino también atiende a varias poéticas existentes en la temporalidad y sistemas artísticos actuales y anteriores al periodo en que surgió su propia obra literaria; se trata de un pensamiento, con raíces están en los contenidos reales y convicciones sociales, se ramifica en formas artísticas, literarias y poéticos, que da signos de complejidad a la invención literaria del instante. De esta manera, la pluralidad del realismo crítico debe corresponderse a los conceptos teóricos, no sólo para que haya coherencia, tanto en el sistema artístico o el objeto creado, como en la teoría o la imaginación del teórico; sino que, también, paralelamente, las herramientas del análisis crítico se comparan con los conceptos teóricos para ofrecer una situación convergente en que cada extremo se explica y cobra definición propia, ya sea en el otro extremo con que vive en la misma materia poética, ya sea en la totalidad de las manifestaciones artísticas y poéticas coetáneas a la creación de Alfonso Reyes.

La presentación de las ideas anteriores desempeña la función, tanto de una plataforma en que aparecen los distintos conceptos teóricos, como el punto de arranque que abrirá paso al ejercicio de crítica literaria, posterior a la invención inicial de Alfonso Reyes. De este modo, el itinerario trazado para este ideario refleja la evolución de la creación y la estética literarias desde los orígenes hasta la configuración de la poética de la experiencia, pasando antes por las distintas tendencias textuales y contextuales que

influyen en el proceso de la evolución, estableciendo comparaciones entre ellas, no sólo para determinar el efecto de la invención en la poesía aquí abordada, sino también para comprender la totalidad de la corriente teórico poética en que se enmarca la literatura de Alfonso Reyes durante el primer cuarto del siglo XX en México, y que poco a poco sus modalidades van configurándose, partiendo de sus convicciones sociales y educativas de esta etapa de formación literaria, en las obras y los volúmenes de crítica literaria que le depararon el nombre de catedrático de letras en México, durante los años cuarenta, la definición de su Teoría de la Literatura y la formulación lírica de su poética de experiencia, ambos abarcaron las dos décadas de los años cuarenta y cincuenta.

Desde esta óptica, trataremos de definir la posición que ocupa la creatividad de Alfonso Reyes en el panorama literario, no sólo de los tiempos contemporáneos a su producción literaria, sino también del periodo que abarca el legado de su teoría poética, utilizada con provecho en los estudios literarios más recientes manteniendo en ellos el basamento de la identidad mexicana. De allí, la tarea que se impone a partir de aquí en adelante es de doble carácter: por un lado, la explicación sistemática del repertorio histórico compuesto de doctrinas, poéticas y pensamientos integrados en la teoría poética de Alfonso Reyes, y por otro lado, la valoración de los alcances y las aportaciones de su teoría literaria para los estudios literarios en la contemporaneidad; se trata de una producción literaria que, además de ejercer la función bisagra entre dos periodos históricos, antes y después de la primera mitad del siglo XX, también marca la *constancia* teórico poética, desde los orígenes establecidos en la imagen poética y la estética literaria hasta las últimas consecuencias de la ejecución verbal y la crítica literaria en la actualidad, según asegura González de Mendoza J. M.: “Obra llena de vitalidad es la suya, de hondo contenido humano, obra afirmativa, toda de construcción y “deslinde”,”

asomada a lo vernáculo a la vez que a lo universal, y tan vasta y de tal riqueza y altura, que se destaca señera –como en nuestro paisaje los volcanes– en el panorama de las letras mexicanas”.¹⁸

Aparte de ser creador literario, Alfonso Reyes es, también, uno de los críticos literarios y estudiosos, más destacados dentro de su época, de la literatura desde el punto de vista histórico, proyectando su aparato crítico no sólo sobre su entorno mexicano y americano sino, también, sobre los distintos lugares, regiones y países que le tocó visitar a lo largo de su vida; ofreciendo, así, una visión más completa del ejercicio de la crítica y la tarea del crítico que determina Alone en las siguientes palabras: “El crítico ha de viajar. Vive de comparaciones y espectáculos diversos. Tiene que ir de un mundo a otro, de una a otras épocas. No le hagamos cargo si parece extranjero. Lo importante es que sepa contar la historia de sus viajes y que sus relatos no cieguen, sino estimulen la curiosidad de ese viajero en potencia que viene a ser todo lector”¹⁹.

De acuerdo con ello, Alfonso Reyes cultivó en grandes dimensiones el oficio de la crítica y la lectura, restaurando a su través no sólo uno de los fundamentos más relevantes de su grupo el “Ateneo de la Juventud”, sino también la divulgación del ejercicio de la crítica y el gusto por la lectura en el mundo social y cultural para despertar las consciencias y fomentar la imaginación de un pueblo inmerso en la ignorancia, el olvido y la opalescencia, impuesta por los mandatarios del régimen operante. De ahí, el proceso de la crítica literaria mexicana empezó con tanteos y oscilaba entre la *literatura oficial* y la *literatura libre*,²⁰ ofreciendo un aspecto confuso y patético desde los inicios del siglo XIX por las circunstancias de

¹⁸ González de Mendoza, J. M., “Los temas mexicanos en la obra de Alfonso Reyes”, (*Excelsior*, México, 17 Nov. 1945), en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1ª ed., 1956, pág. 557.

¹⁹ Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, (*El Mercurio*, Santiago de Chile, Octubre 22 de 1939), en *Ib. id.*, pág. 389.

²⁰ “El *Periquillo Sarmiento* y la crítica mexicana”, en *Simpatías y diferencias*, 1ª serie, OC, *op. cit.*, pág. 169.

la Dictadura que se instauró en México desde la Independencia (1821), pasando por la Reforma (1855-1867), hasta llegar a la Revolución (1910); antes de empezar a consolidarse en los tiempos posrevolucionarios mediante estudios literarios e investigaciones eruditas que definen la dimensión crítica y los conceptos de *época* y *generación literarias*, sobre todo con la aparición del libro *Antología del Centenario* (1910)²¹, cuyos autores son Justo Sierra, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel: “Más tarde, acrecido el tumulto de la revolución, rotos los frenos de la tribuna política, surgen aquí y allá los periodistas valientes, lo portavoces del pensamiento nuevo, luchadores que usan de su pluma como de algo vivo y cotidiano”.²² Con lo cual, la crítica empieza a extenderse y el número de los poetas se duplica, de modo que apareció una tendencia que reclama la calidad de la poesía y la crítica, como se puede constatar en el ensayo “El *Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana”, (1922), no sólo para poner orden en todo el panorama literario de entonces, sino también para que los límites entre lo literario y lo no literario sean más nítidos y visibles.

Para este motivo se celebró la conmemoración del Centenario de la Independencia de México en 1910, un hecho histórico del que brotó la llamada “Generación del Centenario”²³ que, al principio, sirvió de síntesis entre los distintos grupos literarios de la época, como revela *El testimonio de Juan Peña*, (1930), inspirados de la “moderna literatura francesa” y la “Generación del 98” en España; dando lugar a un grupo generacional amplio y sostenido por la relación triádica México-Francia-España, como se puede comprobar en el libro *Pasado inmediato*. Los miembros de esta generación expresaban unas ideas positivas frente a las ideas negativas de sus maestros: “Los muchachos de mi generación éramos –digamos– desdeñosos. No creíamos en la mayoría de las cosas en que creían nuestros

²¹ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 277.

²² “El *Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana”, en *op. cit.*, pág. 169.

²³ *Ibid.*, págs. 199-216.

mayores”²⁴, se concentraron en torno a la publicación de la *Revista Azul* en que colaboraban escritores y poetas del llamado “Modernismo”; entre los prosadores se destacan Justo Sierra y Jesús Urueta; y entre los poetas mayores sobresalen los nombres de Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Manuel José Othón, Xavier Icaza, Luis Urbina, Amado Nervo y Tablada.

Sin embargo, Alfonso Reyes no disimula sus reticencias respecto al grupo del “Modernismo”, que confunde entre lo *moderno* y lo *actual* en la literatura, como se puede apreciar en estas palabras: “Cuando se habla de la moderna literatura mexicana –no de la exclusivamente contemporánea– (...), apareció entre nosotros esa fiebre que se apodera de la mente americana por los años de Ochenta, y vino a confluir al fin (mensajero, Rubén Darío) en la embestida de los escritores españoles del Noventa y Ocho”²⁵. Después de de la *Revista Azul*, viene la *Revista Moderna* en que predominaba todavía la poesía *post-romántica* llevada hasta sus últimas consecuencias por los miembros del grupo anterior, sobre todo, Díaz Mirón, Luis Urbina y Jesús Valenzuela. Pero como el tiempo de la *Revista Moderna* poco a poco empieza ya a formar parte del pasado, por la caducidad de la corriente literaria del “Modernismo”, sobrevino, entonces, una nueva revista, a principios de 1906, llamada *Savia Moderna*, en que se prolonga el material de la *Revista Moderna* bajo un nuevo título.

El grupo literario que colaboraba en la revista *Savia Moderna* se dividía, según sus aficiones artísticas, pero con ideas compartidas, en tres secciones: uno, la sección cuyos miembros se dedican a la plástica o el muralismo como Ponce de León, Francisco de la Torre y Diego Rivera y Gerardo Murillo, apodado el “Doctor Atl”; dos, la sección que reúne, principalmente, los conferenciantes como Jesús Acevedo, Ricardo Gómez Robelo y Alfonso Cravioto; y, tres, la sección integradora de los literatos y

²⁴ *El testimonio de Juan Peña*, (1923), en *Pasado inmediato*, *op. cit.*, pág. 199.

²⁵ *Ibid.*, págs. 199-200.

los aficionados a la escritura como el ensayista José Vasconcelos, el filósofo Antonio Caso, el novelista Carlos González Peña, los poetas maestros Enrique González Martínez y Luis Urbina, y los poetas jóvenes Rafael López, Manuel de la Parra, Eduardo Colín, Roberto Argüelles Bringas y Julio Torri. Estos miembros conformaban, entonces, el paisaje intelectual mexicano y se mostraban preparados, no sólo para dar relevo al sistema dictatorial operante, sino también asumir la responsabilidad de reconstruir el mundo objetivo en sus distintas esferas empezando por la educación: “Tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera en donde, mientras el revolucionario armado detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y adultos, pobremente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro”²⁶. En esta vía reformista, de acuerdo con instrumentos poéticos e intelectuales, encaminan los contenidos de los ensayos de Alfonso Reyes, escritos en torno a la *literatura infantil*, como “La educación sentimental”, “¿Qué sucede en Córdoba?” y “Prólogo a Antoniorrobes para su libro *¿Se comió el lobo a Caperucita?*”²⁷.

Consumados ya los hechos de la Revolución y la celebración del Centenario, brotó de esta nómina de escritores, poetas y artistas, concentrados alrededor de la *Savia Moderna*, un nuevo grupo llamado el “Ateneo de la Juventud” integrado por Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, González Peña, José Escofet y Alfonso Reyes. Después de este grupo, aparece el grupo de los “Siete Sabios”, formado por los jóvenes Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint, Alberto Vásquez del Mercado, Xavier Icaza, Lombardo Toledano, Gómez Morín y Ramón López Velarde. Ambos grupos promovían el *popularismo* frente al

²⁶ Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, biblioteca Ayacucho, N° 37, 1ª ed., 1978, pág. 374.

²⁷ “La educación sentimental”, en *Simpatías y diferencias*, 3ª serie; “¿Qué sucede en Córdoba?”, en *Entre libros, OC, op. cit.*, tomo: VII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996; y “Prólogo a Antoniorrobes para su libro *¿Se comió el lobo a Caperucita?*”, en *De viva voz*.

academismo que esgrimía el grupo de los “Científicos”, los antiguos positivistas sostenidos por el gobierno de Porfirio Díaz, dueños de la enseñanza superior que empezaron sus labores en el Colegio de México, y cuyo miembros se destacan los nombres, en México, de Martínez Sobral y Joaquín Casasús; en Europa, Pereira; y, en Brasil, Barón de Mauá.

En el ensayo “La dignificación de la historia mexicana”²⁸, Alfonso Reyes examina uno de los momentos decisivos y fundamentales en la evolución de la cultura en México, caracterizada por la voluntad, que manifiestan los miembros del “Ateneo de la Juventud”, de introducir el ejercicio de la crítica simbólica en sus obras para acelerar el decaimiento del gobierno y su filosofía positivista. Para ello, Antonio Caso modificó el aparato filosófico e ideológico impuesto por el gobierno mediante la renovación de las ideas y las teorías predominantes, respondiendo así a las aspiraciones de sus coetáneos a través de su libro *Problemas filosóficos*, publicado en 1915²⁹; dando lugar a una nueva interpretación filosófica, sobre el problema de la historia reciente en México, que responde a los ideales de la juventud, abre nuevos horizontes para la intelectualidad, y ofrece una actitud moderada frente a la bipolaridad del pensamiento religioso, escolástico y positivista del gobierno porfiriano.

El apoyo a los ideales que propuso Antonio Caso es abrumador, no sólo en las filas de la juventud, sino también en la totalidad del pueblo

²⁸ “La dignificación de la historia mexicana”, en *Los trabajos y los días*.

²⁹ Rosa Krause de Koltenivck asegura que los planteamientos filosóficos de Antonio Caso guardan coherencia en el fondo y corresponden a los resultados científicos y filosóficos de su tiempo. En referencia a la obra *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, (1943), Rosa Krause de Koltenivck afirma que: “En la nueva edición no modifica en substancia la tesis de 1919. (...) Caso volvió a situarse, aunque en forma mucho más amplia, en la posición apuntada desde su juventud, volvió a sostener que “la filosofía de nuestro tiempo ha de fundarse en la experiencia, en la del laboratorio y la del oratorio”, que «la filosofía ha de ser respetuosa de lo real, humilde servidora de su fin, que es la cabal inteligencia del mundo». *Vid.*, Krause de Koltenivck, Rosa, “Prólogo” al libro *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, México, UNAM: Instituto Politécnico Nacional, 1987, págs. 7-10. Los temas más destacados en la filosofía de Antonio Caso y recogidos por Alfonso Reyes en su obra literaria son: “La vida como economía”, “La ciencia como economía”, “El intuicionismo y la teoría económica del conocimiento”, “El arte como desinterés”, “El símbolo y la forma”, “Los valores estéticos”.

mexicano, que empieza a recibir enseñanza y educación hasta en los más remotos rincones del país. Por este motivo, crearon revistas, organizaron conferencias e impartieron cursos, gratuitamente y en público, que albergan escuelas, colegios, liceos y universidades, con la intención de alcanzar el objetivo de la amplificación de la enseñanza de nuevas ideas en los establecimientos y las instituciones del Estado, para radicar algunos planteamientos inspirados en la filosofía europea y estadounidense representadas por Bergson, Boutroux, William James, Rudolf Eucken, Benedetto Croce; en la literatura, la tradición griega, la Edad Media y el Siglo de Oro español, la literatura del siglo XIX en Francia, los célebres intelectuales europeos como Dante, Shakespeare y Goethe, las últimas tendencias en Inglaterra, etc.; y en el arte, el cubismo y el impresionismo europeos.

Estas tendencias deparan el buen gusto o el instinto creador a los autodidactas y constituyen medio de diversión a los alumnos que van aprendiendo, sin signos de aburrimiento, de las ideas de su maestro para adquirir su propio imaginario y punto de vista singular, con que el teórico puede depurar las doctrinas del ámbito circundante y borrar las últimas huellas del pensamiento positivista, sostenido por el gobierno porfiriano en la materia de la educación: “El positivismo mecánico de las enseñanzas escolares se había convertido en rutina pedagógica, y perdía crédito a nuestros ojos. Nuevos aires nos llegaban de Europa. Sabíamos que la matemática vacilaba, y que la física ya no se guardaba muy bien de la metafísica. Lamentábamos la paulatina decadencia de las humanidades en nuestros programas de estudio. Poníamos en duda la ciencia de los maestros demasiado brillantes y oratorios que habían educado a la inmediata generación anterior. Sobrepondríamos los constantes flaqueos de

la cultura de los escritores “modernistas” que nos había precedido, y los académicos, más viejos, no pueden ya contenernos”³⁰.

Después de Antonio Caso, el filósofo Leopoldo Zea toma el relevo en la crítica de la doctrina positivista mediante la publicación del primer tomo de su obra *El Positivismo en México*³¹, un intento para marcar un momento crucial, no sólo en la crítica de la política positivista, la invalidez de ella en la contemporaneidad, sino también en la evolución de la cultura en México, a través de la configuración de una nueva tendencia en que confluyen distintos planteamientos literarios, sociales e ideológicos.

De este modo, la doctrina positivista, sostenida por el gobierno porfiriano, ofrece signos de perdurabilidad a través del control ejercido sobre los opositores, principalmente los jóvenes; permitiendo la construcción de un concepto político en que el contenido ideológico y el espíritu del sujeto constituyen el haz y el envés de una misma moneda, en beneficio del poder dictatorial; una situación de inmovilidad que afecta la poética del tiempo, lo cotidiano y lo histórico, hace perder todo tipo de intención progresista en el pensamiento predominante, y se acerca a los contornos de una ideología desvinculada completamente de la interpretación científica de lo histórico y lo cultural, para entregarse, finalmente, a fomentar el espíritu de la confrontación y el sentido de la tragicidad entre los grupos de la sociedad: “El positivismo está vinculado a nuestras luchas entre liberales y conservadores, a los ideales de la independencia, a los conflictos entre jacobinos, clericales y caudillos guerreros, a los intentos de la educación pública, a la organización de la burguesía mexicana tras el triunfo de Juárez, al desarrollo de la Era Porfiriana, al éxito y fracaso del llamado grupo de los Científicos”³².

³⁰ *Pasado inmediato*, op. cit., pág. 153.

³¹ Leopoldo Zea, *El Positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1968.

³² “La dignificación de la historia mexicana”, en *Los trabajos y los días*, op. cit., pág. 278.

De tal manera que la obra cultural de Leopoldo Zea, a la vez, pone fin a un pensamiento caduco y anuncia la continuidad del tiempo con nuevo carácter ideológico y cultural, que emprendieron sus antepasados y maestros desde los tiempos anteriores a la Revolución; una constancia temporal reflejada en el empeño del sujeto poético para formular nuevos conceptos de lo real y lo imaginario, con signos de productividad, utilidad y esperanza, que contribuyen en el perfeccionamiento de la condición errática del sujeto y moderan la complejidad de la problemática superpuesta, mediante : “(...) la inserción del pensamiento en la vida. Así es cómo el hombre y la historia adquieren su cabal dignidad humana. Sólo el baño de la conciencia nos distingue del bruto”³³. De esta manera, la necesidad de cuidar la expresividad es cada vez más imperiosa, según se muestra en el ensayo “El alfabeto y el hombre”³⁴, única forma de garantizar el progreso en la historia y la cultura, de una manera constante e ininterrumpida, otorgando a la *literatura* plena validez de asumir este papel en la temporalidad.

Este valor humano de la expresión verbal, permite ver cómo el teórico expresa un estado de desesperación, en “Reflexiones sobre el mexicano”³⁵, ante las promesas políticas irrealizables, así como la desilusión del yo ante la ineficacia de algunos gobiernos teledirigidos por sistemas e ideologías ajenas, que lo único que pretendían es la degradación del ser humano y reducir su estado a unas condiciones infrahumanas; unas circunstancias que afloran la inquietud del ser en beneficio del perfeccionamiento de lo vivido mediante la ciencia y la educación, con que el teórico transforma, en lo positivo, la negatividad del mundo real apoyándose en los postulados científicos, pero también explica cómo lo negativo en sí mismo puede ser, desde otro punto de vista, un factor

³³ *Ibid.*, pág. 279.

³⁴ “El alfabeto y el hombre”, en *Los trabajos y los días*.

³⁵ “Reflexiones sobre el mexicano”, en *Los trabajos y los días*.

positivo para el desarrollo de la literatura, el arte, la cultura y la historia, atendiendo a un proceso de ética literaria que impone la ironía y el humor sobre el dolor y el sufrimiento, y ofreciendo desde el punto de vista estético la voluntad de superar las adversidades gracias a unas fórmulas líricas que postulan un mundo mejor en el porvenir; el cual, a su vez, conservaría paradójicamente signos de lo existencial, no porque son frutos de la contemporaneidad, sino porque acompañan el sujeto en lo temporal: “La lucha contra los ambientes impropicios engendra el músculo de las grandes civilizaciones, mucho más que las gratitudes de los paraísos terrenos. Pero si la escasez o el obstáculo aniquilan la posibilidad, es decir, la esperanza humana, entonces los pueblos simplemente se desnutren y se consumen”³⁶.

Frente a la brutalidad del mundo contextual, la expresión literaria genera el amor, la complicidad y el *tono crepuscular* en la heterogeneidad del sistema artístico, introduciendo la noción de lo sublime en la invención literaria: es decir, la voz del teórico se sitúa en lo más alto de las expresiones humanas y el yo poético adquiere la categoría de un poeta profeta que extiende sus dones subjetivos al entorno público para predicar la alegría, la solidaridad y el consuelo: “Es, también, válvula por donde escapa el dolor, desquite contra la amarga existencia”³⁷.

La dialéctica entre lo poético y lo real, lo textual y lo contextual, lo artístico y lo existencial, en la definición del modo de ser personal, se traslada al ámbito literario de la época en que la identidad mexicana resulta descrita desde un doble punto de vista; por un lado, se encuentra la descripción filosófica que desarrolla Samuel Ramos en su obra *El perfil del hombre mexicano*³⁸; y por otro lado, se destaca la versión realista y

³⁶ *Ibid.*, pág. 421.

³⁷ *Ibid.*, pág. 423.

³⁸ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 1º ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

existencialista que aborda la obra cultural de José Vasconcelos³⁹. Ante ambas vertientes en la definición de lo mexicano, Reyes tiende a expresar sus reticencias por la obra de Samuel Ramos, porque ofrece un esquema vacío del *mexicanismo*, y sólo puede adquirir la validez de una obra propiamente mexicana cuando se reconcilie “con la existencia, cuando pueda disfrutar de cierta anarquía”⁴⁰.

Sin embargo, la obra de José Vasconcelos ofrece un diálogo eterno con el mexicano, un carácter dialogístico que hace posible su actualización en el tiempo, y el autor aparece “Siempre varonil y arrebatado, lleno de cumbres y abismos, este hombre extraordinario, tan parecido a la tierra mexicana, deja en la conciencia nacional algo como una cicatriz de fuego, y deja en mi ánimo el sentimiento de una presencia imperiosa, ardiente, que ni la muerte puede borrar. Lo tengo aquí, a mi lado. Nuestro diálogo no se interrumpe”⁴¹. Desde esta perspectiva, la obra de José Vasconcelos genera el perfil y la forma peculiar del ser mexicano que provoca el entusiasmo de unos y el disgusto de otros; y a pesar de sus partidarios y detractores, Reyes, recordando a Vasconcelos, decía que: “todos –unos y otros– han reconocido la magnitud y la honradez de tu esfuerzo, que con razón te ha conquistado el aplauso de nuestra América y la atención de los primeros centros intelectuales del mundo”⁴².

El tono conversacional que se desprende de estas palabras de Alfonso Reyes, incluidas en el ensayo “Despedida a José Vasconcelos”, transmite el estado de plenitud del teórico, ya situado en el puesto de un científico, autodidacta y maestro dotado de doble función, del creador y del crítico, y dueño del equilibrio necesario para la resolución de las paradojas

³⁹ “José Vasconcelos era el representante de la filosofía anti-occidental, que alguien ha llamado “la filosofía molesta”. La mezcla ingeniosamente con las enseñanzas extraídas de Bergson, y en los instantes que la cólera civil le dejaba libres, esbozaba ensayos de una rara musicalidad ideológica (no verbal)”. Véase, *Pasado inmediato*, *op. cit.*, pág. 205.

⁴⁰ *Los trabajos y los días*, *op. cit.*, pág. 422.

⁴¹ “Adiós a Vasconcelos”, en *Las burlas veras*, *OC*, *op. cit.*, tomo: XXII, 1ª ed. 1989, pág. 835.

⁴² “Despedida a José Vasconcelos”, en *Simpatías y diferencias*, 5ª serie, *op. cit.*, págs. 441-442.

que van surgiendo a lo largo de la experiencia literaria. De este modo, el desdoblamiento de la personalidad del teórico da signos de la democratización del diálogo y anula todo tipo de remordimientos y tapujos respecto al ejercicio libre de la crítica: “Yo no puedo hablarte sino con palabras de íntimo trato. Yo no puedo dirigirme a ti en términos de solemnidad oficial: eres parte en la formación mí mismo, como yo soy parte en la tuya”⁴³.

La confluencia y la interacción entre José Vasconcelos, como maestro, y Alfonso Reyes, como discípulo, vista desde esta perspectiva dialogística en que se compaginan los dos oficios, el maestro y el discípulo, asciende con la persona, que encarna este equilibrio entre los dos extremos de la dicotomía, a la categoría de un ser místico y sofista de sentimiento teológico y acto puro. Esta tendencia bipolar ofrece la concepción de la vida desde un punto de vista ético, moral y espiritual que hace perdurar en el tiempo la teoría poética, y la expansión de la misma en el espacio como documento válido para el estudio y la enseñanza en los programas académicos. De este modo, la teoría poética, que consigue reconciliar entre la tarea del maestro y la tarea del discípulo, constituye motivo para pactar entre los dos mundos que desde siempre se muestran reticentes, convirtiendo, así, tanto el sueño del teórico en la realidad, como la ilusión de aquella generación en ideales configurados en organismos culturales como la “Sociedad de Conferencias”, el “Ateneo de la Juventud” y la “Universidad Popular”, instituciones en que se anhela el bienestar y la convivencia social: “Tu, amigo, edificador de escuelas y gimnasios, constructor de talleres, Caballero del Alfabeto, nos has dado también el ejemplo de la bravura, virtud fundamental en los hombres. (...) Tú te has

⁴³ *Ibid.*, pág. 441.

armado como de una espada, y te has echado a la calle a gritar vivas a la cultura”⁴⁴.

Este sistema de eticidad contribuye en la formulación del concepto de la *sociedad*⁴⁵, el “vigorizar en el seno de esta Escuela el sentimiento de la unión, suscitar entusiasmos, sacudir torpotes y despertar, en fin, en las inteligencias que aquí se nutren, ese movimiento, esa inquietud, ese temblor que precede a las gestaciones todas; que comienza, en los seres, por ayuntar los sexos; acaba por resolverse en la alta producción intelectual, y no es sino remedo del eterno movimiento, de la eterna inquietud, del temblor eterno con que los gérmenes infinitos, calentados en la entraña laboriosa de la tierra, se hinchan primer, fecundizados, y rompen a poco el suelo, irguiendo al aire tallos que acaban en estallido de flores y frutos”⁴⁶; se trata de una definición, marcada por el peso de lo ético y lo teórico-poético, que permite acompañar el problema de *Teorías y crítica literaria en la obra de Alfonso Reyes*, como título de esta investigación, hacia los contornos de lo didáctico: “(...) lo mejor que tenemos –compañeros míos– y sólo en ella se logra vivir con la pura inteligencia aparte de obligaciones mezquinas; aparte del diario bullicio que desorienta y aturde; aparte de la muchedumbre que trota por las calles como arrastrada por irresistible tumulto; aparte, aparte de todo lo que no sea labor del intelecto”⁴⁷.

El diagnóstico del problema estudiado ya se ve cómo poco a poco se desplaza del ámbito escolar para ubicarse en la *inteligencia*, que se encuentra en una etapa incipiente caracterizada, primero, por la tensión con el sistema político: “(...) ¿qué sucede en la inteligencia, en la educación y

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 442.

⁴⁵ “Alocución en el aniversario de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria”, en *Varia, op. cit.*, págs. 313-319.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 313.

⁴⁷ “Alocución en el aniversario de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria”, en *Varia, op. cit.*, pág. 314

en la cultura, en las masas universitarias, en el mundo de nuestras letras?”⁴⁸; luego, por el estallido de la Revolución y las consecuencias posteriores reflejadas en la lucha civil: “Cuando la Revolución va a nacer ¿Qué sucede en la inteligencia, en la educación y en la cultura, en las masas universitarias, en el mundo de nuestras letras?”⁴⁹; y, finalmente, por la dispersión de los intelectuales, en tanto que representaban la esperanza de la praxis crítica y la teoría literaria, la desintegración del concepto generacional, que hasta entonces sostenían, y la elección del exilio, como en el caso de Alfonso Reyes, para seguir con su vocación literaria y, sobre todo, para distanciarse de la *vendetta* mexicana⁵⁰, ante la cual, mientras unos adoptan una actitud poética de *desmesura*, como Octavio Paz, otros, como Reyes, optan por la *mesura* en su poesía, según escribe Anthony Stanton: “Para Reyes, la palabra clave de estética, su ética y su filosofía de la vida es la palabra “mesura”. La visión de poesía que se defiende con pasión en el libro de Paz podría resumirse con la palabra “desmesura”, con sus connotaciones de ruptura violenta y transformación utópica. (...) Frente a una afirmación como ésta, la única respuesta posible de Reyes era el silencio, un silencio dictado tanto por su auténtica y bondadosa generosidad como por su carencia de espíritu polémico”⁵¹.

⁴⁸ *Pasado inmediato*, op. cit., pág. 186.

⁴⁹ *Ibid.* 186.

⁵⁰ Alfonso Reyes compara su situación en México post-revolucionario con la historia de Ifigenia que aprovecha la vacilación de los destinos para escoger la emancipación ante la abolición de volver a la patria, anulando de este modo la maldición, y empezando a fundar los yacimientos de una generación que ya supera los dolores de la enajenación. Véase, “Comentario a la *Ifigenia cruel*”, en *Ifigenia cruel*, OC, op. cit., tomo: X, 1ª ed. 1959, 3ª reimp. 1996, págs. 356-359.

⁵¹ Anthony Stanton, *Correspondencia: Alfonso Reyes / Octavio Paz, (1939-1959)*, México, Fondo de cultura económica, 1ª ed. 1998, 1ª reimp. 1999, pág. 39.

PARTE PRIMERA

RAÍCES DE LA INVENCIÓN, ANÁLISIS TEMÁTICO Y POÉTICA TEXTUAL

CAPÍTULO I

RAÍCES, MODALIDADES Y DEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA LITERARIA

Raíces de la invención

Alfonso Reyes establece el sentido de la teoría poética y la creatividad, según refleja su creación literaria, desde el ensayo titulado “Raíces” que encabeza *Parentalia*⁵², su primer libro de recuerdos, dedicado a los orígenes de su familia y las proezas del abuelo paterno y de su padre. Desde esta perspectiva, se pueden deducir las técnicas y las herramientas que utiliza el poeta en el desarrollo de su análisis crítico. Su nacimiento en Monterrey, interpretado en su poesía (“Romance de Monterrey” (México, 1911) y “Glosa de mi tierra” (Madrid, 1917))⁵³ como plena integración del teórico en el paisaje nativo, y su primera formación literaria en México D. F., constituyen momentos claves en la construcción de la imagen poética de tendencia simbólica en que el mundo real y natural y el mundo imaginario y poético están íntimamente interrelacionados en los puntos de la intuición y el lirismo que le abren nuevos horizontes creativos y nuevas oportunidades de convivencias y vivencias en lo existencial; confirmando así su condición de mexicano raigal, sin mostrar reticencias a lo extranjero, como reflejan estas palabras de Antonio Lago Carballo: “De entrada hay que afirmar que mal puede entenderse la obra y mensaje de Reyes si no se tiene en cuenta su condición de mexicano raigal, condición indeleble a pesar de sus largas permanencias en el exterior y de una ancha curiosidad intelectual que no reconocía fronteras a la hora del estudio crítico de libros y de autores”⁵⁴.

Esta forma de invención literaria concibe la existencia del poeta como un hecho intercalado entre un antes y un después, ofreciendo el sentido de la vida bajo forma de una cadena cuyos eslabones son etapas,

⁵² “Raíces”, en *Parentalia, OC, op. cit.*, tomo: XXIV, 1ª ed. 1990, pág. 360.

⁵³ “Romance de Monterrey” y “Glosa de mi tierra”, en *Constancia poética, OC, op. cit.*, tomo: X, 1ª ed. 1959, 3ª reimp. 1996.

⁵⁴ Antonio Lago Carballo, *Alfonso Reyes*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1ª ed., 1992, pág. 13.

experiencias y períodos que integran la trayectoria vivencial, y sujetan la permanencia del sujeto en lo existencial. De este modo, la existencia del yo viene a ser una etapa más que integra este proceso, se empeña en llenar el abismo que marcan los extremos del comienzo y el fin de su existencia mediante la invención artística y los quehaceres sociales y reales, mientras que lo material se deshace en los bordes y las extremidades de lo cotidiano.

Se trata de un procedimiento que da unidad, integridad y fuerza a la identidad del ser en la temporalidad, defendiéndola con argumento y convencimiento mediante la formulación de nuevos conceptos a los términos de la criatura y la creación, no como frutos de una conversación divina, sino como conceptos que designan valores de cordialidad y mestizaje entre individuos, comunidades y pueblos. De esta manera, la creación se encuentra al alcance del individuo y se perfila a través del contacto llevado a cabo entre sujetos e individuos, dando lugar a una forma de ser con signos de síntesis, o un testimonio en que sobreviven las condiciones que han intervenido en el proceso del mestizaje: vicios y virtudes, alegrías y dolores, espacio y tiempo, etc.; es decir, la configuración de la naturaleza bipolar que ya había existido en las fábulas primitivas, y con que, de algún modo, el poeta desea explicar su propia forma de ser como se puede ver en estos versos del poema “Jacob”, (París, 1925):

Noche a noche combato con el ángel,
y llevo impresas las forzudas manos
y hay zonas de dolor por mis costados.

Tiemblo al nacer la noche de la tarde,
y entra sed de cuchillo por mis flancos,
y ando confuso y temeroso ando.
 (“Jacob”)⁵⁵

⁵⁵ “Jacob”, en *Constancia poética*, op. cit., págs. 113-114.

La primera idea que se deduce de este poema es la bifurcación demiurgo *versus* metafísica, un contraste necesario para formular el contenido de lo divino a través de la concepción de la comunidad, con que se conciben las castas y las naciones, así como sus acarreo sanguíneos y humorísticos; dando lugar a una creatividad que enfoca, en sus inicios, el objeto creado desde el punto de vista de una encrucijada: o bien, se apodera del mundo entero, ofreciéndolo en sus diversas facetas; o bien, se conforma con ser desheredado, anulando parte de la identidad que le corresponde. Esta dialéctica de la imagen poética permite configurar un dato previo en la interioridad del creador, fundada en el mestizaje y la intercomunicación de los motivos existenciales, que posteriormente serviría de contenido simbólico de su obra, es decir, el blanco donde disparan sus ideas líricas.

Entendida así la función del creador literario, que se empeña en ofrecer una imagen poética en que los ingredientes están gobernados por la dialéctica clásica, el procedimiento teórico-crítico estriba, pues, en la confrontación entre extremos de algunos binomios como la vida y el arte, la necesidad y el azar, la razón y la arbitrariedad; corroborando las palabras de Raúl Rangel Frías, quien considera la actitud de Alfonso Reyes más allá de una simple tarea de poeta: “No es tan sólo un poeta admirable, sino también, en grado eminente un pensador y un maestro en el más esencial sentido de la palabra (...)”⁵⁶.

De este modo, aparte de las ideas y las teorías iniciales que constituyen el trasfondo de la teoría poética, Alfonso Reyes posee también el don de escribir: su escritura y su expresión verbal desempeñan la función de la otra faceta a través de la cual se puede interpretar el origen de la invención literaria del teórico. Ante los postulados relacionados con el origen de la expresividad, ubicado en el individuo, y su bifurcación en los

⁵⁶ Raúl Rangel Frías, “Conmemoración: Homenaje LXXXIX aniversario del nacimiento de Alfonso Reyes, 17 de mayo”, *Boletín Capilla Alfonsina*, N° 33, Enero-Diciembre, 1978, pág. 7.

extremos de la retórica y la conducta, el teórico construye una relación recíproca entre los distintos conceptos críticos, por muy contradictorios que sean, para depurarlos y ordenarlos de acuerdo con los instrumentos que le va dictando su universo imaginario.

Por consiguiente, el mecanismo de la teoría poética, desarrollado por el teórico, utiliza, por su parte, el recurso de expresividad y estética literarias para adquirir la forma de objeto creado, sin dejar de comportar signos de lo real, lo existencial y lo objetivo que transmiten señales de identidad, formas subjetivas y peculiaridades del teórico, inmerso en la definición del concepto de la teoría literaria a través de la reconciliación entre lo privado y lo público, lo subjetivo y lo objetivo, lo autóctono y lo universal en estado coherente, sostenido por el humor, la ironía y la gracia de la palabra literaria y la expresión verbal como se refleja en estos versos del poema “Arte poética” (París, 1925):

Asustadiza gracia del poema:
flor temerosa, recatada en yema.
 (“Arte poética”)⁵⁷

No obstante, la actitud del sujeto poético ante la palabra literaria puede ser determinada por dos posturas: por un lado, se encuentra la contemplación; y por otro lado, se destaca la acción o el ejercicio. Por eso, Alfonso Reyes, inspirado en la poética del tiempo, confía al ejercicio poético la tarea de aportar algo más a la experiencia vivida, algo trascendental que invade todo el ser; ofreciendo la existencia humana como engendradora del cambio, la transformación y la sucesión de la base social y popular que sostiene la palabra y el *logos* griego. Dicho de otra forma, la expresión verbal adquiere carácter poético sólo cuando se deriva de la voz lírica de los intelectuales, dando a la palabra literaria la fuerza necesaria

⁵⁷ “Arte poética”, en *Constancia poética, op. cit.*, pág. 113.

para unir entre lo plebeyo y lo divino, en términos de creatividad y expresividad accesibles que anulan la hegemonía de los poderosos y desciende el poder de la transformación desde los altos niveles de la divinidad hasta ponerlo al alcance de la clase social.

A pesar de ello, la opacidad predomina en la imagen poética del teórico desde los orígenes establecidos en la época griega, concibiendo la invención literaria, a lo largo de la historia, bajo forma de unidad entre la interioridad y la exterioridad, el contenido y la forma, el habla y el espíritu etc. No obstante, el equilibrio entre ambos extremos de estos bifrontes dentro de la invención literaria poco a poco se desequilibra por motivo de algunas tendencias poéticas que tienden a prevalecer la dimensión religiosa y pragmática de la creación literaria, llegada a la fase final, convirtiéndola en algo sublime, más allá de lo que realmente la creación pretende ser. De esta manera, la invención literaria en la poética textual de Alfonso Reyes posee un carácter binario, que introduce sus postulados en la psicología del receptor formando en su interioridad una aglutinación de las sangres, pero, también, ofrece su aspecto bajo forma de un método que proyecta el receptor sobre la obra objeto de su estudio. Por consiguiente, la teoría poética que se desprende de la invención inicial de Alfonso Reyes postula una orientación clásica que arranca en la fuerza de la palabra poética:

“Y si hemos de salvar algún día el arco de la muerte en forma que alguien quiera evocarnos, *Aquí yace* -digan en mi tumba- *un hijo menor de la Palabra.*”⁵⁸

Con lo cual, la consideración de estos supuestos creativos y el proceso de la poética de la invención, no deben limitarse al nivel superficial de la confusión que presentan las lenguas, sino más bien al nivel más profundo que asienta en lo espiritual, lo sanguíneo y lo mental, donde nace

⁵⁸ “Raíces”, en *Parentalia*, *op. cit.*, pág. 360.

la facultad creativa, se construye el universo imaginario y se trama la imagen poética antes de salir a la realidad, como en el caso del primer libro *Cuestiones estéticas*, (1911), en que el teórico traza las “opiniones” y sus acompañantes “intenciones” durante todo el proceso creativo.

El libro mencionado ofrece, aún de modo más amplio, el método que Alfonso Reyes propone seguir en la evolución de su universo creador e intelectual, su poética textual y su invención literaria en lo que sigue de su obra; conjugando todos estos elementos desde el punto de vista de un humanista consciente de sus raíces mexicanas y americanas, según las propias palabras de Francisco García Calderón: “Alfonso Reyes es un efebo mexicano: apenas tiene veinte años. Sólo el entusiasmo traduce en este libro su edad. No son dones de toda juventud su madurez erudita y su crítica penetrante. Tiene cultura vastísima de literaturas antiguas y modernas, analiza con vigor precoz y estudia múltiples asuntos con la ondulante curiosidad del humanista”⁵⁹.

Se trata, entonces, en este presente estudio, de interpretar la experiencia literaria de Alfonso Reyes, es decir, completar el vacío que media entre sus opiniones e intenciones recorriendo, para ello, el universo imaginario del teórico y estableciendo las relaciones entre los distintos elementos creativos que lo componen. Para abarcar la imagen poética de Alfonso Reyes, más vale trazar un esquema a raíz de unas cuestiones e interrogaciones a las que se limitará nuestro análisis en esta investigación, como ¿hasta qué punto Alfonso Reyes haya conseguido ofrecer clara y obviamente su punto de vista sobre la noción de la imagen poética? ¿Le irá suficiente el recurso de la expresión poética para poner el orden y la estructuración del fenómeno literario? ¿En qué áreas lingüísticas o ejercicios espirituales se mueve el poeta-ensayista para dar una aproximación a la invención literaria? ¿Cuáles son las influencias estéticas,

⁵⁹ Francisco García Calderón, “Prólogo” al libro *Cuestiones estéticas*, *op. cit.*, pág. 11.

las corrientes literarias y las tendencias artísticas que han intervenido en la configuración de su discurso poético y literario?

El abordaje de la invención literaria de Alfonso Reyes, desde la óptica que trazan estas cuestiones, permite ver cómo evoluciona la imagen poética, así como el universo creador del yo, no sólo dentro de la obra del poeta-ensayista, sino también en las configuraciones líricas, el legado teórico y la constancia poética que de su obra se desprende desde los orígenes hasta la actualidad. De algún modo, Alfonso Reyes, a través de sus *Cuestiones estéticas*, ya había planteado en grandes líneas los horizontes estéticos de su obra literaria en general; una estética que da armonía a los conceptos de la poeticidad, la invención literaria y la creación artística, ofreciendo una red de relaciones que integran los ingredientes como la *impresión* que causa la obra en el yo, la *exégesis* de la realidad y la consciencia del entorno o el componente psicológico en que se vive a la hora de escribir, y el *juicio* literario que será compatible al entorno en que se crea su configuración. A este respecto refería Gloria Vergara en su estudio realizado sobre la teoría de Ramón Ingarden: “De forma análoga a lo que ocurre en el mundo, Ingarden considera el tiempo en la obra de arte literaria, pues también en su estructura esquemática, determinada en parte por los actos de conciencia del autor y en parte por los que realiza el lector en el momento de la concretización, los objetos puramente intencionales proyectados por las unidades de sentido portan características de objetos reales que se descubren en la actualización. (...), pues gracias a ese fundamento temporal que se refleja básicamente en los valores artísticos y estéticos, se nos revela también la “idea” del mundo que nombra Ingarden como función esencial, (...)”⁶⁰.

⁶⁰ Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 013, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), Monterrey, México, pág. 73.

Así, la hipótesis que se perfila de lo examinado hasta ahora permite abordar la invención literaria de Alfonso Reyes desde una doble perspectiva que asienta, tanto en la forma, la estructura y la composición, como en el contenido, la sustancia y la información. Dicho de otra forma, la creación literaria del teórico está gobernada por una doble intención; por un lado, hay la intención de sistematizar, analizar y fragmentar lo estético para definir las modalidades literarias y los instrumentos figurativos trascendentales que componen la originalidad de la teoría poética y, sin razón, atropelladas y olvidadas en la actualidad, ora por ser imperfectas, ora por ser anticuadas, descalificándose en ellas las equivocaciones y los pecados que desde siempre empañan la figura humana. Por otro lado, se encuentra la elaboración de una tematización que sostiene el ejercicio poético mediante la fuerza lírica, respecto a algunos postulados y propuestas sobre la reconstrucción poética que, brotando del ambiente intelectual e ideológico posterior a la Revolución de 1910, proyecta la invención literaria en dos direcciones: o bien, hacia el servicio de la crítica para salvar lo que se puede de una poética textual en vía de caducidad; o bien, hacia el deseo de la ruptura con el pasado y la búsqueda de una fórmula completamente novedosa, que, a su vez, supone la mutilación de las conquistas más relevantes en el discurso poético y reduce su aportación contextual a unas fórmulas poéticas deficientes.

Modalidades de la imagen poética

Según José Luis Martínez: “La vida de Alfonso Reyes fue una hazaña de la voluntad y la imaginación, y estas memorias fragmentarias tuyas nos permiten seguir su camino”⁶¹; es decir, la memoria adquiere carácter de un elemento fundamental en la configuración de la estética literaria y la imagen poética en la invención inicial del teórico que, recurriendo a sus recuerdos, determina los orígenes de la creación literaria, situados en la antigua Grecia, no sólo para estudiar los distintos manifiestos artísticos que le depara la antigüedad, sino también para distraerse de la realidad deficitaria y absurda operante en la contemporaneidad, es decir, la antigüedad se considera como un mundo encantado para el alma personal, frente a los “Días aciagos” que acechan el teórico en lo real:

“Escribo un signo funesto. Tumulto político en la ciudad. Van llegando a casa automóviles con los vidrios rotos, gente lesionada. (...) Atmósfera impropicia (o ¿propicia?) a mis ejercicios espirituales. (...) Horas después. Me voy habituando a la incomodidad. Hay escándalo –me digo–. Así es el mundo: Así está hoy la naturaleza.”⁶²

Con lo cual, las palabras de la antigüedad poco a poco se iban cobrando cuerpo en los objetos de la actualidad, y los libros de los antiguos griegos se iban tornando confidentes y consejeros, como es el caso de *La afición de Grecia*: “título –como bien observa Ernesto Mejía Sánchez– que ya aparecía como rubro del primer “Comentario” a la *Ifigenia cruel*. Reyes, al final de sus días, quiso recuperarlo para un volumen, como para indicar

⁶¹ José Luis Martínez, “Introducción” a *Memorias*, OC, op. cit., tomo: XXIV, 1ª ed. 1990, pág. 8.

⁶² “Días aciagos”, en *Memorias*, op. cit., pág. 40.

la constante de toda su existencia”⁶³; ofreciendo en la actualidad un panorama literario en que se repite la historia antigua mediante la reaparición en lo real y lo cotidiano de estampas que recuerdan los coros de la tragedia griega predicando la sumisión a los dioses: la principal lección ética que se conserva y se extrae del teatro antiguo. Importa subrayar que, en opinión de Alfonso Reyes, lo que los griegos consideraban obras de arte, en la actualidad es pura vida real, la realidad cotidiana en que la literatura ya no se presenta en los libros y las obras, sino que está en la vida pública, calles, plazas y talleres, para cumplir con sus verdaderos fines. De este modo, el valor de literatura, y particularmente la literatura clásica, sigue en aumento como remedio para los males que padecía el teórico, y el alivio frente al dramatismo de lo existencial como se puede deducir en “Las Tres Electras del teatro ateniense”, (1908), uno de los ensayos que figuran la invención prematura de Alfonso Reyes:

“Por el año de 1908, estudiaba yo las “Electras” del teatro ateniense. Era la edad en que hay que suicidarse o redimirse, y de la que conservamos para siempre las lágrimas secas en las mejillas.”⁶⁴

Establecido ya el paralelismo entre el teatro antiguo y la realidad actual, el arte dramático y la realidad existencial, Alfonso Reyes pasa a la crítica de la obra teatral de la antigua Grecia concibiéndola como una crítica indirecta de lo vivido. A partir de allí se puede decir que Alfonso Reyes no sólo se conforma con crear una obra literaria, sino también la invención de la literatura en mayúsculas, como se puede comprobar también en las palabras de Guillermo Sucre al establecer una comparación entre Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges en su artículo “La nueva crítica”:

⁶³ Ernesto Mejía Sánchez, “Estudio preliminar” a los libros *Los poemas homéricos, La Ilíada y La afición de Grecia*, OC, op. cit., tomo: XIX, 1ª ed. 1968, 2ª reimp. 2000, pág. 19. Véase también: “Comentario a la *Ifigenia cruel*”, en *Ifigenia cruel*, op. cit., págs. 351-352.

⁶⁴ *Ifigenia cruel*, op. cit., pág. 351.

“Reyes y Borges están al comienzo de nuestra literatura moderna. Y hay un hecho fundamental en esto: ambos pusieron de relieve la inmanencia de la obra y, por lo tanto, de la crítica misma. Las diversas tendencias en que luego se ha manifestado la crítica latinoamericana tiene, por lo menos, este denominador común”⁶⁵. Así, Reyes maneja el tema de Grecia a su propia manera, al igual que los trágicos de todos los tiempos que cuentan a su modo la historia conocida en lo general; dando por entendido que aunque el tema parezca ajeno, en lo aparente, a la realidad circundante, el teórico emplea su imaginación para convertirlo en un tema propio y actual, gracias a sus dotes interpretativos que operan sobre la obra teatral predilecta de la antigua Grecia, sometiéndola a los fueros internos que se parecen al exorcismo, y transformándola poco a poco en la sustancia que se disipa en la poética del yo elaborada en la actualidad consiguiendo, mediante ello, en lo existencial, no sólo una situación ponderativa entre el arte y la realidad, sino, también, como se puede observar en estas palabras de Octavio Paz, la invención de “una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras”⁶⁶, o según los términos del propio Reyes:

“(…), era como si hubiéramos creado una minúscula Grecia para nuestro uso: más o menos fiel al paradigma, pero Grecia siempre y siempre nuestra.”⁶⁷

Apoyando sobre argumentos sinceros, Alfonso Reyes se atreve a explorar los asuntos y los temas de la antigua Grecia para resolver los problemas de la contemporaneidad. Esta sinceridad comporta signos de la valentía y la hombría que desvelan al público los fracasos y los aciertos del

⁶⁵ Guillermo Sucre, (Coord.), “La nueva crítica”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 271. Sucre añade en lo referente al liderazgo de Reyes y Borges en la invención literaria latinoamericana: “comparten la concepción del arte como forma y como juego: una forma que se convierte en la esencia misma de la creación, un juego que llega a implicar la más plena realidad, son dos espíritus afines y están al comienzo de nuestra modernidad”, pág. 270.

⁶⁶ Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, S. XXI, 1ª ed., 1967, pág. 41.

⁶⁷ *Ifigenia cruel*, op. cit., pág. 352.

sujeto, exhibido completamente y sin tapujos desde el principio. De este modo, la restauración del pensamiento de la antigua Grecia, constituye una tarea que desempeña la función de una oportunidad para todo el público deseos de poner en prueba su esfuerzo y su pensamiento; una obra que requiere responsabilidad en la construcción de sus distintas partes, no admite fracasos ni desesperaciones, porque es la única vía de levantar legítimamente el valor de la actualidad sobre la caducidad de la antigüedad, la invención literaria sobre las enseñanzas actuales, y la historiografía actual sobre las bases sólidas del arte clásico, desde el punto de vista de Rafael Gutiérrez Girardot: “Los hombres que inauguraron en Hispanoamérica el siglo XX y que, con ello, dieron forma al largo proceso de la tradición –incubado desde la Colonia hasta la era republicana por erasmistas, alumbrados, ilustrados y revolucionarios– fueron creadores y son testigos de su propia creación. Estos hombres, la obra de ellos, son nuestro “pasado inmediato” y nuestro presente”⁶⁸.

Esta dialéctica entre la herencia griega y la experiencia actual constituye el telón de fondo de la estética literaria y la imagen poética del yo desde la invención inicial de la obra literaria; ofreciendo un proceso creativo en que se convierte esencial el compromiso entre la experiencia del yo y la evolución del arte a lo largo de la historia desde los orígenes hasta nuestros días:

“Somos uno con ella: no es Grecia, es nuestra Grecia.
Tanto riesgo solicita a todo corazón templado.”⁶⁹

Aparte de la imagen de la antigua Grecia, trazada anteriormente por el teórico, hay también el sentido de la “Grecia cotidiana”, deducido de las propias palabras de Rafael Gutiérrez Girardot, a través del nombramiento,

⁶⁸ Rafael Gutiérrez Girardot, *La imagen de América Latina en Alfonso Reyes*, Madrid, Ínsula, 1ª ed., 1955, pág. 8.

⁶⁹ *Ifigenia cruel*, *op. cit.*, pág. 352.

como actores principales en el escenario americano, del argentino Cariolano Albertini, el mexicano Antonio Caso, el peruano González Prada y el uruguayo Vaz Ferreira; César Vallejo y Pedro Enríquez Ureña; José Carlos Mariátegui y José Vasconcelos; Baldomero Sanín Cano y el propio Alfonso Reyes; y añade: “Son estos primeros veinticinco o treinta años que hicieron posible la existencia de una auténtica cultura hispanoamericana, es decir, americana y occidental”⁷⁰. La aportación de Alfonso Reyes a esta labor intelectual hispanoamericana es considerable desde el punto de vista de la consciencia del yo, que se empeña en definir, con medios propios, las raíces del problema del ser americano y la identidad hispanoamericana:

“(…), una perspectiva de ánimo que nos capacita para humanar hasta los mitos más rígidos y arcaicos. (...) La afición de Grecia es tan imperiosa o más.”⁷¹

La efectividad de la teoría poética Alfonso Reyes, respecto a la definición de la cultura, el pensamiento y la literatura hispanoamericana, no ha tardado mucho en aparecer, sobre todo, en boca de sus contemporáneos y sus discípulos como Carlos Fuentes quien aseguró que: “es el primer mexicano del siglo XX que piensa y actúa con autonomía y grandeza, sin pedirle permiso a las jícaras de Tabasco o al Río Grande del Norte”⁷². Por consiguiente, autonomía, grandeza y universalidad son ideales que motivaron el teórico para estudiar la evolución de la “Electra” en el teatro ateniense, uno de los temas más complejos de la tradición clásica, desde una triple perspectiva que corresponde a tres personajes literarios del drama griego: Esquilo, Sófocles y Eurípides; permitiendo a los jóvenes ir divagando sobre otros asuntos paralelos relacionados con la cotidianidad a la que están sujetos.

⁷⁰ Rafael Gutiérrez Girardot, *La imagen de América Latina en Alfonso Reyes*, op. cit., pág. 9.

⁷¹ *Ifigenia cruel*, op. cit., pág. 352.

⁷² Carlos Fuentes, “Alfonso Reyes”, en: *Presencia de Alfonso Reyes [Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)]*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, pág. 26.

Estas divagaciones se recogen en los cuadernos de las notas, o se almacenan en la memoria, con la intención de volver sobre ellas para publicarlas y difundirlas, cuando lo permita la brutalidad reinante en la realidad objetiva, y el yo, representado por la figura de “Ifigenia”, consigue por fin, no sólo la redención de la raza, sino también la libertad de explorar la “memoria del olvido que es la memoria de nuestra propia inteligencia”, según los términos de Ramón Xirau⁷³. De esta forma, la concepción de la oportunidad se concibe mediante el cierre del ciclo que corresponde a la etapa de la juventud en la experiencia del yo, y la apertura de otro nuevo en que se espera conseguir lo que no ha podido ser en el ciclo anterior:

“Antes de que mi Ifigenia pudiera alentar, había de cerrarse un ciclo de mi vida.”⁷⁴

La figura de Ifigenia simboliza al cierre de un ciclo temporal en la historia que le corresponde ahora⁷⁵, porque el propio Alfonso Reyes, en tanto que es una metáfora real de la figura abstracta del teatro griego, es consciente de que el dramatismo de la realidad vivida es causa de la inconsciencia y la ignorancia que exigen la permanencia de lo antiguo, por muy imperfecto que sea, en lo actual, para formular la reconciliación de ambos periodos temporales, y sacar de todo ello nuevas lecciones que tendrán como efecto principal y definitivo la liberación del yo poético enmascarado de varias figuras del teatro griego, que ejemplifica la evocación de la figura de Electra. De este modo, la figura de Ifigenia en el teatro ateniense adquiere un doble concepto; por un lado, se encuentra el

⁷³ Ramón Xirau, “*Cinco vías a Ifigenia cruel*”, en *Presencia de Alfonso Reyes*, op. cit., pág. 163.

⁷⁴ *Ifigenia cruel*, op. cit., pág. 352.

⁷⁵ La historia que hay en el poema dramático *Ifigenia cruel* gira entorno a la “raza de Tántalo” y los hermanos “Orestes”, “Ifigenia” y “Electra” como principales personajes: “transmitióse la maldición de Tántalo por toda la familia. Tántalo contagia a Pélope, y éste a Tiestes y a Atreo, sus hijos. Agamemón y Menelao, los hijos de Atreo, nacen malditos, y la Helena de Menelao se encarga de propagar el mal a toda la raza de los hombres, mientras que la Clitemnestra de Agamemón, adúltera y “sponsuricida”, muere apuñalada por su hijo Orestes”. *Ibid.*, págs. 356-357.

concepto real que corresponde a la historia de “Ifigenia en Tántalo”⁷⁶; y por otro lado, se destaca el concepto ficticio que corresponde a la historia de “Ifigenia en Áulide”⁷⁷. Este concepto ficticio de Ifigenia en Áulide poco a poco se desarrolla en un nuevo concepto real mediante su aparición de nuevo en la tierra de “Táuride”⁷⁸, lugar en que nuevamente adquiere dos conceptos semejantes a los que poseía inicialmente en la tierra de Tántalo; por un lado, el concepto real: “Aquél pueblo brutal adora a Artemisa, y sacrifica en su templo a los extranjeros”⁷⁹; y por otro lado, el concepto ficticio que sigue caracterizando su figura: “(...), en todos los imitadores de la Ifigenia en Táuride, recuerda su vida anterior y se lamenta de tener que preparar sacrificios humanos, interrogándose sin cesar sobre la suerte de su familia y de su patria”⁸⁰. Con lo cual, la figura de Ifigenia, que se dibuja en este cuadro, se sitúa en el puesto de la:

“sacerdotisa de Táuride, viva como en sueños, sin el recuerdo de su vida anterior, el cual una divinidad sabia, armónica, habrá cuidado de arrebatarle al envolverla en el vaho sagrado que la ocultó. (...)”⁸¹

Ifigenia en Táuride adquiere signos de una entidad que paulatinamente se desvanece en la realidad para adquirir los contornos de la

⁷⁶ 1. “Ifigenia en Tántalo”: “A Ifigenia, hija de Agamemnon y de Clitemnestra, hermana de Orestes y de Electra (...), he querido confiar la redención de la raza. Es más digna ella que aquél colérico armado de cuchillo. Además de que me inclino a creer que lo femenino eterno -molde de descendencias- es más apto para este milagro cosmogónico de las depuraciones que no el elemento masculino. Concibo a Ifigenia como una criatura cambiante, en la tradición de Atalanta y otras vírgenes varoniles”. Véase: *Ibid.*, pág. 357.

⁷⁷ 2. “Ifigenia en Áulide”: “(...) en Áulide, las naves de Agamemnon que se dirigen a Troya han sido azotadas por el viento o acaso no lograran vientos propicios. Los dioses, para aplacar su cólera, han pedido el sacrificio de Ifigenia. En vano interviene Odiseo con sus piadosos engaños (...) e Ifigenia será ataviada para unas fingidas nupcias. En vano. Eurípides nos la presenta, espantada y terrible, lanzando aquellas palabras de dudoso helenismo: “Vale más vivir miserablemente que morir con gloria.” Cuando Ifigenia, en fin, se inclina bajo el cuchillo de Calcas, la diosa Artemisa (...) la hace desaparecer, la arrebatada y la transporta a la tierra de Táuride, (...)”. Véase: *Ibidem*.

⁷⁸ 3. “Ifigenia en Táuride”: “(...) la tierra de Táuride, donde la consagra para su sacerdocio. (...) Un día los tauros encuentran, al pie de la Diosa, la nueva sacerdotisa, que canta las excelencias del sacrificio humano como pudo hacerlo algún oficiante de los sagrarios aztecas”. *Ibid.*, págs. 357-358.

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 357.

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 358.

⁸¹ *Ibidem*.

antigua fábula, antes de reducirse a la abstracción formando la esencia del poema titulado *Ifigenia cruel*:

“(…) un poema sin arqueología, donde pierde todo su valor la historia del raptó de la imagen. Y nos sedujo la idea de tratar el asunto con cierta escasez verbal y en un solo estilo de metáforas.”⁸²

Pero el desenlace de la historia de Ifigenia sigue, todavía, sin definirse completamente, a pesar de las múltiples interpretaciones que se llevaron a cabo sobre la misma historia desde Eurípides hasta llegar al teatro francés, el alemán y el italiano⁸³. Sin embargo, y a la inversa de las anteriores interpretaciones, la imagen derivada, en este ensayo, de la figura de Ifigenia, protagonista de la tragedia, resulta más obvia y corresponde simbólicamente a la vida real del teórico y a las circunstancias de una realidad deficitaria y absurda en curso:

“Un súbito vuelco de la vida vino a descubrirme la verdadera misión redentora de la nueva Ifigenia, haciendo que su simbolismo creciera solo, como una flor que me hubiera brotado adentro.”⁸⁴

Pero la caducidad de la imagen que representa la figura de Ifigenia está sujeta al cambio inevitable, porque admite la condición abstracta a la que se vio reducida en los dominios del poema, y luego se transforma también en la figura de Electra que se mueve constantemente en el teatro ateniense; ofreciendo un panorama dialéctico en que los personajes literarios, Ifigenia y Electra, intercambian las posiciones de abstracción y concreción, ficción y realidad, inexistencia y existencia gracias al juego poemático, el lirismo inicial y el simbolismo estético, que yuxtapone ambas

⁸² *Ibid.*, pág. 359.

⁸³ *Ibid.*, pág. 358.

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 359.

figuras del teatro griego, Ifigenia y Electra, como se aprecia en “Las Tres *Electras* del teatro ateniense”⁸⁵; y con ella, paralelamente, se abre un nuevo ciclo, con signos mitológicos, en la experiencia del yo:

“Y sola una sombra blanca, Electra, discurre, azorada, por la escena trágica, a manera de casta luz.”⁸⁶

Sin embargo, sólo la llegada de “Orestes”⁸⁷, hermano de Ifigenia y Electra, y el último de los Tantálidas, ha hecho posible la redención de la familia Tántalo de su pecado original:

“(…), prolongando a través del tiempo su influjo pernicioso, y como en virtud de una les de compensación, fue contaminando con su maldad e hiriendo con su castigo a los numerosos Tantálidas, (...); y sucedió que la semilla de maldición, atraída por Tántalo, germina, ruinosamente, en el campo doméstico. Y desenrolló la fatalidad en su curso, proyectándose por sobre los hijos de la raza; y ellos desfilaron, espectrales, esterilizando la tierra con los pies.”⁸⁸

La interpretación clásica de la tragedia griega ofrece la salvación de la raza de Tántalo mediante “la anagnórisis o agnición, el reconocimiento de los hermanos, en unos diálogos que no olvida quien los ha leído una

⁸⁵ “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, en *Cuestiones estéticas*.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 17.

⁸⁷ “(...) a Orestes toca redimir la maldición. Persígnenlo las Erinies o furias de la madre, y por sus padecimientos y ruda justicia, lo absuelve un consejo de ancianos que tiene poder sobre las cosas del cielo. Es decir, que el pecado se redime por la expiación. Y esto pudiera parecer admisible a un cristiano; pero sólo desde un punto de vista individual. La expiación de Orestes puede ser que redima a Orestes; pero ¿por qué a toda la raza? A los hombres no nos redimió la expiación de Adán -dice el cristiano-. Los antecesores de Orestes sufrieron también por sus crímenes, y no anularon la maldición. En cuanto al consejo de ancianos, es una mera ficción plástica. (...) Al fin llega Orestes, acompañado de Píldes, el providencial. Viene afligido por la locura del matricidio y, en estado de enajenación, combate a los ganados. (...) Los dioses le han pedido el rapto de la Artemisa que se adora en Táuride, prueba final de sus expiaciones. Se opera la agnición o anagnórisis, el reconocimiento de los hermanos, en unos diálogos que no olvida quien los ha leído una vez. Y Orestes y Píldes huyen, llevando consigo a Ifigenia y a la Artemisa, la cual es libertada así al culto de sus adoradores bárbaros. La maldición de Tántalo ha sido redimida”. Véase: *Ifigenia cruel*, *op. cit.*, págs. 357-358.

⁸⁸ *Cuestiones estéticas*, *op. cit.*, pág. 15.

vez”⁸⁹; no obstante, la interpretación moderna, que el teórico introduce en este conflicto, ofrece una doble significación de la actuación de Orestes frente a Ifigenia. Por un lado, Orestes viene “(...), como la fulminación del rayo, a encender en ella la memoria de su vida anterior, –irritando con la alegría de la conciencia cobrada– el horror de saberse hija de una casta criminal”⁹⁰; y por otro lado, “que Orestes robe en buena hora la estatua de la diosa (...), pero que no logre convencer a Ifigenia”⁹¹. Tanto en uno como en otro caso, la presencia de Orestes, en la forma de un asesino que mató a su madre, ha hecho perder la memoria de Ifigenia que ya no se acuerda de su historia; lo cual acelera, tanto la desaparición trágica de ella, encarnando la *idea de la tragedia*⁹², al no parecerse “compatible con el recuerdo de su vida anterior”⁹³, como la aparición de Electra para sustituir a Ifigenia, abandonada a su suerte en medio del escenario trágico. Ante estos vaivenes de la antigua fábula, el poeta propone escoger una perspectiva personal, original y particular para abordar el problema objeto de estudio:

“era menester escoger una dirección muy precisa para
(...) abordar un tema de esta especie.”⁹⁴

En su ensayo titulado “Sobre Montalvo”, Alfonso Reyes completa, en un momento adecuado, el proceso de la configuración del modo de expresión hispanoamericana, la herencia literaria, la poética, la poesía y la prosa, que había iniciado la inteligencia americana desde los principios del siglo XX: “¡Qué antología de la prosa americana nos podían dar los editores! ¡Bello, Sarmiento, Montalvo, Rodó, Martí, Ignacio Ramírez, Justo

⁸⁹ *Ifigenia cruel*, *op. cit.*, pág. 358.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Véase la “idea de la tragedia”, en: *Ibid.*, págs. 352-354.

⁹³ *Ibid.*, pág. 358.

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 359.

Sierra, Hostos, Díaz Rodríguez, Urueta y tanto que dejó de citar”⁹⁵. En todos estos hombres, al igual que en Alfonso Reyes, la escritura comporta signos de precisión y definición, y en ella queda patente el basamento personal y la identidad hispanoamericana que Enrique Anderson Imbert ha notado precisamente en la teoría poética y la creatividad de Alfonso Reyes: “Alfonso Reyes es el más agudo, brillante, versátil, culto y profundo de los ensayistas de hoy en nuestra lengua”⁹⁶. De allí viene la peculiaridad de la escritura que permite al teórico manejar fácilmente la tradición griega, por muy compleja que aparezca, e interpretar las distintas figuras que le depara el teatro griego de acuerdo con un análisis paradójico, que representa la “Electra de Esquilo” bajo forma de un doble conflicto relacionado con la exterioridad, o la indecisión, y la interioridad, o “la sumisión natural de las vírgenes y los frenos del pudor” que se revelan contra las injusticias que la someten⁹⁷, de la tragedia griega. Entre ambos conflictos, la Electra esquiliana se define como:

“(…), una seductora y delicada figura, cuya misma tenuidad conviene a prestarle más color patético, convirtiéndola en noble representación del dolor humano, liberado por la inconciencia y el ensueño.”⁹⁸

Las paradojas del carácter de la Electra de Esquilo simbolizan las contradicciones del mundo real en que se mueve constantemente el teórico, portador de un pensamiento que disimula la negatividad del entorno, para ofrecer engañosamente un mundo imaginario en que quepan circunstancias y situaciones aún las más adversas. Se trata de un sentimiento de cordialidad y tolerancia que el teórico atribuye a la figura de la Electra de Esquilo para construir un *paradigma* en la nomenclatura clásica:

⁹⁵ “Sobre Montalvo”, en *Simpatías y diferencias*, 1ª serie, *op. cit.*, pág. 80.

⁹⁶ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, México, Fondo de cultura económica, 1ª ed., 1954, pág. 145.

⁹⁷ *Cuestiones estéticas*, *op. cit.*, pág. 17.

⁹⁸ *Ibidem*.

“(…) Electra es un dechado de su respectivo carácter (…), una entidad: la virgen, provista de un fondo decorativo –el pesimismo trágico–: éste hace externarse todos los atributos de aquélla y determina las manifestaciones de su existir.”⁹⁹

No obstante, la figura de Electra en la tragedia helénica no es una persona concreta, sino una abstracción caracterizada por múltiples sentimientos que se transforman desde la noción de la *virginidad* hasta configurarse en la imagen de la *mujer*. De esta manera, Electra no existe en realidad, y los problemas internos que padece no son semejantes a los que padece cualquier otra persona, sino que son los resultados acarreados psicológicamente por su condición de lo virginal; dando lugar a una personalidad múltiple que se configura conforme se va enfrentando a los problemas que le asedia la vida. Así, Electra, sin ser una mujer real, o un ser humano, es “sencilla y de factura cabal”; los conflictos internos que sufre no son propios de una persona propiamente dicha, sino de una condición a la que se somete un grupo de personas:

“Electra no es un ser, sino un contorno de seres, en el cual, si a teñirlo fuéramos con los colores de la vida, cabría una infinidad de seres particulares. (…).”¹⁰⁰

Así, la Electra puede ofrecer dos aspectos; por un lado, el aspecto de la virgen que corresponde al teatro antiguo; y por otro lado, el aspecto de la virgen correspondiente al “teatro moderno”, que acompaña la personalidad de “Ofelia” hacia la exaltación de su mayor condición heroica considerada, en cierta medida, la exaltación heroica del ser americano en que conviven armoniosamente las dos formas de ser, la antigua y la contemporánea, que

⁹⁹ *Ibid.*, pág. 18.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pág. 19.

Rafael Gutiérrez Girardot ejemplifica con la teoría poética y la creatividad de Alfonso Reyes: “Con su obra misma, en la que viven todos los motivos configurados de la vida espiritual de occidente, y con la creación de una dinámica imagen de América que, constituida por la realidad, sobrepasa, sin embargo, las circunstancias a que se encuentra atada por este soporte real, para servir de fuerza tractora de la historia americana”¹⁰¹. La virgen Electra del teatro clásico llega al clímax de un momento trágico en que ha tenido que medir sus fuerzas de nuevo con la virgen Ofelia del teatro moderno estableciendo, tanto la *imagen de la antítesis*, como la mayoría de edad y estado de equilibrio entre ambos personajes literario:

“(…); la virgen antigua y la virgen moderna –Electra y Ofelia–, se diría, según es la savia animadora que recibieron de sus animadores, que se las oye, con su encanto de promesas perennes, sentadas al Convite de las Diez Vírgenes de San Metodio, proclamar, en inocentes discursos, como la mayor perfección humana, las excelencias de la virginidad!”¹⁰²

Pero aparte de la condición abstracta con que se distingue la virgen Electra, fruto de su vacilación a través del conflicto de los destinos y la indecisión trágica, hay también el *ensueño apolíneo* con que se caracteriza como consecuencia de su condición de virginal. De este modo, Electra está consciente de sus adversidades, pero prefiere mostrar el contrario de lo que padece, expresando simpatía y amabilidad con lo inmediato a través de una actitud que refleja señales de normalidad y concordia con la otredad; se trata de un personaje indiferente a la realidad circundante, no por inconsciencia, sino por plena consciencia que se resuelve en una actitud paradójica en que se mezcla la negación con la aceptación, el rechazo con la admisión y la amargura con la dulzura, binomios semejantes a la

¹⁰¹ Rafael Gutiérrez Girardot, *La imagen de América Latina en Alfonso Reyes*, op. cit., pág. 12.

¹⁰² *Cuestiones estéticas*, op. cit., pág. 20.

inquietud que afecta directamente la personalidad del teórico, porque “su esfuerzo tiene los mismos premios que la aventura del descubridor: la visión de la tierra firme y su incorporación a la Historia Universal”¹⁰³, y constituyen la noción patética en que se sumerge la Electra de Esquilo oscilando entre la aparición y la desaparición:

“(…) Electra no tiene cabal noción de su infortunio. Es tan esfumada, es tan tenue, que hasta la conciencia en ella (...) se ha perdido un tanto. Lo que cuadra con justicia a su actitud de virgen.”¹⁰⁴

Por otra parte, en el ensayo titulado “A vuelta de correo”, Alfonso Reyes comenta la polémica suscitada en México entre el bando de los nacionalistas y el bando de los cosmopolitas –miembros del grupo de los “Contemporáneos”–, para defenderse contra los escritores, particularmente Héctor Pérez Martínez, que lo acusaron de no tener interés única y exclusivamente por lo mexicano: “Se me dirá que todo está en el plano de voz, y entonces confesaré que, en efecto, yo no he dado alaridos. Se me opondrá que haya una manera de escribir sobre las cosas que no llama la atención de los que no leen, y yo aceptaré que pertenezco, en efecto, a la humilde categoría de los que necesitan antes ser leídos para poder después ser juzgados. Se me retrucará que hay cierto sesgo en los pensamientos que manifiesta el propósito de no entrar en polémicas sobre lo que la mayoría sólo concibe bajo especie polémica, y yo declararé, avergonzado, que creo más en las ideas que en las coces, y mucho más en la parte constructiva que en la parte adversativa de las ideas”¹⁰⁵. Estas palabras de Alfonso Reyes establecen una relación íntima entre lo nacional y lo universal, lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo como: “(…) única manera

¹⁰³ Rafael Gutiérrez Girardot, *La imagen de América Latina en Alfonso Reyes*, op. cit., pág. 16.

¹⁰⁴ *Cuestiones estéticas*, op. cit., pág. 20.

¹⁰⁵ “A vuelta de correo”, en *Varia*, OC, op. cit., tomo: VIII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, págs. 430-431.

de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro es que el conocimiento, la educación, tienen que comenzar por la parte: por eso “universal” nunca se confunde con «descastado»¹⁰⁶. Por eso, la Electra de Sófocles que une entre la realidad y la abstracción, reflejando la imagen poética de la antítesis, es la que más revela el mundo interior del teórico en lo existencial:

“Lo que es, en la Electra de Esquilo, la verdadera indecisión trágica y el conflicto interno, Sófocles lo fracciona en una pareja virginal (Crisótemis y Electra); en una virgen que cede, sumisa, y otra que rebela, heroica.”¹⁰⁷

Ahondando en el sentido de Electra de Sófocles en el pensamiento de Alfonso Reyes, la figura muestra un doble carácter que ejemplifica el bifronte obediencia *versus* heroicidad; una situación dialéctica que se resuelve, desde el punto de vista del teórico, en la actualidad mediante la inclinación de la Electra sofocliana hacia el lado en que pretende adoptar los contornos de un ser con carácter moderado para reclamar su autonomía identificándose con la figura de Crisótemis. Desde esta perspectiva, la Electra de Sófocles es, pues, sinónimo de la:

“(...) virgen francamente rebelde, tenaz y despótica — como la misma Antígona sofoclea—, sin conflicto interior, y tan fácil en su problema trágico, que basta seguir sus discursos para poder representársela.”¹⁰⁸

De este modo, el personaje literario de Sófocles surge de la nada o de la idea de la rebeldía que existía de antemano en la mente bajo forma de

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 439.

¹⁰⁷ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 20.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 23.

la abstracción, el sueño o la imaginación, que van configurándose en objetos reales. Sin embargo, la realización de la Electra sufre tropiezos en cada momento por culpa de su contraste, obediente y débil, y su liberación comporta la depuración espiritual contra los gérmenes del extremo antagónico, en un intento de cobrar fuerzas necesarias para tomar la iniciativa en la resolución de los problemas de la cotidianidad, que obstaculizan la emancipación del yo poético y la firmeza del propio carácter:

“La Electra de Sófocles es uno de estos personajes surgidos por la abstracción de una cualidad aislada y aparejados débilmente con otros signos secundarios que quitan a la figura todo aspecto de cosa escueta. (...) La Electra de Sófocles nació para la rebeldía, y el curso de su destino es inquebrantable y elocuente.”¹⁰⁹

El deseo de configurarse es una obsesión, o un *leitmotiv*, en la Electra de Sófocles, que posee dos opciones para conseguir emanciparse de su parte antagónica, ya excluyendo su contraste que impide el mejoramiento del ser y la concreción de la ficción, un acto de revancha que afecta tanto al yo como al tú, ya dejando la tarea de la emancipación en manos de los demás, que en cierta medida es un auto-reconocimiento de la incapacidad de resolver los propios problemas. Ante esta situación dialéctica, el espectáculo está servido en la escena de la tragedia, a través del predominio de una situación patética y confusa en que se mueven los conceptos binarios como la paz y el conflicto, la realidad y la ficción, la sumisión y la rebeldía:

“Egisto y su amante reinarán en paz. Crisótemis está sometida, pero no la insumisa Electra. Ésta, en Esquilo, persistirá, llorosa, en llevar a la tumba del padre muerto

¹⁰⁹ *Ibidem.*

su piedad y sus dones fúnebres. Pero la de Sófocles, de condición heroica y belégera, llama a Crisótemis y le propone luchar con armas en contra de Egisto y Clitemnestra.”¹¹⁰

El desenlace de la situación trágica se lleva a cabo en la escena del *pathos*, es decir, el cumplimiento de la tragedia produce “una consecuencia y una liberación del dolor humano: es el estallido de toda psicología derrotada”¹¹¹. Así, Electra de Sófocles se mueve constantemente; ora, hacia el lado de Orestes que “desaparece de la escena”¹¹²; ora, hacia el lado de Clitemnestra que “grita desgarradoramente y llena de dolor”¹¹³; ora, hacia el *coro* que “clama espantado”, y “en cuya turbación se hace presente la escena invisible del matricidio”¹¹⁴:

“Hiere –grita Electra–, hiere nuevamente si puedes.”¹¹⁵

Si, desde el punto de vista de Esquilo, Electra promete más tragedia que Orestes, la versión sofocliana de Electra se convierte ya en un ser inmortal que engendra la tragedia, es decir, una fuente de ideas, pensamientos e ideologías que crean los personajes trágicos, siendo Orestes el primer trágico producto de la Electra sofocliana; una criatura repudiada por su propio creador, ya que su carácter ofensivo resulta incompatible con el carácter amoroso del yo poético, lo cual hace fijar la atención del creador en el hecho de deshacerse de su propia criatura antes de que ésta empeñase su imagen:

¹¹⁰ *Ibid.*, pág. 25.

¹¹¹ *Ibid.*, pág. 32.

¹¹² *Ibid.*, pág. 27.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

“(…) manifiestamente hizo a Orestes venir a menos para que no empañase, como en Esquilo, el esplendor de la verdadera criatura trágica, que es Electra.”¹¹⁶

De ahí se infiere el predominio de la imagen de la antítesis en la Electra de Sófocles, es decir, el descubrimiento del contraste posible, o la voluntad de conseguir los deseos de forma brusca, sorprendente y chocante; eliminando así toda posibilidad de perfeccionamiento del mundo objetivo por vía paulatina, ascendente y evolutiva, frente a la construcción artística de la imagen simbólica del conflicto entre el lirismo del yo poético y la realidad deficitaria e inmóvil:

“(…), la afición al choque, el anhelo de cansar el ánimo por el ejercicio brusco del sentimiento, que dominan y que iluminan las construcciones de la tragedia sofocleas.”¹¹⁷

Si las dos interpretaciones de Electra, en Esquilo y Sófocles, van en el orden de la tesis y la antítesis del problema de la tragedia desde el punto de vista artístico de la antigüedad, en la interpretación de Eurípides viene a ser una voz lírica que une entre la invención literaria de la antigüedad y el mundo historicista y textual en que el teórico se encuentra sumergido en la contemporaneidad. De esta manera, la interpretación de la versión de Eurípides desde el punto de vista del yo poético hay que entenderla, no sólo como referencia a la universalidad de la literatura latinoamericana, sino, también, como la confirmación de la teoría poética del yo, tramada humorísticamente en el poema “Teoría prosaica”, (Río de Janeiro, 1931):

Yo prefiero promiscuar
en literatura.
(…)

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem.*

el romance paladino
del vecino
con la quintaesencia rara
de Góngora y Mallarmé.
("Teoría prosaica")¹¹⁸

A través de estos versos, se perfila la idea de la búsqueda de una imagen poética con rasgos estéticos y dinámicos en la temporalidad, es decir, sin perder sus raíces históricas, universales y clásicas, la teoría poética puede generar fuerza en la actualidad y, asimismo, insinúa las características del porvenir, y a su través, según comentaba Ingemar Düring, la versión artística de la Electra de Eurípides corresponde más a la poética del efebo mexicano que refleja una especie de síntesis de las dos versiones anteriores¹¹⁹, una poética que desciende a la realidad para cuestionar los objetos reales, las personas y la naturaleza:

“Ofrece la Electra de Eurípides toda la admirable complicación de las cosas del mundo, y su tragedia, enteramente exteriorizada, es lucha y actividad agresiva contra los hombres y los acontecimientos adversos; y a través de la acción del drama y en su contacto con los hechos, (...), es donde hay que buscar los signos que la definen.”¹²⁰

Este contacto entre lo real y lo imaginario, que se desprende de la figura de la Electra de Eurípides, cobra cuerpo en la realidad y se despoja de todo signo de abstracción relacionado con que las situaciones enigmáticas, hieráticas y pasivas, convirtiéndose en un ser, o mujer, ya propiamente dicho, que forma parte del público asisten a la acción dramática. El cambio de la perspectiva permite ver Electra como una más

¹¹⁸ “Teoría prosaica”, en *Constancia poética*.

¹¹⁹ Ingemar Düring, *Alfonso Reyes: helenista*, Madrid, Instituto Ibero-americano Gotemburgo Suecia, Ínsula, 1ª ed., 1962, pág. 10.

¹²⁰ *Cuestiones estéticas, op. cit.* pág. 31.

entre los espectadores, y así puede ser interpretada como realidad y, también, como fruto de las dos ideas anteriores: la psicológica de Esquilo, y la heroica de Sófocles:

“Esta humana Electra de Eurípides nutre voluptuosamente su dolor, se complace excitándolo, es mujer.”¹²¹

De este modo, la Electra de Eurípides es considerada, desde el punto de vista del teórico, como entidad plena de dinamismo que influye en el mundo circundante, mediante la palabra literaria y la expresión poética, y genera efectos positivos en la ética y la educación moral de las futuras generaciones, un modelo dinámico de conducta trazado, igualmente, por Rafael Gutiérrez Girardot en estas palabras: “Tal es la imagen de América en Alfonso Reyes: es un rostro poético, que contiene todas las virtudes de la intuición de la poesía: esencialidad, realidad, fuerza impulsora, imperativo moral, historia”¹²². Tal es, entonces, la versión de la imagen poética del teórico, basada simbólicamente en la figura de Electra de Eurípides, una mujer que acumula poco a poco el dolor y el llanto, no padeciéndolos, sino disfrutándolos, y llevándolos hasta sus últimas consecuencias bajo forma del delirio y la locura; dando lugar a la teoría que, no sólo guarda similitud con las teorías coetáneas, sino también corresponde a la figura de su propio creador; ofreciendo una estampa en que el autor se asemeja al objeto creado, la teoría se confunde con la práctica y la literatura se integra con la crítica, una relación en que se justifican ambos extremos de las dualidades anteriores, como se puede ver en la relación que traza el propio Reyes entre el autor, Eurípides, y la obra, *Las bacantes*:

¹²¹ *Ibid.*, pág. 32.

¹²² Rafael Gutiérrez Girardot, *La imagen de América Latina en Alfonso Reyes*, op. cit., pág. 54.

“Creo firmemente que *Las bacantes* expresan una realización y no una palinodia, aunque, sin atender, a las causas y mirando desde afuera el desarrollo espiritual de Eurípides, proyectado en sus obras, pudiera muy bien justificarse la aludida opinión: Eurípides, racionalista y sofista, culto por extremo y revolucionario en todo terreno (...)”¹²³

A partir de ahí, el teórico trasciende el valor artístico de su teoría a través de la configuración estilística y artística de la imagen de América, una realidad construida en la actualidad, y la formulación del concepto de poética subjetiva que transmite, mediante la emoción, la sensibilidad y la intuición, la doctrina del yo al sujeto poético o el lector y conserva para el teórico el título de maestría, según apunta Enrique Anderson Imbert: “La pluralidad de vocaciones de Reyes –hombre del Renacimiento– no se mide tan sólo por el vasto repertorio de sus motivos, sino también por la riqueza estilística de cada giro”¹²⁴.

En este sentido, Electra posee, pues, un doble significado; por un lado, significa la “vida” o la historia del yo; y por otro lado, significa la “obra” o el sistema artístico reflejado en la totalidad de las obras del autor; un procedimiento de interpretación histórica, o *historicidad* del objeto creado, basada en el punto de vista del teórico, que introduce la verosimilitud sobre los sucesos históricos, no desde la perspectiva de un historiador de gabinete, sino desde la perspectiva de un escritor omnisciente que domina el personaje literario, reflejado en Electra en situación de descontrol, embriaguez y temblor epiléptico, y conduce su estado de ánimo de modo que no actúe desmesuradamente:

¹²³ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 33.

¹²⁴ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II, op. cit.*, pág. 142.

“La Electra delirante, sin tener ni el valor ni el significado de la antigua Electra, sería la justificación de este modo humano de concebirla, como *Las bacantes*, en su furor, en su dolor, en sus danzas, simpáticas con los ritmos de la naturaleza, es la obra en que este nuevo modo de hacer tragedias se justifica y se realiza.”¹²⁵

Entre acción y contemplación, Electra adquiere rasgos de una figura sintética en que, no sólo figuran armoniosa e implícitamente las dos anteriores nociones del mismo personaje, en Esquilo y en Sófocles, sino que, también, estas dos versiones trascienden la versión de Electra en la obra de Eurípides y exaltan su carácter en la temporalidad, tiñéndola de un valor histórico que mantiene en supervivencia tanto la tematización de la poética como el contenido moral y ético; ambos extremos entretejen el lirismo del yo y ofrecen, en términos de Roberto Fernández Retamar, el papel protagonista del literato: “Comprendió que el escritor es responsable del lenguaje, y, como Andrés Bello en el siglo pasado, movido por preocupaciones civiles, cuidó, estudió, volvió una y otra vez sobre los caracteres y posibilidades de nuestro idioma y logró dar con una palabra límpida y eficaz, para que su país pudiera dialogar sin sonrojo con los otros países y con el porvenir”¹²⁶; y sin dejar de mostrar reticencias contra las anteriores nociones incompletas e irrelevantes de la imagen poética de Electra, pretende admitirlas y asimilarlas en el presente, en la realidad dramática, a vísperas de su mejoramiento en el porvenir:

¹²⁵ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 35.

¹²⁶ Roberto Fernández Retamar, “Selección y prólogo” a *Alfonso Reyes: ensayos*, La Habana, Casa de las Américas, 1972, pág. XIII; y también en: Repilado, Ricardo, “Selección y prólogo” a *Alfonso Reyes: páginas escogidas*, La Habana, Casa de las Américas, 1978. La dimensión sintética de la poética del yo y su carácter didáctico quedan reflejados en estas palabras de Repilado: “Unión de todo el orbe hispánico e incorporación de nuestra América al mundo a través de la cultura, concebida en función de servicio social: defensa ardorosa de la paz y condena absoluta de los imperialismos que la amenazan y del racismo en que estos se escudan; orientación de la humanidad hacia el mutuo conocimiento y la concordia que nos darán una morada terrestre más feliz y justa; identidad entre la inteligencia que raza ese camino ascensional y el pueblo que lo conquista con sus batallas: tal es la filosofía social de Alfonso Reyes, el noble ideario que siempre lo tuvo del buen lado y lo hace nuestro”, pág. L.

“La Electra de Eurípides cultiva, voluptuosamente, su llanto, (...) Así gusta Electra de exacerbar sus dolores, y se complace así con su llanto.”¹²⁷

La bifurcación de Electra en lo contextual y textual, como se puede constatar de otra forma en el ensayo “La vida y la obra”¹²⁸, permite ver los dos extremos sobre los cuales se mueve Electra de Esquilo en busca de su configuración final: por un lado, se aprecia su carácter histórico; y por otro lado, se tiene en cuenta su carácter psicológico; ambos caracteres están interrelacionados y crean el concepto del *asunto* que revela el choque antitético integrador de la interioridad de Electra gobernada por la duda, y poco a poco se resuelve en la escena del *pathos* mediante la revelación y la confesión de los secretos del yo ante el público:

“(…) la Electra de Eurípides, en el resto de la tragedia, va a revelar el rasgo definitivo que la impregne de intenso color humano. (...) De valor, de emoción, de astucia y de solicitud de mujer está formada la Electra de Eurípides. Ella posee la admirable complicación de las cosas del mundo. Pone sus intuiciones de mujer a servicio de su pasión. Es sabia y pérfida, y sólo sinceramente heroica si no encuentra armas mejores para luchar.”¹²⁹

De todo lo dicho anteriormente se puede resaltar el significado de la teoría poética, la escritura y la crítica literaria de Alfonso Reyes aludiendo a estas palabras del poeta José Emilio Pacheco: “No fue un escritor político pero cumplió con su tarea civil de primer orden al darnos un lenguaje articulado que encontró la inflexión mexicana dentro de la prosa española. Nos enseña a escribir no porque su estilo sea un modelo imitable –ninguna

¹²⁷ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 35.

¹²⁸ “La vida y la obra”, en *La experiencia literaria, OC, op. cit.*, tomo: XIV, 1ª ed. 1962, 2ª reimp. 1997.

¹²⁹ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, págs. 38 y 40.

escritura lo es ni puede aplicarse a circunstancias distintas a las que rodearon su nacimiento— sino por ser un instrumento de precisión y fluidez transparente. La maestría de Reyes es su naturalidad: el poder de decir las cosas como instintivamente pensamos que se deben decir en castellano”¹³⁰.

Ahora importa averiguar los orígenes de la crítica literaria de Alfonso Reyes a través de algunos conceptos teóricos y críticos derivados de los postulados del filósofo alemán Nietzsche, considerado como fuente principal de la teoría poética estudiada en esta investigación, un pensamiento que defiende la idea del fracaso de la *teoría de lo impersonal*, tanto en la moral porque las acciones ya no pueden atribuirse a las personas abstractas, vagas y acomodables de todos los tiempos y los casos, y los juicios que dan cobijo al juzgador o al crítico se convierten en engaños e innobles escamoteos; como en el arte en que los críticos dejan de ser buenos cuando sean imparciales porque, al faltar la verdad psicológica en su labor, su creación es ya puramente nueva o es un arte por arte, y no una *receta* para juzgar lo ajeno. De esta manera, la personalidad del autor resulta integradora del objeto creado dando sentido humano a la totalidad del sistema artístico:

“Las obras más altas de la humanidad son ya, para nosotros, aquellas en que palpita todo un ser, con su personalísimo aliento y su misma vida: (...).”¹³¹

Así, en el ensayo “*La Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro”¹³², (1910), Alfonso Reyes destaca lo *narrativo*, la “novela”, como forma de producción literaria que traduce lo vivido en expresión verbal. Sus cultivadores están penetrados del espectáculo transcurrido en el mundo real, transformando las cosas a su alrededor, mediante el procedimiento de

¹³⁰ José Emilio Pacheco, “Hipótesis hacia Reyes”, en *Presencia de Alfonso Reyes*, *op. cit.*, pág. 102.

¹³¹ *Cuestiones estéticas*, *op. cit.*, pág. 49.

¹³² “*La Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro”, en *Cuestiones estéticas*, *op. cit.*, págs. 49-60.

la virtud, en imágenes vivas de influencias; del mismo modo que los intelectuales de tendencia narrativa, a veces, prescinden de la realidad en la construcción literaria de los espectáculos impersonales, indiferentes y desinteresados. Estas características que, a la vez, introducen y ignoran las circunstancias del mundo real en el objeto creado, permiten constatar el autor en forma de un poeta profeta que supervisa los mínimos detalles del entorno en que se mueve, pero sin desvelar sus intenciones y su actitud al público, inmerso en el desciframiento del entramado poético del escritor; manifestando, así, en lo aparente su *impersonalismo* que, en cierta medida, se concibe en el fondo de los hechos narrados como *personalismo*, porque el punto de vista del yo resulta absorbido en la totalidad de la historia. De esta manera, el autor ofrece sus vínculos eternos con las cosas del mundo que le rodea procurando interpretar su dinamismo casual como objeto real que disfruta el sujeto poético en el proceso de lo cotidiano, ofreciendo una transformación de los objetos reales y contextuales a nivel de la consciencia, que, a su vez, produce las reacciones en forma de *efecto*, es decir, el remate y la definición final de las mismas causas.

De ahí viene la importancia de introducir las circunstancias del mundo real en la creatividad por el bien de la ilusión que genera el arte de escribir, destinado a un público lector, en que el yo se reduce a un solo personaje que habla y relata una conversación, un *monólogo*, lo cual supone un conversador, un *monologuista*, exige, como cosa ineludible, el *personalismo* para dar malas sensaciones de no poder dar una expresión valiente del mundo como lo mira, sin preocuparse de que el sistema artístico sea irreal para los demás, o responda al criterio de ese *hombre abstracto*, semejante del *homo economicus* de la Economía Política absoluta; se trata de algún modo del *monólogo inmediato* que, según Antonio Garrido Domínguez: “(...) representa, (...), la verbalización de los

contenidos de la conciencia a través de la forma y el punto de vista del *yo*”¹³³.

De esta forma, la intromisión de los sentimientos en el sistema artístico transmite la dimensión personal y subjetiva del sujeto poético que permite la suposición de una realidad exterior, abstracta e independiente de los espectadores en lo real, de las personas y los criterios y, en definitiva, del *crystal con que se la mira*. De ahí se perfilan los signos de una realidad probable que constituye única y exclusivamente el universo imaginario del poeta en tanto que un individuo, una realidad diferente a la que constituye el molde paradigmático para el arte, por el motivo esencial de que es incognoscible, debido al carácter pedagógico y didáctico que le deparó para siempre y definitivamente.

Desde esta perspectiva, la teoría poética de Alfonso Reyes crea orden en medio de desorden y formula una creatividad orgánica en detrimento de un sistema artístico desarticulado; una situación que crea, en un principio, desilusión y descripción en los lectores, como en el caso de Anderson Imbert quien lamentaba el hecho de no corresponder la grandeza de Alfonso Reyes con el cuerpo desarticulado de su obra: “un clásico de nuestra historia literaria que, sin embargo, no dejó grandes libros orgánicos”, pero enseguida rectifica su opinión tras un par de preguntas: “¿Por qué el autor del *Testimonio de Juan Peña* no nos dio la novela que prometía? ¿Por qué el autor de *Ifigenia cruel* y de *Huellas*, no nos dio el drama, el poemario que prometía? Estos frutos son suficientes, sí. Pero (...) era evidente que Alfonso Reyes podía dar mucho, mucho más que eso en los grandes géneros de la literatura”¹³⁴.

La dimensión conversacional del sistema artístico ofrece la alegoría explicativa que permite contemplar el coro de amigos tomando parte

¹³³ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 283.

¹³⁴ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II, op. cit.*, págs. 143-144.

fundamental en la trama artística de la narración mediante el público que lee o escucha, implicando el teórico en la trama histórica a través de su participación en el diálogo y en la evolución de los hechos, reflejada en interrupciones realizadas sobre largos monólogos entre personajes que reproducen acontecimientos y opiniones relativos al punto de vista personal del teórico. De este modo, la interferencia del teórico en los diálogos platónicos de la novela trasciende la forma literaria de la narración ascendiéndola, desde el nivel de una simple historia, relato o crónica objetiva de los hechos, hasta el nivel de una invención literaria en que la *liricidad* cobra protagonismo:

“Con temblorosa emoción y noble estilo, donde se explica conjuntamente la influencia dantesca y la imitación del Santo Grial, aquélla por las visiones alegóricas y ésta por la penitencia, trasladada aquí a lo profano, el bachiller Diego de San Pedro, en el siglo XV, tras de ensayarse con el rarísimo *Tratado de los amores de Arnalte y Lucenda*, escribió la *Cárcel de Amor*.”¹³⁵

La interpretación del asunto de la *Cárcel de Amor* se basa en una imagen antagónica “amor” *versus* “crueldad” del personaje literario, sobre el cual el autor proyecta el poder de la interpretación personal para resolver su paradoja en el curso de la trama novelística, dando lugar a un desdoblamiento del personaje que suscita la imaginación del sujeto poético o el lector. Así, mientras el personaje literario manifiesta signos de la crueldad negando a los demás lo que admite para sí mismo, el autor exalta la imagen amorosa que late por debajo de la crueldad de su personaje, quien sale bruscamente para reivindicarse suplicando la piedad del caminante implicado, a su vez, en el proceso de la emancipación y la

¹³⁵ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 53.

búsqueda de la propia identidad de un sujeto poético. Paralelamente, la imagen amorosa, derivada de este diálogo, evoluciona gracias a la liricidad del poeta hasta llegar al cautiverio o la cárcel, donde se castiga a los amantes, lugar en que se presenta en forma de salvador el sujeto poético, adiestrado por el teórico, no sólo para devolver la vida amorosa a los reclusos y establecer conexión sentimental entre sus amantes, sino también para la liberación del público superando las dificultades que le plantean las circunstancias del mundo existencial.

De este modo, el lirismo se extiende sobre la trama de la novela, produciendo la disolución del sentido terrorífico de la cárcel, a través de la producción de la reconciliación y el reconocimiento entre los amantes. No obstante, las miradas ajenas y las críticas irrumpen en la imagen amorosa, produciendo que la amada se convierta en reclusa y el recluso se transforme en el desterrado, el perdido y el indeciso que lucha por la recuperación de su amor, libertad y vida; es decir, una situación de patetismo que vuelve a situar al lector ante el punto de partida que genera, la duda, la angustia y el desconcierto de la percepción; ofreciendo, así, una oportunidad al sujeto poético, ya con experiencia, poder y fuerza necesaria, para situarse poco a poco en la posición del personaje literario, con el objeto de tomar el mando de la acción artística, desde el punto de vista heroico, hacia el desenlace deseado en que el vencido y el vencedor, la víctima y el verdugo, el inocente y el culpable son sinónimos en la imagen poética.

No obstante, cuando todo indica que la trama novelística y artística desembocaría en un final feliz, la memoria histórica irrumpe en el desenlace final de la obra, provocando la separación entre el sujeto poético, quien desea continuar en la línea lírica que había iniciado al principio del sistema artístico, y la obra literaria que se convierte en un objeto real que se archiva y se repliega:

“La novela termina con el lento suicidio del desesperado Leriano, que acaba bebiendo en una copa los pedazos de las cartas de su amada.”¹³⁶

En este trasfondo humano, estético y amoroso hay que entender la poética de Alfonso Reyes como se puede apreciar en estas palabras de Mario Vargas Llosa: “era, además, tan humano y cordial que uno tiene la impresión, releando su magnífica obra, que no escribió nada genial fue exclusivamente por no incomodar a sus semejantes por modestia”¹³⁷; una belleza interna que el teórico mantiene en el sistema artístico para sostener las relaciones entre los distintos personajes, entre éstos y el sujeto poético, y, finalmente, entre el entorno sociopolítico del poeta-ensayista y el entorno ficticio del asunto que trata su obra literaria.

La dimensión estética del sistema artístico resulta de la transformación, mediante el componente de la subjetividad, de las cualidades desmitificadas y caducas, predominantes en los sistemas artísticos del mundo objetivo, en unos supuestos creativos que juegan un papel protagónico en la concepción de lo estético como contemplación profunda de lo psicológico, en que se relaciona en armonía lo contingente con la clásica y necesaria manera del decir, es decir, un juego de temporalidad y expresividad que culmina en estas palabras de Gloria Vergara: “Por hoy podemos afirmar, siguiendo a Ramón Ingarden, que la obra presenta una doble temporalidad y que esta temporalidad permite la construcción del objeto estético; es decir, ayuda al reconocimiento de los valores artísticos y estéticos, y permite en cierta medida la captación del misterio de ese mundo proyectado, pues el tiempo que percibimos en la obra de arte literaria es un tiempo sintético, análogo, modificado que, sin

¹³⁶ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 56.

¹³⁷ Mario Vargas Llosa, “Homenaje a Alfonso Reyes”, en *Presencia de Alfonso Reyes, op. cit.*, pág. 162.

embargo, guarda siempre una referencialidad al mundo de donde ha brotado”¹³⁸.

Esta cosmovisión lírica que mantiene el hilo conductor de las ideas, desde el principio hasta el final del sistema artístico, se funda en el tono melancólico con que el teórico reproduce los sucesos históricos, el interés humano que aprovecha de sus personajes, el altruismo delicado con que se dedica a al público como intermediario, y la humanidad con que se resuelve y empaña constantemente su propia alma con el dolor de sus amigos. Se trata de una dimensión humana de la poética textual que algunos, como José Emilio Pacheco, reprochan de propagandista y extratextual: “las características del siglo XVIII francés –tolerancia, urbanidad, medida, ingenio, disciplina– que militan contra la improvisación, el fárrago y la retórica, pero también inhiben la originalidad y el poderío creador”¹³⁹.

Pero el contacto entre el sujeto poético y el sistema artístico permite, con el paso del tiempo, el descubrimiento de la imagen figurativa del teórico, el *héroe*, que se disipa en todo el producto artístico, manteniendo el lector en estrecha relación con el objeto artístico para la apreciación completa del mismo, único objeto principal del autor, según los términos de Octavio Paz: “mezcla lo leído con lo vivido, lo real con lo soñado, la danza con la marcha, la erudición con la más fresca invención”¹⁴⁰. Desde esta perspectiva, el autor genera la emoción, la intuición y el afecto mediante la liricidad, y el receptor ha de hacer un esfuerzo para deducir de estas cualidades humanas la figura del poeta y la construcción de la clave figurativa de su lirismo:

¹³⁸ Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, pág. 75.

¹³⁹ José Emilio Pacheco, “Hipótesis hacia Reyes”, *l. c.*, pág. 103.

¹⁴⁰ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1ª ed., 1957, págs. 20-21.

“El sentimiento así contenido hace temblar interiormente la frase, y este trozo parece que lo oyéramos recitar con voz temblorosa.”¹⁴¹

En referencia a estos rumbos cruzados, protagonizados por el autor y el lector, que entretejen el sistema artístico y dan efecto estético a la teoría poética del yo, Gloria Vergara escribe: “En este choque de perspectivas se da el objeto estético, y la verdad se revela como una cualidad valiosa que aparece en consonancia con ciertas informaciones “reales” en el momento de la concretización. Entonces incrustamos y transponemos los conjuntos de circunstancias de la obra a nuestra realidad como datos concretos, primarios, y gracias a ello logramos una reconciliación con el mundo que nos rodea”¹⁴². De acuerdo con ello, el lirismo en la invención inicial de Alfonso Reyes posee señales de concordia y establece consenso, no solamente entre los componentes de su universo imaginario y artístico, sino también entre lo individual y lo colectivo, su propia personalidad y las demás criaturas, personajes y seres del mundo objetivo; dando lugar a un subjetivismo creador y evidente a todos los lectores, porque se puede interpretar como agente intermediario entre distintas situaciones y provocador de ellas, operando a nivel de las relaciones efectuadas y los contornos de criaturas, sin llegar a intervenir en la naturaleza y la esencia de los objetos reales, es decir, se presenta como mediador y promotor de las mutuas relaciones entre entidades reales y los efectos de la ilusión en lo vivencial.

Por consiguiente, la liricidad comporta signos de lo divino y ayuda al teórico a situarse en el campo donde se relaciona lo real con lo artístico, lo objetivo con lo subjetivo y lo público con lo privado; se trata de la configuración de la parcela ideal en que el teórico aparece como oscilando

¹⁴¹ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 58.

¹⁴² Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, pág. 75.

entre el ser de una forma determinada y hereditaria, y el querer transformarse accidentalmente en otra forma que revela nuevas señales de perfeccionamiento:

“La *Cárcel de amor*, empero, seguirá valiendo por la concepción estética que la informa y su peculiar arquitectura, que parecen clara expresión del modo material con que el novelista escribe sus libros; y profundamente trágicos seguirán siendo la trémula ternura y la quietud dolorosa e intensa de aquella alma humilde y lastimada, que llora, como a carne propia, a los huéspedes de su fantasía, y los hace morir diciendo discursos en elogio de las mujeres.”¹⁴³

Paralelamente al *lirismo inicial*, que mantiene un equilibrio dinámico en la imagen de la antítesis relacionada con el pensamiento del teórico, la expresión poética establece una relación simbólica entre lo textual y lo contextual, la expresividad y la experiencia del yo; dando lugar al sentido de lo *valioso* en el arte literario que se convierte en el objetivo principal del sujeto poético en el sistema artístico, es decir, el contenido artístico en que se dan la mano el lenguaje social y los objetos del mundo real y objetivo, según los postulados teóricos y la cuestión que plantea Gloria Verga con su pregunta *¿Qué es un valor artístico?*: “Es decir, no siempre lo que pensamos que es un valor en la obra está anclado al texto, muchas veces hacemos atribuciones que vienen de nuestra experiencia y nuestra dimensión de lo real se la imponemos al mundo de la obra como si las palabras allí presentes sólo tuvieran nuestra carga y no un mundo apuntado, intermitente pero enraizado en el trasfondo de lo representado. (...) Allí, el arte se ve a sí mismo como estructura simbólica (...)”¹⁴⁴.

¹⁴³ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 60.

¹⁴⁴ Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, págs. 75-76.

Esta supremacía del lenguaje artístico es fruto de la sensación de la *concauidad* que nace del alma del poeta mezclando las cualidades propias, innatas y naturales, con las apariencias y las formas plásticas de los objetos que se encuentran en el entorno vivencial. De este modo, el ejercicio de la crítica se deduce del mismo ejercicio de la creación, porque como decía Reyes: “toda creación lleva infusa un arte poética, al modo que todo creador comporta consigo la creación”¹⁴⁵; es la expresión simbólica de las formas del habla coloquial, vigente o inusitado, que precisa la intuición como recurso fundamental para descifrar los contenidos reales que engendra; convirtiendo el simbolismo en un recurso de estética literaria que distancia el sujeto poético de la vida real y objetiva, e introduce en la mente creadora contenidos simbólicos que se traducen en señas de rebeldía, anarquía y angustia contra los valores vigentes del mundo material e industrial, cuyos resultados van a contra corriente de los objetivos fijados comúnmente.

Entendida, así, la dimensión simbólica del lenguaje poética, la imagen poética de Alfonso Reyes establece una de sus claves figurativas en la poesía de Stéphane de Mallarmé, como se puede comprobar en el ensayo “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”¹⁴⁶, (1909), tendiendo a *expresar el alma directamente*, siempre cuando lo permita el lenguaje articulado del mundo sociocultural. De este modo, la ley artística del poeta dota el lenguaje de una dimensión poética que se extiende al

¹⁴⁵ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 106.

¹⁴⁶ “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, en *Cuestiones estéticas, op. cit.*, págs. 89-101. Los posteriores estudios dedicados a la poesía de Mallarmé están reunidos bajo título: *Culto a Mallarmé, op. cit.*, tomo: XXV, 1º ed. 1991, págs. 21-239. Las huellas de la poesía de Mallarmé resultan evidentes no sólo desde la invención inicial de Alfonso Reyes, sino también en la figuración de su imagen poética en totalidad, como se puede observar en las siguientes palabras de José Luis Martínez en la “Introducción” a este tomo: “Una de las novedades precursoras que ofrecieron las *Cuestiones estéticas*, de 1911, fue el estudio “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, escrito en octubre de 1909. Su autor contaba entonces veinte años, aún no se publicaban secciones importante de la obra de Mallarmé ni se coleccionaban sus obras entonces conocidas; (...) Su mismo autor reconocía, tres décadas más tarde, que su estudio de 1909 «cargaba los tintes patéticos, y el sentimiento de la tortura técnica dominaba sobre el gozo de los frutos logrados (“Meditación sobre Mallarmé” [1492], *Ancorajes*, Obras Completas, XXI)»”: pág. 7.

sistema artístico desde el principio hasta el final; dándole compenetración, movimiento y dinámica equilibrada, permitiendo la reducción de la dimensión sociopolítica a un nivel inferior, mientras el lenguaje poético goza del poderío que le llega de los ingredientes como la fuerza del ánimo, el temblor epiléptico y el dinamismo equilibrado que actúan sobre las sustancias, las evocaciones y los recuerdos, sobre los contenidos contextuales, más que en las formas textuales y lingüísticas. Desde esta perspectiva, el concepto de la literatura sería fiel reflejo de la realidad en sus diversas facetas, y no se reduce única y exclusivamente a la repetición de poéticas, manifestaciones artísticas y tendencias literarias ya existentes, es decir, en palabra de Manuel Olguín: “Síntesis general, el máximo desarrollo sistemático del saber acumulado en su vasta experiencia estética y crítica de la literatura”¹⁴⁷.

La configuración de la imagen poética mediante la unión contingente entre los conceptos lingüísticos, sintácticos y verbales, desvela la intención del teórico para expresar su propio rechazo a lo habitual; confiando a su propia consciencia la tarea de la búsqueda de los conceptos extraños que fomentan la imaginación, ponen en funcionamiento las habilidades mentales y estimulan el entendimiento; un procedimiento eficaz contra lo que se entiende de inmediato y al primer instante, porque deja de asombrar y carece de novedad, siendo lo asombroso y lo novedoso los elementos fundamentales en la estimulación de la inteligencia, es decir, la relación entre el *valor estético* y el *mundo del lector* de que hablaba Gloria Vergara: “El valor estético se reconoce como cualidad en el momento en que el mundo de la obra se hace presente en una referencia necesaria a la realidad del lector. (...) En el poema, por ejemplo, el valor estético se conforma prácticamente en la imagen que arranca de la red metafórica. Hay que

¹⁴⁷ Manuel Olguín, *Alfonso Reyes, ensayista: vida y pensamiento*, México, de Andrea, 1ª ed., 1956, pág. 154.

distinguir aquí la imagen como estrategia de la imagen como “idea” del mundo que va conformando el lector en ese choque de cualidades que surgen en el momento de la lectura, (...)”¹⁴⁸.

Así, aparte del triunfo de lo inhabitual sobre lo habitual, lo exotérico sobre lo esotérico, lo recordatorio sobre lo inmediato y lo contingente sobre lo necesario, el simbolismo proviene de lo inexistente y de la nada bajo forma de *imágenes negativas* que capta la vista del sujeto poético, y se convierten en el campo de estudio para los psicólogos, invirtiendo el sentido humano de mirar y entender las cosas a través de los efectos que producen. De este modo, el simbolismo va más allá de la invención literaria, como una simple clave figurativa de la imagen poética, para convertirse en una tendencia filosófica desconcertante en que la elegancia alegórica contrasta la explicación dialéctica y prosaica, anunciando una alta virtud lírica y la palpitación de la idea. Este desequilibrio entre el componente simbólico y la imagen poética produce reticencias por parte del sujeto poético y aísla cada vez más el contenido simbólico como un ingrediente, entre otros, que engendra la forma poética:

“Pero más que nada hay que señalar un hecho inconcuso: los asuntos mismos de Mallarmé son poco accesibles: no podrían, pues, hallar su expresión a través del claro estilo de los lugares comunes.”¹⁴⁹

De acuerdo con ello, el simbolismo adquiere el sentido de la filosofía y la ideología que aspiran a la *eternidad*, al idealismo y a la perfección, constituyendo una tendencia artística perdurable en la temporalidad, sin interesarse por la reproducción artística y la evolución teórica, pero sí la búsqueda incesante de nuevas formas, la recomposición de ideas y la

¹⁴⁸ Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, págs. 76-77.

¹⁴⁹ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 94.

reestructuración de lo ya estructurado, en el marco de la poética contextual, para encontrar nuevas fórmulas que admite la creatividad.

De este modo, el simbolismo comporta señales de *mayoría de edad* y adquiere características de una doctrina propiamente dicha que influye en el sistema artístico transformándolo en un perpetuo *devenir* y un progreso constante, un acercamiento perenne en que la imagen poética se muestra bajo forma de la evolución en cadena cuyos eslabones son las obras poéticas que integran la totalidad del sistema artístico, fundado en la percepción aguda de lo real que se proyecta directamente en palabras y expresiones; éstas a su vez se convierten en signos escritos que corresponden con fidelidad a la entonación emitida y el acento enfático, y desembocan finalmente tanto en la agotación de las fuerzas del sujeto poético, como en la diversión del yo: «Todas estas intercepciones del plano de la realidad en otro distinto, me divierten como me divertiría una imagen animada del cine que bajara de la pantalla y saliera al mundo: me divierten con cierta desazón de trastorno cosmogónico, con cierto vago pavorcillo escondido. Y yo también quisiera gritar, como Hamlet ante el espectro: “¡La naturaleza está en desorden!”»¹⁵⁰.

Entendido, así, el funcionamiento del simbolismo al servicio de la configuración de la imagen poética, el sujeto poético se sitúa en el segundo plano, después del primer plano que establece la raíz poética en lo absoluto, donde el espíritu trabaja de acuerdo con una *estética en evolución* desplegada en el tiempo infinito, dando lugar a una estética textual e íntima al proceso mental del teórico. Éste último, con su propia concepción teórico-poética, podrá iniciar de forma dinámica el acercamiento de las categorías irreducibles: las cosas, las percepciones y las expresiones; es

¹⁵⁰ Alfonso Reyes, “Ocio y placeres del periódico”, en *Antología de la revista Contemporáneos*, edición de Manuel Durán, México, F.C.E., 1973, pág. 154.

decir, todos los elementos que se encuentran a su alcance encaminando poco a poco hacia los arquetipos:

“Reflexionad en el problema a que dedicó sus cavilaciones y, si tenéis presente el fin estético que las orientaba, entenderéis cómo el problema del conocimiento puede ser problema de estética –teoría de Benedetto Croce– y cómo la filosofía y la psicología pueden resumirse en la estética.”¹⁵¹

Desde esta perspectiva, el procedimiento ideológico del simbolismo desvincula la estética poética de la expresividad, dando lugar a un arte en que el sentido divino y religioso supera el sentido poético y literario; lo cual permite provocar un distanciamiento entre el autor y el lector, como se puede apreciar en estas palabras de Alone: “Cuando Alfonso Reyes traduce a Mallarmé y, sobre todo cuando explica cómo lo ha traducido, (...), nos parece hecho para pasmar a las arañas por la sombra tenue de hilos impalpables con que coge y recoge sombras de vagos pensamientos”¹⁵².

Sin embargo, la estética de la expresión directa se considera la quimera intelectual de todos los trabajadores del arte, porque resulta irrealizable en concepto absoluto. De lo contrario, todos los intentos para realizarla absolutamente como norma, ley y doctrina, no sólo terminan en fracaso, sino que, también, devuelven el ejercicio de la expresividad cada vez más incomprensible por distanciarse del modo convencional de la expresión, encerrándose en la personalización que hace la escritura cada vez más irreducible, única, fiel a una manera de ser y extraña a los modos arbitrarios y contingentes de escribir. A través de esta expresividad, la consciencia del yo, basada en las fusiones y las inversiones entre la realidad y la ficción, se trasciende hasta los límites de la mitificación de lo real, lo

¹⁵¹ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 95.

¹⁵² Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, *l. c.*, págs. 385-386.

objetivo y lo público, como observa Jorge Luis Borges: “Tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”¹⁵³.

Por eso, Alfonso Reyes insiste en no convertir la expresión poética en el patrón de las expresiones humanas para no contrastar el fin supremo de la palabra literaria que es la comunicación humana, esclareciendo las ideas “en tanteos sucesivos, otras tantas fórmulas de encantamiento, hace pasar suavemente a la lengua española, el vaivén etéreo, las curvas electrizadas que el abanico de la señorita Mallarmé trazó en un poema de su señor padre. (...) Pero si al Maestro le gustaba proponer enigmas, al discípulo le place adivinarlos y nos ofrece, viva lección, sus progresos sutiles”¹⁵⁴. De ahí, la doble finalidad de la palabra literaria radica en un doble nivel; por un lado, en la expresión en sí, es decir, en que el yo poético despliega sus facultades mentales para abarcar la totalidad del sistema artístico que se encuentra en el mundo contextual y objetivo; y por otro lado, la comunicación del repertorio artístico hereditario desde el propio punto de vista, ofreciendo en una imagen poética accesible al sujeto poético:

“La expresión es resultante de la plenitud de la vida en todos sus estados (rayo, fruto, manantial o canción), y tiene su fin en sí, por el desahogo que ocasiona al ser rebosante; al paso que la comunicación existe sólo para fines enteramente útiles.”¹⁵⁵

Así, el simbolismo, visto desde la óptica de Stéphane Mallarmé, constituye una especie de literatura homogénea, ingeniosa y filosófica que

¹⁵³ Jorge Luis Borges, “Magias parciales del quijote”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 669.

¹⁵⁴ Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, *l. c.*, pág. 386.

¹⁵⁵ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 96.

alberga y extiende su hegemonía sobre varios conceptos, cosas y palabras contextuales, fundiéndolas en un concepto único que diseña la clave figurativa de su propia imagen poética. No obstante, la hegemonía en el pensamiento del teórico, en este caso, se podría interpretar desde el punto de vista de un *simbolismo amoroso* cuyo objetivo es contemplar todos los conceptos dispersos, desarticulados y contingentes, bajo sus dominios en un intento de ofrecer un sistema artístico en que sobreviven, en armonía, las distintas tendencias, corrientes y expresiones, antes de proceder al deslinde de las mismas, produciendo un paisaje *divisionista* y analítico que crea nuevas formas expresivas e imágenes poéticas en que el bien colectivo supera el bien individual:

“Insistamos. La literatura que predica el bien, o busca sistemáticamente la verdad, o se empeña en realizar el concepto teórico de la belleza propuesto por las filosofías, y con los mismos procedimientos con que éstas lo proponen, es, indudablemente, literatura tendenciosa.”¹⁵⁶

Esta interpretación del simbolismo dibuja los horizontes de un nuevo punto de vista, gobernado por el humor y la ironía, en la estructura de la imagen poética en la poesía de Alfonso Reyes: “Su nombre trae aparejado el chiste, el retruécano, la burla retorcida, entre grosera y conceptista. Detrás hay otra imagen: severa, sombría, hosca, de un duro y fuerte relieve, sin luces de alegría ni la libertad de Cervantes, con cierta intelectualización excesiva de niño viejo”¹⁵⁷. De este modo, la imagen poética de carácter heterogéneo es símbolo de convivencia amorosa, humana y universal, mediante *la preocupación filosófica abstracta* que causa en el sujeto poético una impresión de fuerza, de abolengo melancólico o risible, y

¹⁵⁶ *Ibid.*, pág. 97.

¹⁵⁷ Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, *l. c.*, pág. 388.

otorga tanto al yo poético como al objeto artístico una virtud central lejos de cualquier apego a un sistema filosófico particular, sin llegar al límite de convertir los propios objetos artísticos en ejemplos de una doctrina:

“Sin preocupación filosófica general no hay obra vividera ni consistente. La noble atención para las ideas es sello de artista, pero no la puerilidad de aplicar sistemas.”¹⁵⁸

Por esta razón, los partidarios del “arte por el arte” dieron por admitida la tesis de la dimensión filosófica del yo poética, pero no se percataron de que la filosofía de lo individual en el sistema artístico está sujeta a la percepción y el contacto con los objetos contextuales del mundo material que irán abriendo nuevos horizontes estéticos e intelectuales para configurar la imagen poética en que sobrevive la experiencia del teórico; dando una nueva significación al simbolismo, como clave figurativa de la imagen poética, enraizada en la perpetuidad de los contenidos contextuales, la sustancia del mundo objetivo y los repertorios históricos en la palabra literaria y en la expresión poética; se trata de un sentido que determina Guillermo Sucre en: “la sensibilidad y la mirada crítica capaces de captar el verdadero movimiento de la creación”¹⁵⁹.

Paralelamente, el teórico formula signos de coherencia en la creatividad mediante la superposición del entendimiento y el saber acumulado sobre la invención inicial; lo cual desconcierta, al primer instante, el sujeto poético o el receptor del discurso literario; luego, lo convence como una *verdad* filosófica fundada en la manifestación directa del alma, o las *funciones de la obra literaria*, más que en el placer poético, o los *valores artísticos y estéticos*: “Si vemos las diversas funciones que cumple la obra, tenemos que pensar que éstas quedan subordinadas a la

¹⁵⁸ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 98.

¹⁵⁹ Guillermo Sucre, “La nueva crítica”, *l. c.*, pág. 170.

aparición de los valores artísticos y estéticos. En estos valores se pueden, a su vez, revelar valores sociales, culturales, religiosos, que nos presenten ciertas informaciones sobre una época, la manera de ver el mundo del autor, “una verdad” acerca del mundo en el que nos encontramos inmersos, ciertas “confesiones reales” del autor, etc.”¹⁶⁰.

La tarea del poeta descansa, pues, en el empleo del lenguaje respetando los fines comunicativos por los cuales ha sido creado, dando lugar al yo poético en plena consciencia de su pertenencia tanto al mundo real y contextual como al mundo artístico y textual; se mueve constantemente entre ambos extremos para construir la imagen poética, tanto en la actividad literaria, como en las demás artes, disciplinas y formas de expresión artística, sin que éstos sirvan del arte poético para enriquecerse de sus aportaciones; y así poco a poco en la obra de Alfonso Reyes se configura una concepción de la literatura que determina Octavio Paz en: “(...) los libros que han dedicado a temas afines –*La experiencia literaria*, *El deslinde*, y tantos ensayos inolvidables, dispersos en otras obras– hicieron claro lo que me parecía oscuro, transparente lo opaco, fácil y bien ordenado lo selvático y enmarañado. En una palabra, me iluminaron”¹⁶¹.

De esta manera, el simbolismo amoroso se proyecta en la imagen poética y la teoría poética gracias a la doble función del lenguaje; por un lado, se tiene en cuenta la expresión con que el teórico nombra los contenidos, los objetos y las tendencias artísticas existentes en el mundo material y en el entorno contextual; y por otro lado, se destaca la proyección de la imagen poética en el sistema artístico, lo que hace necesaria la incorporación del entorno contextual a la textualidad del objeto literario, bajo forma de mimesis y concavidad. De tal manera que, aunque

¹⁶⁰ Vergara, Gloria, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, pág. 77.

¹⁶¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1ª ed., 1973, págs. 7-8.

la invención literaria en su origen aparece fundada sobre las bases puramente literarias y artísticas, terminará con el tiempo, no sólo teniendo consecuencias que remiten al mundo natural, sino también necesitando de la realidad para garantizar la continuidad y la perpetuidad del sistema artístico:

“Y es verdad: la realización literaria está dentro de la misma literatura, y de nuevo se tropieza con el vicio de los elementos expresivos, si se busca la causa de tantas *supersticiones* fundadas en la teoría de la imitación.”¹⁶²

El proceso simbólico en la imagen poética empieza por separar entre el lenguaje *escrito*, de la expresión literaria, y el lenguaje *hablado*, de las *comunicaciones* humanas; luego, el lenguaje escrito no disimula sus límites ante la transmisión de todas las manifestaciones mentales, dinámicas y simultáneas que componen el pensamiento; después, el lenguaje escrito, al ser desbordado de la carga filosófica, pierde sus estructuras gramaticales que resultan quebrantadas por este propósito y reduce la expresión literaria a unos signos indispensables que revelan los *estados sustantivos* “de pensador auténtico y de hombre que sabe la Historia”¹⁶³:

“La corriente de la conciencia, integrada por sus diversas percepciones, implica varios y sucesivos estados que la llevan de una percepción a la siguiente, de un objeto a otro.”¹⁶⁴

Sin embargo, la preocupación filosófica y doctrinaria en el lenguaje escrito es necesaria para la evolución del sistema literario mediante la interpretación dialéctica que confronta entre un objeto *interesante* y otro *ininteresante*, y de ambos sobresale un tercer objeto que garantiza la

¹⁶² *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 99.

¹⁶³ Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, *l. c.*, pág. 388.

¹⁶⁴ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 99.

continuidad del objeto literario. Dicho de otra forma, entre dos objetos *interesantes* media un objeto *ininteresante*, conformando tres etapas de un ciclo rotativo en la creatividad que evoluciona metafóricamente, ya por el bien y la continuidad del sistema artístico y el progreso en la imagen poética, ya por el solo hecho de mantener los objetos *interesantes*, en que se vuelca la fluidez del pensamiento activo, mientras se suprimen los objetos *ininteresantes* que desempeñan la función de los estados *transitivos* del pensamiento; deteniéndose solamente en los vértices de los *sustantivos*, mediante el empleo de la *elipsis ideológica* y gramatical, que contribuyen en la fluidez del lenguaje cuyo carácter insinúa el *más allá* y desprecia lo habitual, pero también cargado de formas e ideas que proyectan en lo espiritual la sugestión lejana o el *sentimiento del objeto*, ambiguo y opaco:

“(…) el lenguaje de Mallarmé *imita* los fenómenos y la marcha de la conciencia.”¹⁶⁵

Esta tendencia ética y moral del simbolismo en la imagen poética y la estética literaria de Alfonso Reyes, permite construir el lenguaje poético a través de una doble función en que lo lúdico se mezcla con lo serio; una tendencia filosófica y doctrinaria que hace necesario el uso de los términos claves, figurativos y directos, portadores de una carga semántica, algo más de su propia capacidad normal, que serviría, como decía Alone: “(…) para enseñanza de quienes juzgan entre nosotros al Ministro Portales, mirando sus pequeñeces, sus palabrotas, sus franquezas populares, sus desdenes ideológicos y cierran los ojos para no verle el genio, la entereza, la luminosa honradez, el amor patrio y su espíritu providencial de sacrificios”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ *Ibid.*, págs. 100-101.

¹⁶⁶ Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, *l. c.*, pág. 388.

Con lo cual, el sujeto poético, ante el sistema artístico, no puede más que recurrir a la intuición para descifrar el pensamiento del teórico y los contenidos del mensaje artístico transmitidos por medio del enunciado; una técnica de amaneramiento que, sin embargo, no deja de tener los peligros, sobre todo, en cuanto a la relación entre sujeto poético y sistema artístico, porque no todos los secretos del teórico se desvelan al sujeto poético en el sistema artístico en que se suprimen las palabras transitorias de una a otra información íntima. Sin embargo, lo que empieza por ser inquietud y preocupación directa termina siendo una fiesta del entendimiento, cuando los momentos transitorios y articularios se suspenden sólo a nivel mental del teórico, para otorgar al sistema artístico una expresión verbal completa y diversa que permite el aprovechamiento de la lectura; dando lugar a una crítica cuya función relevante, como decía Milan Kundera, es la de “crear un trasfondo mediativo imprescindible para el arte”¹⁶⁷, reduciendo a la subordinación la otra función que la mantiene en “simple sierva de la actualidad”¹⁶⁸. Esta tendencia ideológica y estética constituye la fuerza tractora del simbolismo en la temporalidad, y también incrusta los rasgos particulares de la poética del yo en la esfera universal:

“(...); y gustaremos la alta satisfacción de admirar una fuerza espiritual tan pasmosa, aunque desvirtuada en el empeño de disciplinarse, que, por pasmosa justamente, nos hará lamentar el que no se haya conformado con estallar y libertarse, desordenada e informe, con el encanto de los desbordamientos y las tempestades naturales.”¹⁶⁹

Sin embargo, el amaneramiento del simbolismo de Stéphane Mallarmé hay que entenderlo como consecuencia del ámbito contextual,

¹⁶⁷ Milan Kundera, “De la crítica”, en *Quimera*, N° 13, Noviembre, 1981, pág. 14.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 101.

objetivo y existencial de la época en que transcurría la vida del poeta, caracterizada por una propuesta de rebeldía, anarquía y rechazo de los valores sociales, políticos e históricos vigentes, en un intento de llegar a la otra orilla que depara la consciencia tranquila y el amor simbólico que recuerdan a Juan Ruiz de Alarcón: “(...), el de la «moderada protesta contra Lope», creador de la comedia de costumbres en España, cuyo influjo a través de Corneille y de Molière, se hizo presente en Francia”¹⁷⁰, Arcipreste de Hita: “(...), un gigantón alegre y membrudo, velloso, pescozudo; los caballos negros, las cejas pobladas, los ojos vivos y pequeños, los labios más gruesos y delgados, las orejas pródigas y las narices todavía más, las espaldas bien grandes, los pechos delanteros, fornido el brazo y las muñecas robustas, como conviene al poeta del Guadarrama”¹⁷¹, Lope de Vega “(...) el multiforme, el de las comedias y los dramas, la poesía y la prosa, el mesticismo, el desenfreno, la aventura, el trotar y el escribir inagotables, (...)”¹⁷²; y, sobre todo, a Don Luis de Góngora mediante el ensayo “Sobre la estética de Góngora”¹⁷³, (1910), que integra la invención inicial de Alfonso Reyes como reflejo de la animación sociocultural que caracterizaba la época de su producción literaria, la fuerza sobrada que conduce al borde del precipicio y quebranta los obstáculos

¹⁷⁰ Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, *l. c.*, págs. 388-389.

¹⁷¹ *Capítulos de Literatura española*, 1ª serie, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁷² Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, *l. c.*, pág. 387.

¹⁷³ *Cuestiones estéticas*, *op. cit.*, págs. 61-85. A propósito de los estudios reyesianos sobre la obra de Góngora, véase: el libro *Cuestiones gongorinas* (1921) y *Tres alcances de Góngora* (1945), ambos aparecen en el tomo VII de las *Obras completa de Alfonso Reyes*; y *El Polifemo sin lágrimas* (1954) aparece en el tomo XXV de las *Obras completas*. José Luis Martínez determina el sentido de los estudios eruditos de Alfonso Reyes sobre Don Luis de Góngora en las siguientes palabras: “Además de su propio valor como indagación del arte poético del cordobés, estas páginas son precursoras del movimiento de revaloración gongorina que, con ocasión del centenario del poeta en 1927, alcanzará su culminación con los estudios magistrales de Dámaso Alonso, (...). Reyes volvió a Góngora en sus últimos años. Cuando, en Agosto de 1951 sufrió un grave infarto y tuvo que ser hospitalizado, como el ataque lo sorprendió trabajando en Góngora, en el relato en que narró estas experiencias (“Cuando creí morir”, *OC*, XXIV) refiere las “deliciosas visiones gongorinas” que tuvo en el duermevela, en que “todo era pluma, miel, cristal, oro, nieve, mármol, armonías en blanco y rojo”. Escribía entonces *El Polifemo sin lágrimas*, “libre interpretación del texto de Góngora”, que dedicará a “Dámaso Alonso, maestro de toda exégesis y erudición gongorinas”, en 1954”. *Vid.* José Luis Martínez, “Introducción” al tomo XXV de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, pág. 11.

hallados a nivel de los pensamientos, esto es, a nivel de los sistemas artísticos, pero con efecto en el entorno contextual.

De este modo, el amaneramiento lingüístico no es fruto de una mera *intención* del teórico, sino que es por motivaciones de los reflejos que provoca el mundo objetivo en lo espiritual, encargado de transformar lo cotidiano y proyectarlo desde un punto de vista propio en el sistema artístico, produciendo una atmósfera de deslumbramiento que se extiende sobre el sistema artístico y la opacidad con que se tiñe la visión del sujeto poético, fruto también de la *extensión* necesaria en Lope de Vega; una técnica poética y estética que sirve para descubrir, en la medida que se pueda, los múltiples atropellos, escándalos y violaciones que se producen en el entorno contextual, el mundo objetivo de la época vivida. En este sentido, el teórico despliega su imaginación de dos maneras: uno, mediante el rebuscamiento en el lenguaje de formas textuales como la sintaxis, la gramática y la composición extraña entre los vocablos, expresiones y enunciados; dos, la diversidad, la variedad y la distribución desmedida de la producción artística en el mundo contextual. Se trata de una expresividad llena de transgresiones que revelan la inquietud y la angustia vital del teórico mediante:

“(…), el despilfarro de la fuerza, por exceso y no por defecto (cualidad del siglo que los condicionó), el despilfarro, la aventura intelectual, el movimiento exagerado, la audacia, el empuje casi agresivo, están pidiendo la más amplia justificación histórica y la aprobación de todos los habituados a interpretar el sentido histórico de las obras.”¹⁷⁴

Atendiendo a esta doble faceta del lenguaje poético, el quehacer literario de Alfonso Reyes hay que buscarlo, entonces, en la búsqueda del

¹⁷⁴ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 62.

concepto de la literatura hispanoamericana independiente como revelan estas palabras de Octavio Paz: “en tanto que esta última se constituye como crítica de la palabra y del mundo, como una pregunta sobre sí misma, la crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal. La creación es crítica y la crítica, creación”¹⁷⁵. Desde esta perspectiva, el amaneramiento lingüístico y la expresividad artificiosa dejan ya de ser un problema que genera la inquietud en el sujeto poético cuando lo que realmente pretenden es la restauración de la propia *verdad* del teórico, basada en un fenómeno de absoluta condición estética que es la manifestación y la expresión de las apariencias del instante.

Por eso, al estudiar a Juan Ruiz de Alarcón: “Alfonso Reyes no le quita sus jorobas. Le valieron epigramas crudelísimos en ese siglo XVII en que, «lo cómico visual se destacaba con una fuerza que el moderno subjetivismo y el sentimiento de la dignidad humana han atenuado»¹⁷⁶; dando, así, por admitida en la imagen poética la relación íntima entre la crítica y la creación, entretejida a base de la relación entre el poeta y su época. De esta forma, la poesía asciende al nivel de un mensaje divino que acentúa el amor, la concordia y la coherencia por medio del lenguaje poético que heredaron los artistas de una manera secreta del entorno social, real y cultural de la época vivida, devolviéndolo más elástico, múltiple y flexible; con lo cual, el yo poético poco a poco se convierte en descubridor y conquistador de lo vivencial, es decir, no sólo se encierra en el sistema artístico o en lo textual, sino también se convierte en un miembro partícipe y activo en la sociedad. Empero, esta misma línea exuberante y rebosante puede acarrear malos momentos para la reputación del poeta cuando se desvincula de lo acostumbrado, lo contingente y lo ininteresante que, por lo

¹⁷⁵ Octavio Paz, *Corriente alterna*, *op. cit.*, pág. 44.

¹⁷⁶ Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, *l. c.*, pág. 389.

pronto, se convierte en lo fundamental y clave para la coordinación entre las tendencias literarias y su reducción a un sistema concreto:

“Patrimonio es ya de todo público literario aquel sentir según el cual se caracteriza el gongorismo por una afectación y una artificialidad tan pasmosas que nada, a través de él, puede conservar siquiera su denominación corriente, sino que ésta se cambia en perífrasis alambicada, donde los objetos desaparecen, al punto que apenas la exégesis del autor podría devolverlos a nuestro entendimiento.”¹⁷⁷

Ahora importa explicar, a través del sistema artístico, la relación metafórica entre el mundo imaginario y el mundo real del teórico, un *engranaje de dos mudos*, según la terminología de Gloria Vergara: “Para internarse en el ámbito de la creación, el autor de la obra literaria parte de su visión del mundo, de su imagen constituida por los cachitos de realidad que va percibiendo. A partir de eso, crea una serie de estrategias que marcan la plataforma de la metáfora en donde se arman redes de percepción que conforman la imagen como «idea» de la obra”¹⁷⁸; ésta imagen queda estructurada mediante estilos inimitables y colores vivos de un lenguaje que provoca buenas y deleitosas sensaciones, tanto en lo público como en lo privado, marcando un antes y un después del objeto creado y su percepción.

Conforme vaya consolidándose la teoría poética y la creatividad en cuestionamiento, el sujeto poético elabora un análisis riguroso y didáctico sobre el sistema artístico con la intención de introducir en ello unas medidas, leyes y normas para controlar el grado de su influencia en lo contextual; un procedimiento que subraya Loreto Busquets en los estudios

¹⁷⁷ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 63.

¹⁷⁸ Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, pág. 80.

gongorinos de Alfonso Reyes diciendo: “Sus reflexiones en torno a Góngora, sistemáticas aunque dispersas, rigurosamente intelectuales y científicas, aunque emotivamente sentidas, representan un aporte decisivo en el intento secular de comprender la poesía gongorina y en la tarea previa e ineludible de expurgar «aquel hacinamiento de errores que la rutina ha amontonado sobre Góngora» (I, 61), redundando al tiempo en beneficio de la historia de la literatura, de la metodología crítica y de la concepción y comprensión de la obra de arte literaria”¹⁷⁹.

La elección del lenguaje poético y la refundición entre sus componentes, textuales y extratextuales, en busca de una síntesis enriquecedora es un procedimiento que adquiere carácter del dictado clásico, superviviente en la poética reyesiana; en ésta se aprecia la persistencia de la dialéctica entre lo público y lo privado, proyectada sobre la totalidad del sistema artístico que, a su vez, asciende al nivel del fenómeno universal, reaccionando de forma pedantesca y amanerada contra la irrelevancia de las fórmulas artísticas y la pesadilla poética de lo inmediato.

De este modo, la crítica se aproxima a los contornos del concepto de la autocrítica o crítica humorística y satírica en la invención de Alfonso Reyes¹⁸⁰, es decir, la inclinación del sujeto poético sobre la obra literaria en un intento de interpretar la poética y la crítica que ella alberga, estableciendo balances y comparaciones entre la poética del yo y las demás tendencias artísticas y literarias existentes en la temporalidad para conquistar la *verdad* de la crítica textual objeto de estudio. Pero, como las interpretaciones disponibles, como instrumentos de trabajo, no son verosímiles ni garantizan resultados verdaderos, sino *síntomas* de la *verdad*, tampoco se espera llegar a la verdad con la propia interpretación

¹⁷⁹ Loreto Busquets, “Góngora, historia de un equívoco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, pág. 85.

¹⁸⁰ Véase: “Aristarco o anatomía de la crítica”, en *La experiencia literaria*, *op. cit.*, págs. 104-116.

que sólo se quedaría en el valor de la *sutilísima verdad* que se aprecia cuanto más concepción se tiene de ella:

“Ello es que el fenómeno existía y que puede bien estudiársele en sí, y que no hay necesidad que nos apriete a buscarle causas, cuando éstas, vitales al fin, han de ser sin duda tan múltiples y tan complejas como la misma vida.”¹⁸¹

Desde esta perspectiva, la imagen poética, transmitida desde el punto de vista del amaneramiento y la expresividad artificiosa de Góngora, permite estructurar una estética literaria de tendencia comunicativa basada en la emoción, la sensibilidad y la afectividad, porque como decía Jorge Luis Borges: “el hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible, como el amor, el sabor de la fruta, el agua”¹⁸²; dando lugar a un sistema artístico gobernado por el *ateísmo poético*, es decir, una síntesis de diversas poéticas, críticas y teorías, sin ser sometido a ningún orden concreto. Esta originalidad poética evoluciona poco a poco desde su condición periférica hasta situarse en los contornos generales de una poética en boga gracias al culto que se tiene de ella y la magnitud de sus defensores en lo público, seducidos por la virtud interna y humana más allá de la razón y la idea:

“(…) algo hay allí que no es la pura armazón de imágenes paganas con que se asfixian los sonetos, y que es más, mucho más que la pura extravagancia de sintaxis, sin ser tampoco lo estafalario en las metáforas y comparaciones (…).”¹⁸³

¹⁸¹ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, págs. 66-67.

¹⁸² Jorge Luis Borges, *Siete noches*, México, F.C.E., 1ª ed., 1980, págs. 107-108.

¹⁸³ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 68.

La pasión de Alfonso Reyes por la poesía gongorina se explica desde el punto de vista moral, ideológico y político de que se tiñe la estética literaria del teórico y su discurso literario, revelador de la intencionalidad de poner orden tanto en lo textual como en lo contextual, según podemos comprobar en estas palabras de Héctor Perea: “En “Sobre la estética de Góngora” (...) exigía una reivindicación de Góngora y, ante todo, de su obra, muchas veces desvirtuada –en las interpretaciones– tanto por exceso de celo como por censuras sin fundamento. La pasión, repito, por este autor sería en adelante asombrosamente grande en Alfonso Reyes; sus estudios abarcarían todas las posibles facetas e influencias del poeta. (...)”¹⁸⁴. Sin embargo, la exégesis de Góngora por parte del teórico no pretende desembocar en la producción de una *poesía inútil*, cuando detrás de sus expresiones se busca desvelar la finalidad y la sustancia, sino la producción de un efecto ideológico oculto bajo los disfraces de una mera descendencia de lo académico.

Entre ausencia y presencia del razonamiento desde el propio punto de vista, el teórico genera expectación y emoción despertando la atención y la angustia en el público o en el sujeto poético deseoso de ver cómo el autor es capaz de convertir la sin razón en la razón, el caos en el orden y la ficción en la realidad; una actitud interpretativa y maestra que Dámaso Alonso ha reconocido explícitamente como caracterización de Alfonso Reyes en su acercamiento de la obra de Don Luis de Góngora: “el primero que se ha acercado a Góngora con ciencia y ecuánime comprensión”¹⁸⁵. De ahí, el significado del amaneramiento en la imagen poética radica en el rechazo y la negación de la circunstancias políticas e ideológicas de la Dictadura en que se desarrollaron los primeros años de la vida de Alfonso

¹⁸⁴ Héctor Perea, *España en la obra de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1997, pág. 10.

¹⁸⁵ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 3ª ed., (1º Reimpresión de la edición de 1970), 1982, pág. 511.

Reyes; un ámbito contextual en que el poeta desea introducir cambios y transformaciones radicales operando metafóricamente en lo textual, lo artístico y lo poético, mediante la depuración de la obra gongorina, símbolo de aseo del mundo objetivo y existencial, en que se sintetiza la realidad y el arte desde los primeros momentos de la invención bajo forma de una cualidad perdurable:

“(...) la elegancia, la pureza artística, el anhelo de aristocrática perfección, que hacen de cada uno de sus versos, aislados, maravillas de belleza en tantas ocasiones, y de donde había de surgir para los poetas españoles todo deseo de perfección aristocrática y todo odio a los lugares comunes, (...)”¹⁸⁶

El valor de la estética literaria, basada en la *síntesis* entre lo real y lo ficticio, lo contextual y lo textual, lo objetivo y lo subjetivo, mediante el uso de un lenguaje propio, reside en la ubicación tanto del teórico como de la poética textual en la temporalidad, así como en la interpretación de las circunstancias sociales, culturales, históricas y artísticas que caracterizan el entorno en que surgió tanto el yo poético como el sistema artístico, dotando la creatividad de puras cualidades de color y sonoridad que se convierten en fórmulas constantes y connotativas como rasgos distintivos de la teoría poética inicial del yo, según apunta Paulette Patout: “A los 15 años, los primeros sonetos que rima el adolescente –una trilogía titulada “Duda”– expresan sus reacciones delante de la foto de un grupo escultórico debido al francés Henri Cordier. «Duda» se publicó en *El Espectador* de Monterrey, en 1905, luego en *La Patria* [...]. Don Alfonso omitirá los versos de ‘Duda’ al recoger su obra poética en el tomo X de sus *Obras completas* (...)”¹⁸⁷.

¹⁸⁶ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 70.

¹⁸⁷ Paulette Patout, “Alfonso Reyes y las Bellas Artes”, en: Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, (coordinadores), *Alfonso Reyes: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, México, Feria Internacional del Libro, Monterrey, Centro de Investigaciones Humanísticas y Plaza y Valdés, 2004, pág. 20.

Desde esta perspectiva, la afición a las artes plástica, que median entre la realidad objetiva y la expresión verbal, constituye una de las preocupaciones literarias de Alfonso Reyes desde el origen de la invención:

“(...); 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 tiene las virtudes del ritmo y de la plástica, que se prenden al propio organismo de los hombres y se le adhieren como parte suya; puesto que posee la alta virtud del lirismo que liberta el alma, arrancándola a las durezas del raciocinio y de las pesadas dialécticas.”¹⁸⁸

Mundo del lector y mundo de la obra literaria

La realización de la imagen poética, mediante las claves figurativas de la poética del instante, permite cambiar la postura que adoptaba el teórico ante el sistema artístico: de la postura *activa*, en que aparecía como creador de los horizontes, la estética poética y la poética del instante, se pasa ahora a la postura *pasiva* que lo sitúa en la posición del sujeto poético, no sólo como independiente del sistema artístico, sino también como intérprete, juzgador y cuestionador del objeto artístico. En “Los Poemas rústicos de Manuel José Othón”¹⁸⁹, (1910), el sujeto poético utiliza sus propios conocimientos para descifrar el entramado poético del sistema artístico, y así puede descifrar el pensamiento en que se perfila lo contextual y el mundo objetivo del autor o el teórico; un procedimiento que

¹⁸⁸ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 74.

¹⁸⁹ “Los Poemas rústicos de Manuel José Othón”, en Capítulos de literatura mexicana, *op. cit.*, págs. 175-192. Se trata de la conferencia de Alfonso Reyes leída en el “Ateneo de la Juventud” en 1910. Los estudios dedicados a la poesía de Manuel José Othón se prosiguen en *Pasado inmediato*, “De poesía hispanoamericana”, ensayo incluido en el mismo libro, véase: *Pasado inmediato, op. cit.*, págs. 182-216 y 256-270; y *De viva voz, op. cit.*, págs. 76-78.

permite interpretar las modalidades, objetivas y subjetivas, que constituyen las coordinadas del proceso mental del teórico reivindicando la perennidad y la inmortalidad del ser.

De este modo, el caso estudiado por Alfonso Reyes transmite señales de un entorno contextual en que se destacan los objetos y las cosas tradicionales, rústicas y campesinas arraigadas en las formas de vida original que caracteriza la poética del yo. Así, el campo se convierte en un lugar de pasatiempo, distracción, y felicidad; una actitud *desinteresada*, como alternativa, que se presenta al yo ante la irrupción del disgusto, la desilusión y la melancolía que le deparan el trato humano y el entorno social. Pero lo *desinteresado* en el mundo objetivo, se convierte en lo *esencial* y lo *indispensable* en el mundo textual y subjetivo del sistema artístico compuesto por la mezcla de imágenes que llegan, tanto del mundo social de las tendencias, las corrientes y los pensamientos antagónicos, como del mundo natural y campesino en que predomina el espectáculo de la naturaleza en forma de las actividades religiosas, sociales y sentimentales; así, como escribe Rosa Romojaro Montero: “A veces son tantos los aciertos de un libro que, mientras lo leemos, no podemos dejar de ser conscientes de la satisfacción que nos produce su lectura”¹⁹⁰.

Se trata de principios que guardan armonía en la imagen poética e integran el discurso literario compuesto de la visión literaria y la naturaleza humana del yo, como apunta el poeta Jaime Torres Bodet en su homenaje a Alfonso Reyes: “(...) incluso en los ensayos que dan al lector la impresión de orientarse principalmente hacia un deslinde estricto de las técnicas literarias, reconocemos siempre al poeta”¹⁹¹.

Considerada, así, la imagen de lo contextual desde el punto de vista del teórico, que en cierta medida es la metáfora del sujeto poético, también

¹⁹⁰ Rosa Romojaro Montero, *Teoría poética y creatividad*, Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 2010, pág. 255.

¹⁹¹ Jaime Torres Bodet, “Homenaje a Alfonso Reyes”, en *Presencia de Alfonso Reyes, l. c.*, pág. 161.

se caracteriza por el descuido ante las cosas extra-textuales, el ensimismamiento, la éxtasis, el abandono de lo accesorio y lo contingente por el don del olvido valorado en un poeta pasajero en la tierra por capricho. De este modo, la imagen poética se ve desplazando por varios puestos como en el despilfarro de un desdeñoso, la torpeza de un inocente y la sencillez de un justo; se trata de cualidades que distinguen el ser americano desde los orígenes, como señala María Ramírez Ribes: “(...), conviene recordar que la transformación de la mitología en la historia se hizo patente con el descubrimiento de América, pero ese hecho fue, a su vez, reflejo de la importancia que en el orden anímico y espiritual tuvo, desde la más remota antigüedad, la conquista de un cielo en la Tierra”¹⁹². A parte de las influencias ideológicas y sociales, la imagen poética va evolucionando en el entorno limpio y transparente de las soledades rústicas, conservando la creencia tradicional, con facilidad y pureza, tal como se venía enseñando desde siempre en la educación doméstica, en la casa y en la escuela:

“Y así, su labor poética, nacida toda de fuentes tan serenas, hija de los sentimientos fundamentales, es en general casta y benigna, salubre como campesina madrugadora, firma como labrador envejecido sobre la reja, santa y profunda como un himno a Dios en el más escondido rincón de alguna selva.”¹⁹³

El teórico, conforme va creciendo en su entorno natural, construye su imagen poética, de acuerdo con el proceso vivencial fundado en la experiencia, empezando por la etapa de la infancia donde se aprecian las primeras caricias de lo contextual; después, la etapa de la juventud donde el

¹⁹² María Ramírez Ribes, “El viaje utópico de Alfonso Reyes”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 020, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, México, 2006, pág. 197.

¹⁹³ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 176.

alborozo de la inteligencia y la evolución intelectual se hacen más claros y decididos; y, finalmente, la etapa de la madurez donde la sensibilidad y el deseo de juzgar y cuestionar las cosas, los objetos y las manifestaciones tanto textuales como extra-textuales se expresan en calurosas manifestaciones de ansia y vigor desbordantes. Así, Reyes consigue fundar el sentido de la *utopía* en la poesía de Manuel José Othón, poco a poco este sentido evoluciona en los ensayos y los libros “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”, (1911), el poema-narrativo *Visión de Anáhuac*, (1915), “Americanería andante”, (1937), de *Norte y sur* (1925-1942), “El presagio de América” (1920) de *Última Tule* (1942), y, finalmente, se configura en el libro *No hay tal lugar*, (1924)¹⁹⁴.

La tarea del sujeto poético, no sólo descansa en desvelar todas estas etapas de la evolución del espíritu del teórico, las vicisitudes de una existencia mental para reconstruirla más tarde, sino también consiste en el grado de su atención a su entorno social y contextual, es decir, la configuración de la experiencia adquirida en la realidad o en la verdad que aprecian y valoran los demás teóricos y poetas, como en el caso de Genaro Estrada, padrino de la “Doctrina Mexicana”¹⁹⁵. Así, la visión del teórico y el ejercicio de la crítico se cruzan en el sentido de la teoría poética en que colabora el poeta y el político, no ya como un capricho o entretenimiento, sino como reputación por ley que da testimonio de una profesión de fe, defensa de aristocracia del arte y un elogio de inspiración personal, sincera e impenetrable al vulgo.

¹⁹⁴ Los principales libros de Alfonso Reyes dedicados a los temas utópicos son: *Visión de Anáhuac*, OC, op. cit., tomo: II, 1ª ed. 1956, 3ª reimp. 1995; *Norte y sur*, OC, op. cit., tomo: IX, 1ª ed. 1959, 2ª reimp. 1996; *Última Tule*, OC, op. cit., tomo: XI, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997; *Sirtes*, OC, op. cit., tomo: XXI, 1ª ed. 1981, 1ª reimp. 2000; *Junta de sombras*, OC, op. cit., tomo: XVII, 1ª ed. 1965, 2ª reimp. 1997; *No hay tal lugar* y *Los trabajos y los días*, ambos libros ya citados.

¹⁹⁵ Sobre la obra literaria de Genaro Estrada y su política, tanto en la Cancillería Mexicana, como en la Embajada de México en España, Alfonso Reyes fundó la noción del “proyecto de ciudadanía hispanoamericana”: Véase: “Genaro Estrada”, en *Pasado inmediato*, op. cit., págs. 175-181; y “Americanería andante”, en *Norte y sur*, op. cit., págs. 100-111.

Desde esta perspectiva, el sistema artístico, en que se da el compromiso entre lo poético y lo político, manifiesta señales de un mundo contextual deseado y utópico, transmitido mediante la metáfora artística que rebasa la cuestión del estilo hacia la cuestión del alma y la facultad especial de sentir el aspecto poético de las cosas, más verídico que fantástico, más real que imaginario, construyendo la totalidad del imaginario mediante verdades morales y místicas inspiraciones:

“Pero si en este prólogo la sobria dignidad del poeta aparece un tanto confundida con esquiveces duras y cortantes, fácil es convencerse, hojeando un poco más el libro, de que aquello no es sino una actitud, inevitable ante los públicos, de quien estaba hecho a confesarse directamente con su Dios.”¹⁹⁶

Jaime García Terrés se apoya en este vaivén del poeta para aludir a Alfonso Reyes como un hombre que: “constituye, en el contexto de nuestra naturaleza, una cumbre evidente. Su disciplina, su sabiduría y su funcional elegancia le permitieron inaugurar en México una verdadera crítica moderna. Su dominio del lenguaje saneó el panorama literario y alentó la transparencia de las palabras”¹⁹⁷; una actitud que desempeña la función simbólica del sistema social, cultural e ideológico, mediante la cual el teórico ofrece un mundo alternativo, subjetivo y preferible en comparación con el mundo del ágora y lo inmediato. De esta forma, la expresión poética se convierte en la expresión de lo espiritual mediante las emociones inmediatas y los pensamientos sencillos tan arraigados en la naturaleza, en el poder innato y en el don que ni se aprende ni se comunica, sino que se concede por la gracia de recibir los signos pasajeros del mundo inmediato con alta resonancia interior, y traducirlos al instante en nobles palabras que

¹⁹⁶ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 179.

¹⁹⁷ Jaime García Terrés, “Un balance de Alfonso Reyes”, *La Gaceta del FCE*, N° 216 (Diciembre, 1988), pág. 17.

describen las cosas en su origen, ya sea anterior, ya sea posterior, a su descubrimiento; luego, evolucionan con el ser insinuándole la posibilidad de un nuevo mundo; después, se definen como figuras imaginarias del pensamiento humano; y, finalmente, aparecen en forma de: “casi un hacinamiento de notas sueltas (que con frecuencia se remiten a obras anteriores en torno al tema de las «utopías»)”¹⁹⁸.

Con lo cual, el arte poético adquiere el concepto de la poesía que se basa en los eternos medios humanos del placer y el dolor, una condición espiritual del yo en que no sólo sobra toda artificialidad y amaneramiento sino también la concepción del poeta como un ser errante en los ámbitos humildes de la realidad circundante, donde presencia al espectáculo de la naturaleza, un paisaje rústico, que comunica tanto el título como la traza bucólica hallada en él, y duda entre la melancolía del ser y la alegría de la naturaleza, es decir, el poeta vuelca sus preocupaciones y sus disgustos sobre la naturaleza, que depara, a cambio, la felicidad, la alegría y el alivio de sus dolores; se trata de una relación dialogística entre el teórico y su entorno natural en proceso de transformación al paisaje artístico que, en términos de Jorge Luis Borges, el propio Alfonso Reyes dominaba por excelencia, porque: “en este campo es indiscutiblemente superior a cualquier otro en América”¹⁹⁹. En todo ello sobresale el tema de la naturaleza, como un componente esencial en la creación literaria y artística, que pone de relieve la fuerza divina como transformadora de lo malo en lo bueno, lo negativo en lo positivo y el dolor en la alegría; y en tanto que un ser, un ingrediente más en el mundo natural, debería entonces adoptar una actitud responsable ante la naturaleza y aprender de ella para concebir en armonía los extremos más antagónicos que alberca, porque al fin y al cabo

¹⁹⁸ Alfonso Reyes, “Contenido de este tomo”, tomo: XI, *op. cit.*, pág. 8.

¹⁹⁹ Citado por James J. Irby, “Encuentro con Borges”, *Universidad de México*, XVI, N° 10, (junio, 1962), pág. 10.

la poesía, no sólo será símbolo de la naturaleza, sino también perenne como ella:

“Se alcanza, pues, merced al destello fundido de las bellezas particulares, una belleza universal que nos transporta, en visible ascensión, desde los efímeros deleites del mundo hasta la contemplación extática de los arquetipos.”²⁰⁰

La interpretación del mundo contextual y objetivo, desde el punto de vista natural, desvela constantemente el misticismo y la metafísica que da energía y fuerza a la imagen poética trazada por el teórico desde los orígenes hasta nuestros días, porque según María Ramírez Ribes: “Desde el siglo XVI, en que Montaigne reivindica a los “caníbales”, la imagen del “buen salvaje” será una constante en el pensamiento de los constructores de utopías”²⁰¹. De este modo, la interpretación fundada, tanto en lo absoluto, como en lo racional y lo real, precisan por fuerza el componente de la sensibilidad externa y comunicativa que deparan las manifestaciones, los pensamientos y las teorías contextuales existentes en lo inmediato; además, la captación de todo este material requiere la intervención del oído y la vista que hay que educar, mediante la elección de lo bueno en todo lo que se percibe y deshacerse o corregir lo malo, antes de acudir al aparato oral que reformula la totalidad de lo recibido desde un punto de vista unitario y orgánico de la concatenación sabia y la fluidez perfecta del sistema artístico:

“Y, así, como realización lírica, los versos de Othón, cuya sonoridad ha de buscarse con los oídos y no con los ojos ni con rayas de lápiz en las sílabas acentuadas,

²⁰⁰ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 183.

²⁰¹ María Ramírez Ribes, “El viaje utópico de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 198.

merecen también alto puesto en la antología española.”²⁰²

En otro lugar, Alfonso Reyes vuelve a insistir, no sólo sobre la labor de los poetas respecto a la invención de América: “Y así, antes de ser esta firme realidad que unas veces nos entusiasma y otras nos desazona, América fue la invención de los poetas, (...)”²⁰³, sino, también, sobre el valor de la obra literaria, cuyas características generan la imagen poética que se fundamenta en la virtud de la *gracia*, donde los sonetos, las expresiones y las palabras merecen los elogios del sujeto poético; ofreciendo una técnica de invención, sostenida por reminiscencias y evocaciones, en que predomina el dictado clásico y representa una tendencia de rejuvenecimiento y adaptación de la lengua poética de los tiempos pasados e iniciales de la invención literaria con el propósito, no de producir adornos, artificialidades o amaneramientos en el sistema literario, sino de explicar e interpretar con ella las diferentes tendencia que la integran. El clasicismo, cuestionado aquí por Alfonso Reyes, se basa en el buen conocimiento del arte clásico, de los antepasados y los maestros, sobre el cual se vierte un estilo personal para que se convierta en un ejemplo artístico inconfundible, que no rehúsa sus raíces fundadas en la raza de los artistas, símbolos de honradez y dueños de la consciencia profunda entorno a los elementos de su arte y el grado de su relación con ello:

“(...) en Othón cada verso y cada palabra suenan a cosa rancia, porque aquéllos resucitan la música de los mejores poetas españoles y éstas recobran su significación prístina y castiza. Sin embargo, los versos de Othón tienen sobre todo una “misión poética”. ”²⁰⁴

²⁰² *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 183.

²⁰³ *Última Tule, op. cit.*, págs. 13-14.

²⁰⁴ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 185.

No obstante, el predominio de lo particular en la imagen poética y la teoría poética puede acarrear malos entendimientos y equivocadas interpretaciones de la obra literaria. Estas supuestas equivocaciones hacen cada vez más necesaria la tarea de revisar constantemente el objeto creado para someter los componentes que lo integran al ejercicio de depuración y corrección, un procedimiento que el propio Reyes recibió, bajo forma de consejo, de su maestro Manuel José Othón: “Othon me acarició la cabeza, me miró con dulzura, y dijo: Sigue, sigue haciendo tus versos. Escríbelos siempre, corrígelos después de memoria para que entren del todo en tu naturaleza. Y ¡muy importante!: lee constantemente a los clásicos españoles”²⁰⁵.

Este sentimiento, a la vez, bucólico y melancólico, que gobierna el autor ante el sistema artístico, la propia naturaleza, en cuestionamiento, remite a fórmulas y manifestaciones más cercanas en el mundo contextual; ofreciendo la descripción subjetiva del campo y toma pie en el sentimiento del paisaje natural para llegar a través de ello a expresar la totalidad del sentimiento personal, es decir, una caracterización anímica, más bien de abolengo positivo, que se deduce de la perpetua renovación que halla en las leyes naturales; dando lugar a una constante agitación del ánimo que busca la perfección, pero cada vez resulta sorprendido por las adversidades de lo inmediato, y sacudido por el noble espectáculo de aciertos y fracasos de nuestro afanoso vivir; mereciendo, por eso, el respeto al que cada sujeto tiene derecho cuando atañe a lo profundo de las aspiraciones humanas, en un intento de concretización y síntesis de ambos mundos, la naturaleza y el arte: “En el poema esto ocurre con mayor fuerza por lo sintético y lo opaco o ambiguo de la obra. Pero por más sintético que sea el tiempo y por más

²⁰⁵ Alfonso Reyes, *Cuadernos, Revista Hispánica Moderna*, N° 3-4, Año: XXII, Julio-Octubre, 1956, pág. 228.

artistas de simultaneidad que presente, el proceso de la lectura va marcando instantes que se ensanchan más que otros o que sintetizan más que otros, en tanto que se da esa relación dialéctica entre el horizonte del texto y el horizonte del lector”²⁰⁶.

A partir de ahí, la imagen que se desprende del sistema artístico está desbordada entonces por el sentimiento de sosiego religioso provocado por el alma bajo forma del *don de lágrimas* que se extiende, expresando la afición del yo al campo y el clamor humano, por la zona limpia de la naturaleza; es decir, el lector se muestra interesado por el campo en sí, pero no lo que se ha dado en llamar la vida del campo, ni le importa la vida de los pastores, sino que sólo se cuida de expresar su propio sentimiento del campo donde fluyen sus pensamientos más que en la ciudad. Poco a poco la imagen poética ofrece una paradoja entre la naturaleza campestre y la vida urbana, lo natural y lo artificial, lo auténtico y lo contaminado, es decir, la descripción de lo inmediato, reflejado en la vida rústica, como ámbito que concuerda con los ideales y las expectativas del sujeto poético: “De sí propio, cierto panteísmo rural que no podría confundirse con la bucólica, porque en su campo no hay líricos pastores. Es el paisaje mismo el que habla; (...)”²⁰⁷; privilegiando la vida natural sobre la vida urbana para transmitir la noción de la fe sencilla, humilde y trabajosa, poniendo en relieve la existencia firme y sostenida por la afición a la naturaleza en estado virgen y contra los dolores de lo inmediato:

“No quería explicarla ni discutirla. Ella, como un rayo ideal, había caído invadiéndole todo el ser, y él se aferraba a ella por la liga misteriosa de las intuiciones más esenciales.”²⁰⁸

²⁰⁶ Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, pág. 81.

²⁰⁷ *Pasado inmediato, op. cit.*, pág. 262.

²⁰⁸ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 188.

Esta tendencia en la invención poética, que profesa amor a lo divino y a lo humano, produce la poesía directa del instante, que nace de la percepción inmediata y de la interioridad de forma más sincera y espontánea, y, partiendo de los sucesos, reduce las formas y las manifestaciones del mundo contextual y objetivo a una condición cambiante, que va desde el esfuerzo de los trabajos y la sonrisa de los goces familiares hasta llegar a las emociones que se desprenden de todos los actos personales; se trata de una poesía que yergue con criterio y originalidad: “(...): allí se ve claramente cómo Othón llegó a la originalidad gravitando fuera del ciclo del Modernismo, sin proponérselo, por sinceridad de su naturaleza que se enfrentaba con las realidades de nuestra tierra, y sin más preocupación consciente que la de seguir las tradiciones de la lengua y de la poesía”²⁰⁹. Ésta es la poesía del *deber* sustentada por el deleite con pequeños placeres de la casa y de la familia, se inspira en los encantos de los trabajos humildes, abunda en promesas de bendición, confunde los consejos morales con las lucubraciones de la teología, la ley de conducta humana con las excelencias de Dios, la ética con la religión, el cielo con el suelo:

“(...), en fin, todo el andamiaje aéreo de los símbolos y de los enigmas rituales sobre el palpitante regazo de la tierra.”²¹⁰

De este modo, el principal resultado, derivado de la confrontación entre el sujeto poético y el sistema artístico, descansa en las enseñanzas que se traducen en el amor a la tierra que hay que labrar, el amor a la casa que hay que proveer, el amor al país que hay que defender y el amor al ideal sobrehumano que se perfila en la poesía como la de Manuel José Othón,

²⁰⁹ *De viva voz, op. cit.*, pág. 78.

²¹⁰ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 189.

objeto de estudio del propio Alfonso Reyes. De este modo, la poesía ya no es esta interposición metafórica entre el ser y la naturaleza, sino que, también, forma parte de la naturaleza humana y vegetal, dotando el mundo animado e inanimado de valores éticos, morales y educativos, supervivientes en el tiempo como *formas* de aprendizaje, mientras los *contenidos* naturales se deshacen en la extremidades de la temporalidad por circunstancias adversas del advenir. Se trata del idealismo poético que transmite, en términos de Gloria Vergara, una *estética fenomenológica* a través del sistema artístico: “El poema arquea su flecha y apunta al mundo gracias a que la palabra no deja sus significados primarios para ingresar al terreno de la plurisignificación y es ambigua, inestable y misteriosa como siempre en tanto que esconde sus tentáculos cotidianos”²¹¹.

De este modo, la poesía adquiere potencia abarcadora, no sólo de sistemas artísticos particulares dispersos en el tiempo, sino también tendencias artísticas, poéticas y literarias de mayor envergadura, en un intento de establecer armonía y cohesión entre ellas para su configuración en un ideal supremo:

“(...); y todas sus excelencias, todo el vaho de idealidad que flota sobre las masas humanas, en las normas de sentir y de pensar que dictan sus poetas, combinando así, en la ráfaga de una sola canción, la voz multánime de su pueblo.”²¹²

²¹¹ Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, pág. 81.

²¹² *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 192.

El centro y lo múltiple en la invención poética

El tema de la naturaleza es, pues, una pieza clave y un instrumento fundamental para la interpretación de la imagen poética abordada, desde el punto de vista del teórico, en la creatividad mexicana contemporánea al siglo XIX y principios del siglo XX. Por eso, Alfonso Reyes, designado ya como *poeta* por su maestro Pedro Henríquez Ureña²¹³, optó por definir el lugar que ocupa en el proceso evolutivo de la poesía mexicana durante todo este periodo, dando por conocer sus aportaciones al tema de la naturaleza, lo *mexicano / lo americano*, que, en el marco de esta corriente literaria, se exalta. De allí surgió su conferencia sobre “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”²¹⁴, (1911), leída en el seno del “Ateneo de la Juventud” para llamar la atención del público, o el sujeto poético, acerca del amor a México, la naturaleza y las peculiaridades autóctonas de la forma de ser mexicana.

En este discurso poético sobresalen cuestiones como el enfoque del tema de la naturaleza sobre la problemática del sujeto en lo cotidiano y la caracterización de la interpretación de lo natural en el proceso artístico y poético, es decir, las aportaciones teórico poéticas del yo, con “(...), el propósito de servir a la cultura mexicana, ayudando a incorporarla, con el carácter que le es propio, a la cultura universal”²¹⁵, a través de algunas obras y ensayos como *Visión de Anáhuac*, *El testimonio de Juan Peña*, *Pasado inmediato*, el ensayo “El Periquillo Sarniento la crítica mexicana”, (1906), el poemario *Minuta* (1917-1931), el libro *Los Siete sobre Deva*

²¹³ Pedro Henríquez Ureña, “Alfonso Reyes”, (*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires-Madrid, Bebel., 1928, págs. 119-133), en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, *op. cit.*, págs. 146-155.

²¹⁴ “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”, en *Capítulos de literatura mexicana*, *op. cit.*, págs. 193-245.

²¹⁵ González de Mendoza, J. M., “Los temas mexicanos en la obra de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 553.

(1923-1929), entre otros artículos y crónicas del poeta de *serenidad*²¹⁶; y configuraciones de estas ideas y teorías por parte del sujeto poético, como Juan Ruiz de Alarcón, Fray Servando Teresa de Mier, Manuel José Othón, Amado Nervo, etc.²¹⁷; produciendo, a su través, un choque entre las influencias ajenas y las propias vicisitudes sobre las peculiaridades del paisaje mexicano, es decir, las ventajas y los inconvenientes que salpican, tanto la visión del teórico sobre lo contextual y lo inmediato, proyectada en el sistema artístico, como la ejecución de lo textual, lo imaginario y lo utópico en la realidad y en la sociedad por parte del sujeto poético; y, finalmente, la revelación del poder de lo natural sobre lo humano mediante la transformación de lo ajeno en lo propio, lo indeciso en lo firme, lo fabuloso en lo poético, lo ficticio en lo real, gracias a la fuerza de la inspiración que producen la tierra y la naturaleza mexicanas y americanas.

De este modo, el ejercicio de la crítica literaria, enfocado en los distintos sistemas artísticos, desde la óptica del tema de la naturaleza, tema central en todos ellos, convierte la naturaleza o el punto de vista personal sobre ella, en un *centro* y las demás interpretaciones sobre la misma en lo *múltiple*, llevando la actitud indecisa del teórico hasta sus últimas consecuencias: “En *Los Siete sobre Deva*, fantasía que la amalgama del ingenio y la erudición torna encantadora, es americano uno de los interlocutores del brillantísimo diálogo, y América se llama”²¹⁸.

Por consiguiente, la teoría poética y la imagen que se ofrecen del mundo contextual son sensoriales, atractivas y de buenas sensaciones por generar la fuerza, la energía y las nuevas oportunidades que se desprenden

²¹⁶ Aludiremos más en adelante al ensayo “El *Periquillo Sarniento* la crítica mexicana”. En cuanto al poemario *Minuta*, véase: *Constancia poética, op. cit.*, págs. 363-384; *Los Siete sobre Deva, OC, op. cit.*, tomo: XXI, 1ª ed. 1981, 1ª reimp. 2000, págs. 3-41.

²¹⁷ Aparte de Juan Ruiz de Alarcón y Manuel José Othón ya abordados anteriormente, los principales estudios de Alfonso Reyes sobre Fray Servando Teresa de Mier y Amado Nervo están recogidos, en cuanto al primero, en: *Retratos reales e imaginarios, op. cit.*, págs. 433-442; y en: *Tránsito de Amado Nervo, OC, op. cit.*, tomo: VIII, 1ª ed., 1958, 2ª reimp. 1996, págs. 10-49.

²¹⁸ González de Mendoza, J. M., “Los temas mexicanos en la obra de Alfonso Reyes”, *l. c.*, págs. 454-555.

del entorno social, cultural y natural del Nuevo Mundo en su contacto con lo ajeno, que, después de un momento de admiración y asombro, decide entrar en el proceso del mestizaje con la naturaleza, tanto a nivel contextual que remite a la naturaleza humana bajo forma de mezcla de sangres, indígena y española, como a nivel textual y artístico que hace perpetuar el principio del mestizaje y la herencia en el lenguaje castellano. Tanto en uno como en otro nivel, el paisaje contextual, visto desde la óptica del teórico, ofrece no sólo un lugar de contemplación de belleza para el sujeto poético, sino, también, las condiciones idóneas para la invención; transmitiendo, así, la imagen poética de lo contextual, construida a través de la poesía del instante, en que se configura el fundamento de la originalidad del sujeto poético, mediante opacas, incoherentes y misteriosas tradiciones, y que, a pesar de ello, se conciben como las maravillas de un mundo nuevo, los elementos propios del paisaje, la influencia cambiante del medio ambiente sobre la naturaleza humana.

Ambos extremos, lo natural y lo humano, engendran las energías de lo vivencial: primero, el esfuerzo civilizador de la conquista; segundo, la guerra de la separación; y, tercero, las luchas civiles; una expresión que transmite las fantasías del teórico desde la invención inicial de Alfonso Reyes, como observa Pedro Henríquez Ureña: “(...), en la *Fantasía del viaje* el asombro de los espectáculos nuevos (...) se funde con la tragedia de la casa paterna, del paisaje nativo que se ha quedado atrás, con sus fraguas de metal y sus campos polvorientos”²¹⁹. De ahí, la originalidad de la poesía del instante descansa en dos aspectos: uno, la *poesía descriptiva*, es decir, la incorporación del entorno contextual y natural al entorno textual y artístico; dos, la *política*, es decir, la transformación de lo vivencial, marcado por las circunstancias de la Dictadura, la Revolución de 1910 y la lucha civil, mediante el recurso artístico y estético para obtener una nueva

²¹⁹ Pedro Henríquez Ureña, “Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 147.

interpretación ideológica, basada en las ideas poéticas, dispuesta a realizarse como alternativa del sistema político operante en el mundo real e inmediato. Sin embargo, como apuntaron Ruiz de la Cierva y María del Carmen en su estudio sobre la poesía de Octavio Paz: “A la poesía comprometida le faltó penetración y visión. (...) La poesía política de la primera mitad del siglo XX tuvo gran importancia pero muy pocos de esos poemas alcanzaron la universalidad de la verdadera poesía”²²⁰.

Por eso, para restaurar el orden nacional, el teórico se distancia de lo puramente contextual e inmediato, por ser contingente, innecesario y caótico, yendo más allá de la descripción de la vegetación y la naturaleza, para dar una visión poética y original del instante que, sin desvincularse completamente del paisaje mexicano y americano, evoca lo más grato y lo mejor de su imaginación, distinto a la realidad deficitaria, que solamente podrán entender los sujetos poéticos que tienen alerta la voluntad y el pensamiento claro; se trata, junto con el raro aspecto de la vegetación indígena, de la extremada nitidez del aire, el brillo inusitado de los colores, la despejada atmósfera en que se destacan, vigorosos, todos los elementos del paisaje, a la par, objetivo y subjetivo.

La exaltación de la naturaleza, o la poeticidad de lo real, permite ver cómo el teórico hace un giro, en su interpretación del texto literario, con signos de transformación interpretativa, que se desvincula de lo pedestre para recuperar lo sublime, introduciendo en su sistema artístico una nueva forma que corresponde a la imagen poética que el teórico posee, única y exclusivamente en su imaginación, del entorno real y natural; ascendiendo lo real, por muy negativo que sea, a la esfera del puesto sublime que pone en relieve no solamente el paisaje, la vegetación y lo terrenal, sino, también, la variedad de los climas, el aire puro, los rayos solares, el arco

²²⁰ Ruiz de la Cierva y María del Carmen, *Octavio Paz: cultura literaria y teoría crítica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1ª ed., 1995, págs. 107-108.

iris, los pájaros, etc.; es decir, todos los objetos animados e inanimados, visibles e invisibles que corresponden a la naturaleza en mayúsculas y que fascinan, seducen y atraen al sujeto poético, el otro y el prójimo, además de que sitúan el teórico en el punto de mira, según dice Adolfo Castañón: “Lo buscaron quienes eran partidarios del anti-reeleccionismo dentro de una transición pacífica, pero él declinó la invitación de quienes más tarde formarían las huestes maderistas sólo para arrojarse a la lucha a destiempo luego de haber sido encarcelado”²²¹.

Estas palabras de Adolfo Castañón encuentran eco en la opinión de Teresa Inés Sadurní D’Acri, para quien: “La literatura de este periodo, más que como un catálogo de producciones ejemplares, reviste un interés desde el punto de vista de su desarrollo ininterrumpido. Ya sea en la paz o en la guerra, los escritores e intelectuales no dejaron de plasmar sus ideas a través de la letra escrita”²²². Pero la insistencia sobre el paisaje significa, tanto la depuración del mismo incorporándolo a la imagen poética, el abordaje del paisaje desde el punto de vista de un análisis riguroso, como el disfrute contemplándolo a distancia como fuente de riqueza para la mente, el espíritu y el alma humana:

“(...); en el fulgor maravilloso del aire, en la general frescura y placidez, es donde aparece el signo peculiar de nuestra naturaleza.”²²³

De igual modo, el valle de Anáhuac, recuperado al sistema artístico para significar la textualidad de la invención, puede tener puntos comunes con otras imágenes poéticas de otros lugares distintos a la meseta mexicana, pero siempre los elementos diferenciadores en estas

²²¹ Adolfo Castañón, *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, México, UNAM, 1ª ed., 1997, pág. 15.

²²² Teresa Inés Sadurní D’Acri, *Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano*, Tesis Doctoral, Director: Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pág. 236.

²²³ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 197.

comparaciones son los climas que, en el caso de México, se distinguen por su frescura constante, debido a la altura del valle de México y la pureza de su atmósfera, más que la abundancia del agua, evocando con ello las descripciones clásicas de lo contextual y lo inmediato, y particularmente el don natural del mismo que los griegos llamaban el *predilecto de los dioses*. Entendida, así, la imagen poética hecha a base de lo real, lo contextual y lo inmediato, el teórico genera la expectación y se convierte en el centro del mundo o en el destino de los poetas procedentes de diversos lugares para verter sus canciones en el paisaje metafórico y utópico que se les ofrece en el mundo imaginario del yo mediante el estilo narrativo, histórico y autobiográfico que destacan estas palabras de Ernesto Mejía Sánchez: “(...), el procedimiento que usa en los *Siete sobre Deva*, (...), nos hace pensar que el protagonista autobiográfico de “La fea” era un buen autocrítico de sus narraciones”²²⁴.

Esta nueva poética, de abolengo textual y original, se convierte en la musa que grita desde el corazón de la naturaleza, y en el caso de Alfonso Reyes, como dice Pedro Henríquez Ureña: “El poeta ocultó su canción ante la tormenta. Canción es autobiografía; la suya iba toda en símbolo y cifra, y todavía tuvo empeño en esconderla”²²⁵; esperando su realización ideal en la fusión dolorosa entre los poetas, para reclamar otra vez sus fueros a los ojos de otros que componen versos con acento propio:

“Al fin visitaron los poetas nuestras propias selvas,
armados con la varilla mágica que revela el oro de las
minas y el misterio de los manantiales callados.”²²⁶

²²⁴ Ernesto Mejía Sánchez, “Estudio preliminar”, (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1981), *OC, op. cit.*, tomo: XXI, pág. 13.

²²⁵ Pedro Henríquez Ureña, “Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 146.

²²⁶ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 199.

Poco a poco se va modelando la poesía descriptiva mexicana, el sujeto poético va asimilando paulatinamente la caracterización de esta imagen poética; se trata de una especie de pintura poética acentuada por la dimensión contextual de lo mexicano / americano, devolviendo al sistema artístico su significación clásica y exótica, su intemperancia descriptiva, alejandrina, heredera del latín decadente; es decir, una especie de topografía poética donde solamente choca –sin concordancia entre el teórico y la tematización– el hecho de encontrar desplegados en la tierra americana los distintos poetas y teóricos eruditos y clásicos evocados mediante una manera poética de pintar el paisaje mexicano en la literatura anterior al siglo XIX, esto es, la proyección de lo contextual desde el punto de vista propio en lo textual y artístico para cambiarle la forma actual sin dejar de ser lo que realmente era en su origen.

En esta dimensión política, social y realista de la imagen poética, reside el concepto de la *Grandeza mexicana* proyectado en los sistemas artísticos, o en el mundo textual de la invención inicial que origina a la etapa de la infancia de Alfonso Reyes en Monterrey: “Lo mexicano culmina en el cariño de Alfonso Reyes a su ciudad natal. Cuando, en el extranjero, al servicio de México en misiones diplomáticas, editan un “correo literario” para seguir el comercio intelectual con sus innumerables amigos, *Monterrey* lo titula”²²⁷. De este modo, el teórico se muestra afiliado a diversos sistemas poéticos que le ayudan a encontrar la propia filiación e identidad mediante la anulación de todo tipo de obstáculos que impiden contemplar este desfile *etnográfico* de costumbres y caracteres cuyo escenario son lugares públicos y ámbitos sociales de la ciudad virreinal de México, como origen de múltiples imágenes poéticas que han podido sobrevivir en el tiempo conservando su originalidad y autenticidad

²²⁷ González de Mendoza, J. M., “Los temas mexicanos en la obra de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 555.

gracias a la fuerza plástica y la serena objetividad con que fueron realizadas:

“Mas todo esto es, en suma, una elegancia y un arte que apenas necesitan de la visión positiva del paisaje y que muy bien pueden combinarse con lecturas selectas y fuerzas propias de creador.”²²⁸

El tema del paisaje mexicano y americano se ha llevado hasta sus últimas consecuencias en algunos sistemas artísticos de la poesía descriptiva, cuya inspiración es de abolengo clásico, en que aparece el teórico distraído por sus viajes a través de la naturaleza, proyectando sensaciones divinas sobre lo contextual, y estimulando la naturaleza para que despierte todos sus poderes religiosos que atraen el sujeto poético, no sólo para ser testigo atónito, asombroso y sorprendido ante tanto prodigio natural del Nuevo Mundo, sino también para asumir la responsabilidad de construir el sentido de la *Arcadia Mexicana*.

A pesar de todo ello, en el sistema artístico anterior al siglo XIX, todavía predominaba el procedimiento descriptivo, narrativo e histórico, que ofrece los objetos naturales desde el punto de vista de un repertorio o sucesión de los mismos en el tiempo, sin llegar a sintetizarlos en el cuadro del paisaje. Sólo habrá que esperar hasta la llegada de la poesía del siglo XIX para que se produzca en lo textual una concatenación entre los objetos sublimes de lo artístico y los pedestres de lo contextual, abriendo, así, nuevos horizontes para la solución de algunas cuestiones que se interpondrán ante los mexicanos en el futuro. En la invención poética de este siglo, no sólo predominaba la visión, la contemplación y la descripción del paisaje, sino también el movimiento y el dinamismo que en ella producen los metros musicales desbordados por el seudo-clasicismo a la

²²⁸ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 204.

moda, pero manifestando un compromiso con lo contextual, con el entorno social y con las letras patrias en busca de una síntesis enriquecedora:

“Su musa, en verdad, es de las que cantan con cierta espontaneidad engañosa, como suenan solas las arpas de la fábula siempre que les llegue, por el aire, el ruido de otras arpas lejanas.”²²⁹

Pero, también, hay otra cuestión, la poesía de este período, en que convive lo propio y lo ajeno, conduce a una situación ambigua que desvela Gloria Vergara en estos términos: “En esta telaraña simultánea se la opalescencia y en ella la pluridicción nos presenta un tiempo encarnado en otros valores que dan forma al acontecimiento”²³⁰; ofreciendo una especie de poesía que excluye el componente paisajístico y natural, porque ya no se trata de expresar la conformidad con la realidad absurda y el mundo objetivo, sino que el poeta sólo se conforma con evocar sus modelos antiguos para asimilarlos durante su experiencia literaria, distanciando de lo contextual, por considerarlo inválido, en un intento de entrar en acción, y dictaminando que la poesía, más allá de contemplación y ficción, es también ejercicio y práctica en la realidad:

“(…) en este modo de poesía, como se ha dicho a veces de los cuadros de los antiguos, el artista sólo se ha preocupado por hacer surgir sus tipos, sus figuras vivas, y el aire que las rodea es oscuro, y el don maravilloso del sol se ha desvanecido por completo; (…)”²³¹

Esta dimensión crítica de la poética del yo, proviene del más allá de lo contextual, lo inmediato y lo coetáneo, para manifestar señales de la poesía tradicional española fundada principalmente en Don Luis de

²²⁹ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 207.

²³⁰ Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, pág. 81.

²³¹ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 208.

Góngora; una poética en que “Reyes se propone identificar lo que constituye la *esencia* de la poesía de Góngora, captar lo que él llama «el espíritu de su estilo»”²³²; permitiendo el tránsito del teórico desde la posición contemplativa, descriptiva y pasiva que se limita a la forma y las exterioridades técnicas, hasta ocupar la posición activa y práctica del sujeto poético, o el crítico, que desvela los contenidos que alberca el entramado poético. Desde esta perspectiva, el paisaje ya no resulta necesario en la construcción de la imagen poética, sino que solamente se considera un elemento de ayuda indispensable para causar la impresión del perenne cambio natural; es decir, la función del paisaje ya no es un fin en sí, sino un medio objetivo que acompaña la idea subjetiva para causar el cambio y la transformación deseados en lo inmediato y lo contextual, dando por admitida la tesis del *descubrimiento de lo Bello en la Naturaleza*:

“El sentimiento de las bellezas del paisaje es, en efecto, parte integrante de nuestro ser espiritual, y forma cuerpo con el patrimonio común de nuestra sensibilidad.”²³³

La apreciación de lo bello en el campo y la naturaleza es un *leitmotiv* en la imagen poética trazada sobre el plano textual de la poesía mexicana que corresponde a este periodo, porque aparte de las influencias externas y las vicisitudes internas que puedan influir en la orientación espiritual de los poetas durante esta época, empeñando y hasta cegando la propia facultad de admirar el campo y manteniéndola como una nueva moda artística, ellos no pueden dispensarse de cantar y evocar lo bello, perdido antes entre los repliegues del alma, y después entre los componentes de la naturaleza. Sin embargo, suelen aparecer momentos en que el teórico contempla el campo con ojos de objetividad impasible para no caer en una crítica estilística con

²³² Loreto Busquets, “Góngora, historia de un equívoco”, *l. c.*, págs. 86.

²³³ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 209.

finos hermenéuticos; estableciendo una razón poética suficiente y un tema que se basta a sí mismo para concebir la naturaleza, no como un paisaje propiamente dicho, sino como estímulo de vida, movimiento y dinamismo, que va de la inconsciencia a la consciencia, del hieratismo al temblor y de la inmovilidad a la movilidad:

“Y el poeta, distraído con este ritmo creciente, corre por sobre los signos del paisaje sin llegar a definirlo ni a determinarlo, y se abandona en el gran río de la orientación matutina, enumerando, como letanías, los nombres de las cosas que mira.”²³⁴

Desde esta perspectiva, el paisaje, sin ser tan solo una parcela de contemplación, disfrute y descanso para el poeta, es ante todo un objeto dinámico al que se enfrenta el sujeto poético con sus propios instrumentos críticos para definir su funcionamiento en el tiempo de modo más preciso y estático. A este respecto refiere Dámaso Alonso cuando dice, valorando la actitud crítica de Alfonso Reyes: “Hacía falta para estudiar a Góngora que se dieran en un mismo sujeto la más minuciosa exactitud objetiva con la más delicada sensibilidad poética. Estas condiciones las reunía, como nadie, Alfonso Reyes. Él es el primero que se ha acercado a Góngora con ciencia y ecuánime comprensión”²³⁵. Pero, la inmovilidad del paisaje en la poética textual es consecuencia de la postura del sujeto poético, quien en vez de situarse fuera del paisaje para poder reflexionar sobre su totalidad y su unidad, se sitúa en su mediación para describir lo que alcanza su visión crítica, sin llegar a ofrecer la crítica total del fenómeno literario:

“El paisaje, vivo en su inmaterialidad y con la invisible presencia de los dioses benéficos, ha de ser algo como

²³⁴ *Ibid.*, pág. 211.

²³⁵ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, *op. cit.*, pág. 525. La valoración de los estudios gongorinos de Alfonso Reyes viene determinada por los comentarios de Dámaso Alonso dedicados principalmente a los libros *Cuestiones gongorinas* y *El Polifemo*. Véase: *Ibid.*, págs. 509-517.

un pensamiento suspendido; como un éxtasis en el torbellino de las formas; como una realización: unidad, siquiera momentánea, que alcanzan de pronto a combinar las fuerzas activas de la tierra.”²³⁶

De ahí, la técnica poética con que se aborda el paisaje contextual en este tipo de descripción textual, se distingue por cierta especie de claridad, precisión y minuciosidad que el teórico utiliza para enfoca el paisaje desde la óptica de un científico que registra todos los detalles de un objeto natural a través de su aparato crítico, testificado como válido y eficaz desde el punto de vista del mundo objetivo y contextual como reflejan estas palabra de Gerardo Diego, coordinador del Centenario de Góngora en 1927: “Alfonso Reyes, esclarecido gongorino o mejor gongorista de la primera hora, acudió al llamamiento de los poetas españoles y entre mis papeles conservo el original que para la edición de las “Letrillas” preparó Alfonso, si bien su delicado escrúpulo no lo estimó terminado para la imprenta y se quedó sin publicar”²³⁷. El gusto por el entendimiento de la verdad del paisaje proporciona al teórico un don religioso que pone de relieve la espiritualidad ascendiéndola desde los niveles pedestres de lo inmediato, lo objetivo y lo cotidiano, hasta el nivel sublime donde el yo poético contempla las cosas naturales desde la perspectiva de un poeta profeta. A estas alturas, la imagen que se traza del paisaje se caracteriza por el deslumbramiento causado por la diafanidad de la luz, que aún se debe a las insinuaciones religiosas, más que a los recuerdos de la poesía mística y sagrada, y tampoco a la directa contemplación de la naturaleza:

²³⁶ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 211.

²³⁷ Gerardo Diego, “Alfonso Reyes”, *Poesía Española: Mensual*, (Nº 85-96, Enero-Diciembre, 1960), Nº 87, Enero, pág. 1.

“(…) que es clásica solamente la poesía que logra componer y ennoblecer para el canto los signos actuales y palpitantes de la vida; (…)”.²³⁸

De este modo, Alfonso Reyes poco a poco se desvincula momentáneamente de la realidad americana y mexicana con el motivo de la llegada a México de Rubén Darío, la publicación de la *Revista Azul*²³⁹, la aparición de la llamada “Sociedad Rubén Darío” integrada por Rafael López, Emilio Valenzuela, Álvaro Gamboa Ricalde, entre otros²⁴⁰; también, se destaca el florecimiento de la creatividad protagonizada por poetas y escritores portadores de la «consciencia americana» y la «innovación constante» como Domingo Faustino Sarmiento, Montalvo, José Martí, Gutiérrez Nájera, José Enrique Rodó y Gómez Carrillo; en el ámbito «científico de la lengua» se destacan los nombres de Andrés Bello, Cuervo, Suárez, De la Peña, etc.; a este panorama artístico que representa el paisaje americano / mexicano, se suman también los escritores españoles de la llamada “Generación del 98” con sus ideas renovadoras, pero en la etapa incipiente, que culminaron con la publicación, en 1900, de *Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset; en definitiva, se trata de un panorama artístico variado al que se enfrenta Alfonso Reyes en forma,

²³⁸ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 218.

²³⁹ La llegada de Rubén Darío a México coincidió con la inestabilidad política, social y cultural que predominaba en México y Nicaragua durante los tiempos posteriores a la Revolución de 1910. “Darío y Santiago Argüello fueron delegados a México por el gobierno de Nicaragua. Sobrevinieron días aciagos, el presidente Madriz cayó al peso de Washington, y el conflicto entre Nicaragua y los Estados Unidos se reflejaba en México por una tensión del ánimo público. La nube cargada, al menor pretexto estallarí. Y ninguna ocasión más grande para deshogarse contra el yanqui que la llegada de Rubén Darío. El hormiguero universitario pareció agitarse. Los organizadores de sociedades, los directores de manifestaciones públicas habían comenzado a distribuir esquelas y distintivos. La aparición de Rubén Darío se juzgó imprudente; y este nuevo Cortés, menos aguerrido que el primero, recibió del nuevo Moctezuma indicaciones apremiantes de no llegar al valle de México (...)”. Véase: Alfonso Reyes, *Tertulia de Madrid*, Buenos Aires, Colección Austral: Espasa Calpe, 1ª ed., 1949, pág. 117.

²⁴⁰ Alfonso muestra su repulsa a la literatura propagandista y comprometida con un sistema político determinado como representan los miembros de la “Sociedad Rubén Darío”, formada en honor a Rubén Darío: “Entre las muchas manifestaciones que produjo en México la llegada de Rubén Darío a Veracruz, hubo una de carácter puramente literario. Algunos jóvenes escritores y poetas que, por no sentirse «animales políticos» o por males de sus pecados, no habían querido hasta entonces unirse al grupo central —concentrado en el Ateneo de la Juventud—, fundaron una sociedad, la «Sociedad Rubén Darío», cuyo único objeto era recibir al poeta con honor; como si la llegada de un hombre hubiera de ser un hecho permanente”. Véase: *Ibid.*, pág. 119.

como decía José Carner, de: “un perfecto hombre de mundo y del mundo, acostumbrado a todos los sabores y dueño de todas las cadencias, que todo lo estiliza y matiza”²⁴¹.

Sin embargo, lo que más hace notable el distanciamiento del teórico de su paisaje artístico y real, son las consecuencias de la Revolución de 1910, un suceso real provocado por las ideas poéticas y artísticas, pero termina teniendo resultados negativos, tanto sobre los intelectuales contemporáneos, como sobre el curso de la vida social, cotidiana y material; dando lugar a una realidad absurda, deficitaria y violenta descrita en los ensayos de la fantasía imaginativa, recogidos en *El plano oblicuo*, (1908-1913), los “Días aciagos”, (1912-1914), en su mayoría fueron escritos en el ámbito privado de la ciudad de México que más tarde recordará Alfonso Reyes como: “Mi interior. Mi gran estante de libros y la escalerilla de mano; mis dos mesas de oloroso cedro; mis viejas y cómodas butacas. Pero sé que mi estancia ha de ser transitoria, y la casa misma me es ajena”²⁴²; un ambiente real con señales terroríficos que el teórico reproduce con acento creativo en el poema “Cena primera de la familia dispersa”, (1911), y el ensayo “La cena”, (1912), no para exaltarlo, sino para rechazarlo explícitamente cuando se produjo, en 1913, la muerte trágica de Bernardo Reyes frente al palacio presidencial, como recordará diecisiete años más tarde en “Oración del 9 de febrero”, (1930)²⁴³.

²⁴¹ José Carner, “Alfonso Reyes y España”, en: *España peregrina*, (José Bergamín, Director, Juan Larrea, Coord. Mensual), N° 1, Febrero de 1940, pág. 37.

²⁴² “Días aciagos”, *OC, op. cit.*, tomo: XXIV, 1ª ed., 1990, pág. 41.

²⁴³ “Oración del 9 de febrero”, en *Memorias, op. cit.*, págs. 24-52.

CAPÍTULO II

POÉTICA DE LO IMAGINARIO: LA MITIFICACIÓN DE LO POÉTICO

Subjetividad y objetividad

Después de abordar la dimensión multifacética del teórico en *Cuestiones estética y Capítulos de literatura mexicana*, ahora toca cambiar de perspectiva, es decir, reflexionar sobre la teoría poética o el pensamiento de Alfonso Reyes adoptando la postura de un crítico, una tarea que supone confrontar entre el sujeto poético y el sistema artístico o el cuerpo textual de la obra literaria con la intención de desvelar la actitud pensativa del teórico, después de haberla enfocado desde dentro o desde la imagen poética que se sitúa en su imaginario. Para ello, sería conveniente trazar los principales objetivos a los que se espera concluir al final de este presente capítulo respondiendo a algunas cuestiones como ¿Cuál es el saldo con que se quedaría el sujeto poético a través de su análisis de los posteriores libros de Alfonso Reyes a la luz de esta imagen poética multifacética del teórico? ¿Cómo la doble dimensión de la imagen poética, lo contextual o mundo anhelado, y lo textual o expresión de su concepción, es válida para la explicación de lo vivencial, lo cotidiano y lo instante en la obra literaria de Alfonso Reyes? ¿Hasta qué punto se produce la concatenación entre la idea estética del teórico y la nueva perspectiva del sujeto poético?

En 1912, un año después de publicar *Cuestiones estéticas y Capítulos de literatura mexicana*, Alfonso Reyes escribió el texto titulado “La cena”²⁴⁴, calificado por Sebastián Pineda Buitrago como “cuento que anticiparía algunos aspectos de las literaturas de vanguardia europeas”²⁴⁵, que formará parte de los ensayos escritos entre 1908 y 1913, y recogidos en *El plano oblicuo*; se trata de un ensayo en que los límites entre la prosa y el verso resultan borrosas como se puede ver en el poema prosaico titulado

²⁴⁴ *El plano oblicuo*, OC, op. cit., tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, págs. 11-17.

²⁴⁵ Sebastián Pineda Buitrago, “Cronología de Alfonso Reyes”, *revista Anthropos*, Nº 221, (Octubre-Diciembre), 2008, pág. 48.

“Cena primera de la familia dispersa”²⁴⁶. Tanto en el cuento como en el poema señalados, hay una confrontación entre la dimensión teórica y la dimensión práctica en el curso de la temporalidad; ambos extremos resultan transportados desde la realidad vivida a la creación literaria, de lo contextual a lo textual, deduciendo desde el punto de vista poético, no sólo los extremos que intervienen en la confrontación cuyo escenario se encuentra en lo espiritual, sino también el destino común y colectivo que el teórico traza, a través de esta lucha interior, para el resto de los miembros de la sociedad.

Desde esta perspectiva, la dialéctica “lucha interna” *versus* “lucha externa” ofrece una doble interpretación de la realidad en la imagen poética de Alfonso Reyes, una situación de reciprocidad desde el punto de vista inter-textual, pero también mantiene en vela la órbita imaginaria del teórico, considerada como escenario del conflicto entablado entre el entorno objetivo, contextual e instantáneo donde se mueve el sujeto, y el entorno particular, subjetivo y textual que caracteriza la teoría poética del yo. Entendida, así, la inter-textualidad entre el mundo referencial u objetivo y el mundo textual o subjetivo, la configuración de su ideario revela la yuxtaposición de dos posturas, la *postura pasiva* del sujeto poético y la *postura activa* del yo poético, en la elaboración del objeto artístico configurado en “La cena”; se trata de un panorama literario caracterizado por destinos indecisos, rumbos cruzados y ánimo alterado del sujeto consciente de una realidad patética, caótica y adversa, frente a la cual cada uno debe asumir su responsabilidad para remediar un mundo fútil e irrelevante provocado por la condición errática de ser humano:

²⁴⁶ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 54-57. El poema apareció por primera vez en *Huellas*, 1ª ed., México, 1923, págs. 136-139. Alfonso Reyes sostiene la idea de que el “carácter americano” lo caracteriza primero la “prosa” y luego el “verso”; de allí, la prosificación de *La cena* es anterior a su versificación: “La verdad es que el carácter americano logró imprimirse antes en la prosa que en el verso. El punto no ha sido suficientemente estudiado”, véase: “De poesía hispanoamericana”, en *Pasado inmediato, op. cit.*, pág. 256.

Ya llegan los hermanos de todos los caminos,
mojados de la lluvia, quemados del simón...
¡Ya llegan! Y en sus labios hay unos vagos trinos
que brotan al recuerdo de la infancia común.
("Cena primera de la familia dispersa")²⁴⁷

De este modo, el poeta se muestra atento a todo lo que transcurre en su entorno, y su consciencia de la realidad objetiva se convierte en una de sus prioridades, uno de los parámetros imprescindibles de que tiene que disponer el sujeto poético para poder descifrar, no sólo la imagen poética reflejada en los estudios eruditos e investigaciones filológicos, privilegiando la subjetividad sobre la objetividad: "La década que va de 1914 a 1924, o de sus 25 a 35 años, será la de su mejor período de creación y en la que se convertirá al mismo tiempo en gran escritor y en maestro de la investigación literaria"²⁴⁸; sino también la comprensión de la doctrina estética predominante en lo contextual y en el entorno objetivo; dando lugar a un estado de ánimo gobernado por la duda y el escepticismo: "Trataré de España: es lo que se espera de mí. Y, puesto a escribir sobre la España que me ha tocado contemplar, me asalta, desde que comienzo, un escrúpulo: ¿he de volver sobre los eternos tópicos del viajero? ¿He de procurar, al contrario, sólo decir lo que me parezca nuevo y personal?"²⁴⁹.

²⁴⁷ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 54.

²⁴⁸ José Emilio Pacheco, "Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)", en: Alfonso Rangel Guerra, (Coord.), *Alfonso Reyes en Madrid: Testimonios y homenaje*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, 1991, pág. 19. La década española de Alfonso Reyes, (1914-1925), en España se caracteriza en sus primeros cinco años por el estudio de la literatura española en las instituciones culturales de Madrid de entonces como el Centro de Estudios Históricos, el Ateneo y la Residencia de Estudiantes, rodeado de la compañía y consejo de Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás, Antonio García Solalinde, Justo Gómez Ocerín, Enrique Díaz Canedo, Velasco y Acebal; algunos miembros de la llamada "Generación del 98" en España como: José Ortega y Gasset, Ramón del Valle-Inclán, Azorín, Don Miguel de Unamuno, Antonio Machado, entre otros maestros que hicieron posible la integración de Alfonso Reyes en la sociedad española. Véase: Manuel Alvar, "Alfonso Reyes y España", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, Nº 2, El Colegio de México, 1992, págs. 959-987.

²⁴⁹ "Correspondencia de Enrique González Martínez y Alfonso Reyes", *Ábside*; México, XVIII, 3. Julio-septiembre de 1953, pág. 291. (La carta de Alfonso Reyes fechada el 23 de abril de 1917).

En este contexto, el significado del poema “Cena primera de la familia dispersa”, no sólo refleja la situación caótica de la poesía hispanoamericana descrita desde el punto de vista subjetivo en el *Pasado inmediato*, sino también una alusión al panorama literario y la crítica en España que tampoco se difiere mucho de la situación hermética superpuesta por las circunstancias de la Dictadura en México; ofreciendo un panorama poético que caracterizan tres aspectos: uno, la herencia del sujeto; dos, la existencia determinada por el instante; y, tres, el control represivo sobre cualquier intento artístico y poético. Sin embargo, la imagen poética de Alfonso Reyes, como decía Concha Meléndez, sigue determinada por: “Dos caminos siguen las ondas españolas: el de la erudición, y el de la creación libre, es decir, de fines puramente artísticos”,²⁵⁰.

Ante la dificultad de realizar las ideas poéticas en la actualidad, el poeta se desplaza de la crítica realista a la crítica textual, que le permite evocar la temporalidad; se trata de un giro hacia la crítica histórica que guarda relación con lo vivencial, pero sin señalar directamente a lo existencial y lo inmediato, no sólo para reconciliarse con ello, sino para confiarse en realizar sus sueños mediante el efecto utópico de lo textual, lo artístico y lo poético, consiguiendo así el pacto a nivel espiritual entre los distintos periodos temporales. Sin embargo, desde este ángulo de visión, la imagen que se ofrece de la invención poética, conlleva signos de engaño y desilusión que afectan los sentimientos del yo y constituyen motivo de análisis y cuestionamiento del sistema artístico, desvelando a su través las posibilidades creíbles de la realización de la expresión verbal, la subjetividad y la idea del teórico en el mundo objetivo:

²⁵⁰ Concha Meléndez, “Ondas españolas de Alfonso Reyes”, *Revista Hispánica Moderna*, N° 35, tomo: 1, 1934-1935, pág. 110.

Para nosotros no se edificó la casa
que hospitalariamente nos brinda su calor:
bajo los techos flota cual una leve gasa
el vaho de la vida de su antiguo señor.

.....
Yo, contra el maleficio de los ajenos muros,
el cofre de esmeraldas vierto de mi canción.
("Cena primera de la familia dispersa")²⁵¹

De tal manera que la imagen poética abordada en el poema "Cena primera de la familia dispersa" contribuye en la formulación de la dimensión realista del poema en que el poeta traza los mínimos detalles del mundo objetivo; los cuales van evolucionando desde la abstracción bajo forma de idea en la mente, hasta configurarse en la realidad de un poema o objeto artístico, en que el sujeto poético aparece, no como uno más entre los eruditos denominados, en términos de Benjamín Jarnés,: "ratones que en los libros sólo atacan la letra, desentendiéndose del espíritu"; sino como la persona que califica Concha Meléndez: "del erudito artista, persona amable que une a una inteligencia aguda, una sensibilidad ágil, espoleadas ambas por la curiosidad"²⁵².

De ahí se infiere la doble faceta del sujeto poética: uno, la faceta subjetiva, cuando posee por sí solo la idea de un objeto real; dos, la faceta objetiva, cuando convierte esta idea en un objeto real, es decir, el momento de su publicación trasciende la subjetividad del yo, dando al objeto creado una forma con rasgos peculiares que, no sólo destacan el producto creado en la realidad objetiva, sino también le otorgan características de una cosa con signos de indecisión, abstracción y patetismo, provocados por la emoción lírica y arraigada en la tradición humana, como decía Manuel Alvar en su referencia a la relación entre Ramón Menéndez Pidal y

²⁵¹ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 54.

²⁵² Concha Meléndez, "Ondas españolas de Alfonso Reyes", *l. c.*, pág. 111. Benjamín Jarnés fue citado por Concha Meléndez.

Alfonso Reyes: “Sería Menéndez Pidal quien viniera a descubrir lo que la tradición es en la historia literaria y no podríamos separar el saber posterior de Alfonso Reyes de la doctrina de aquel hombre al que gustó llamar *maestro o maestro de todos*”²⁵³.

Desde esta perspectiva, el estado de confusión en que se encontraban los objetos antes de su realización, comporta varias posibilidades de interpretación poética para el sujeto poético, desvinculado de los puestos en que supuestamente llama la atención, suscita sospechas o adopta actitud que va a contra corriente de los valores convencionales, gozando al mismo tiempo de una oportunidad de construir a ras del suelo una imagen poética de abolengo subjetivo, que conlleva las claves figurativas del mundo real, objetivo y contextual, sin enfrentamientos directos con el mundo objetivo; una estrategia que permite transmitir engañosamente el contenido de lo real y lo inmediato, partiendo de un punto de vista sentimental, y poco a poco se perfilan las modalidades sugeridas por el teórico y gobernadas por consenso y armonía dentro del sistema artístico.

Éste último construye, a su vez, una perspectiva antagónica en que, tanto el teórico, como el objeto textual, sobreviven mediante la expresión lírica que se identifica con la temporalidad, pero también arraigada en la realidad vivida; es decir, una obra literaria cuyo autor, según las palabras de Sofía Carrizo Rueda, es: “Como todo crítico agudo y sensible, don Alfonso supo ver más allá de los juicios contemporáneos y plantear cuestiones capitales que sólo años después han sido estudiadas”²⁵⁴. La ambigüedad, que se perfila de la relación antagónica lo contextual *versus* lo artístico, repercute negativamente en la receptividad del mensaje poético por parte del sujeto poético inmerso, ante un código convencional y

²⁵³ Manuel Alvar, “Alfonso Reyes y España”, *l. c.*, pág. 962.

²⁵⁴ Sofía Carrizo Rueda, “Reyes y la literatura española entre el *Cid* y Nebrija”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario 4, Octubre, 1989, pág. 77.

comúnmente admitido, en la búsqueda de una fórmula que revela un esfuerzo superior para captar la imagen del objeto creado poéticamente:

¿Qué importa, si hoy partimos juntos los panes puros
a la hora ritual de la distribución?

.....
Al amor de la lumbre reposan la fatiga.
¡Oh, qué gritar de párvulos del gusto de llegar!
cuenta las aventuras la misma voz amiga,
unas sobre la tierra, otras sobre la mar.
("Cena primera de la familia dispersa")²⁵⁵

Ante la situación de la ambigüedad, el yo recurre a la expresión directa de distintas situaciones reales, el dibujo de imágenes y la descripción de formas de vida contextual, convencional y objetiva, en un intento de ganar la simpatía del público que se encuentra en su entorno, como señala Rosario Rexach: "(...) no sólo pretenden ilustrar las finas calidades espirituales de Alfonso Reyes, sino señalar los contactos intelectuales que hizo en Madrid y que le dieron un saber de primera mano sobre el oficio al que dedicaría su vida"²⁵⁶, pero también para dejar de llamar la atención por su actitud crítica:

"Mis brazos hacendosos metidos en la masa
de la labor doméstica ¡oh, quien los viera ayer!
déme, para el aseo de la modesta casa,
el hombre su recato, su escoba la mujer."

–Y yo –dice un hermano– por la tierra fangosa
paso amando el decoro limpio de la salud.
¡Oh, poseyera la palabra preciosa
que da perfecta vida y eterna juventud!
(...)

²⁵⁵ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 54.

²⁵⁶ Rosario Rexach, "Vivencia y experiencia literarias en Alfonso Reyes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, tomo: LXXXIII, N° 247-249, Agosto - Septiembre, 1970, pág. 523.

–Y yo –dice otro hermano de rostro pensativo
y cívicos furores y cóleras de mar–
debátome en la fiebre, y ya ni sé si vivo,
tirando de la hora que está para llegar.
 (“Cena primera de la familia dispersa”)²⁵⁷

Esta maniobra en la poética de Alfonso Reyes hay que entenderla desde el punto de vista irónico en que realmente pretende transmitir una realidad a través de su contraste, dando por desvelado el procedimiento de una percepción ética en que lo personal y lo común, lo subjetivo y lo objetivo, lo textual y lo contextual, etc. se confunden no sólo en el campo estético sino también en el movimiento poético y artístico que, desde el punto de vista de Alfonso Reyes, no se difiere mucho con el sistema ideológica, político y autoritario que lo sostiene. Aquí aparece el poeta como ejerciendo de exorcista que actúa cambiando por propia cuenta parámetros, códigos y modalidades de un sistema poético que no pertenece solamente a él sino a todos los que están en su entorno, pero sin que nadie se percate de ello.

Esta crítica subjetiva, teñida de humor e ironía, se extiende sobre el ámbito público de la ciudad de Madrid, según apunta Manuel Alvar: “Tres puntos de apoyo que sustentan su quehacer durante diez largos años y que serán la clave de no pocas de sus interpretaciones históricas. Fundamentalmente, diríamos Centro de Estudios Históricos, *Revista de Filología española* y escuela de Menéndez Pidal; diríamos, Ortega y Gasset y *El Sol*; diríamos, gente del 98, escritores posteriores y andanzas y visiones españolas”²⁵⁸; construyendo las bases de expresión poética y escritura artística a las que el propio Alfonso Reyes hace uso, no sólo en este poema, sino también en los que escribió en los inicios de su invención literaria, ponen en duda tanto el mundo objetivo, natural y social como el

²⁵⁷ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 55.

²⁵⁸ Manuel Alvar, “Alfonso Reyes y España”, *l. c.*, págs. 965.

mismo régimen poético que dista de ser imparcial con el ser humano para comprometerse con la situación desordenada, caótica e inhumana. Por este motivo, el sujeto poético no duda en intrrometerse en el ámbito textual y poético para reorganizar sus leyes, comúnmente establecidos, fomentar la imaginación del receptor y alertar su conciencia ante las irregularidades que se infiltran en el sistema poético, transgrediendo los supuestos creativos dictados desde lo contextual y lo convencional, etc.; en fin, se trata de hacer una depuración del fenómeno literario mediante la definición de *lo literario* y *lo no literario*, un procedimiento que testifica la trayectoria del teórico: “en vía de alcanzar su plena madurez y brillantez”²⁵⁹. Sin embargo, ante la falta del mundo referencial, convencional y contextual, tanto el sistema poético, como la visión personal del teórico, se encuentran empobrecidos y degradados al llegar a los umbrales de una situación en que se ven de nuevo obligados a recorrer el camino de la propia experiencia para aprovechar a su través señales de contenidos contextuales, situaciones referenciales y momentos de vida subjetiva y objetiva:

“Al grito de la vida las cien salidas cierro
bajo la tiranía de una sola pasión;
cien deberes me ciñen con cien mallas de hierro,
y bajo tanto peso se ahoga el corazón.”
 (“Cena primera de la familia dispersa”)²⁶⁰

Prosiguiendo la lectura y el análisis de este poema, los versos de la estrofa recién citada desvelan un estado de ánimo que oscila entre dos extremos: uno, la falta de creencia en unos postulados convencionales que pretenden la salvación en lo contextual y en lo inmediato, es decir la desesperación creciente del teórico ante la vida objetiva y real; y dos, la condición rutinaria y el aburrimiento causados por las mismas formas de

²⁵⁹ Rosario Rexach, “Vivencia y experiencias literarias en Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 523.

²⁶⁰ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 55.

crítica textual y ejercicios poéticos en el sujeto poético, sin que se le haya ocurrido a éste alguna otra propuesta de cambio y transformación de los instrumentos prácticos para seguir generando confianza en el poder cambiante del lirismo.

De este modo, la crítica del texto literario se sitúa en el inicio del proceso de entendimiento y comprensión que permite la evolución, tanto del teórico o la subjetividad, como del sujeto poético o la objetividad, en una relación dialéctica que acompaña la creatividad hasta su configuración final en forma de un objeto creado, que trasciende la teoría poética del yo, en tanto que es una fórmula mediadora entre la subjetividad y la objetividad del sujeto poético ante el sistema artístico y las poéticas coetáneas. Desde esta posición mediadora, el teórico no sólo: “no rebló ante los quehaceres más modestos ni ante los más enojosos”²⁶¹, sino también logra sellar su basamento poético en este proceso figurativo de lo textual y artístico, estructurado a base de la aplicación del recurso dialéctico en contraste a la poética experimentada e instantánea, sigue influyendo más o menos en el destinatario para estimular su personalidad mediante la emoción y la intuición, y, finalmente, consigue reaccionar el sujeto, no sólo en contra de lo que considera la situación absurda, injusta y dolorosa, sino también, y en la medida que pueda, en pro de los planteamientos que considera útiles para mejorar el entorno objetivo, social y contextual.

Configuración de la utopía

Desde el principio de la invención literaria de Alfonso Reyes, el teórico introduce en su creatividad el sentimiento de melancolía y tristeza

²⁶¹ Manuel Alvar, “Alfonso Reyes y España”, *l. c.*, pág. 966.

acerca de los libros leídos y atesorados, como se puede comprobar a través de estas palabras dedicadas a Stéphane Mallarmé en *Cuestiones estéticas*: “¡Áspero dolor de sentir la monotonía del mundo porque se han leído ya todos los libros y la carne es triste!”²⁶², o las incluidas en el ensayo “El demonio de la biblioteca” recogido en el mismo libro: “En el ambiente de tu taller aletea el aburrimiento con sus alas de plomo y *los sueños de cabeza pesada* asoman por los rincones del salón y tras de los libros”²⁶³. Estas ideas textuales, no sólo corroboran lo dicho anteriormente a propósito del discurso poético, la imagen poética y las claves figurativas de la misma; sino también el afán de realizar todas aquellas ideas textuales en un objeto real y contextual que posee forma y contenido.

De algún modo, como decía Consuelo Sáizar: “Se trata de esa época en la que los libros, los buenos libros, nos acompañan igual que los buenos amigos”²⁶⁴; pero la función del libro no sólo reside en el alivio del ánimo, sino también en la comunicación de aportaciones y vocaciones del teórico, la publicación de sus basamentos originales y la manifestación de su visión peculiar y auténtica sobre un área de investigación, tema o doctrina, ya sea textual, ya sea extra-textual, que él consideraba no explorado suficientemente.

Sin embargo, el contacto de Alfonso Reyes con sus maestros españoles hizo posible la creación del libro *Visión de Anáhuac*, (1915), como subraya Rosario Rexach, “sin duda estimulado por el aire fino de la meseta castellana”²⁶⁵; un libro marcado por el ansia de redescubrimiento de nuevas formas de escritura poética y producción artística, además de nuevos recursos de tematización, según Adolfo Castañón, “presenta una imagen vivaz y concentrada, y es como si el lector estuviese viendo

²⁶² *Cuestiones estéticas*, op. cit., pág. 97.

²⁶³ *Ibid.*, pág. 126.

²⁶⁴ Consuelo Sáizar, “Alfonso Reyes y los libros”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 02, 2006, Instituto tecnológico y de estudios superiores de Monterrey, Monterrey, México, pág.192.

²⁶⁵ Rexach, Rosario, “Vivencia y experiencia literarias en Alfonso Reyes”, l. c., pág., 523.

reflejada en las pupilas de un *conquistador anónimo* el ameno y animado espectáculo que le depara el encuentro de Tenochtitlán y luego con uno de sus mercados. Los ojos –húmedos de estética emoción– de aquél anónimo y acaso no tan imaginario centauro los representa en el cuerpo del poema, la lengua que maneja Reyes: el idioma de las crónicas, cartas e historias de los conquistadores, es en fin, el que llega a las Indias, el habla común refugio de los pobres generosos”²⁶⁶.

En este poema prosificado se aprecian, implícita y explícitamente, las direcciones en que evolucionará el universo creador de Alfonso Reyes y la configuración posterior de su poética, construida a base de un elemento esencial en la formulación del punto de vista del yo en su relación con la sociedad y el entorno contextual; se trata de la desarticulación surgida a nivel de lo textual, en lo referente a la manifestación teórico poética, como fiel reflejo de la rivalidad que ya había existido entre los paradigmas convencionales y cualquier tentativa artística y poética que transgrede las normas establecidas, haciendo uso de otros recursos estilísticos y poéticos, como la ironía, la sátira, la gracia, la parodia y el juego, no sólo para disimular las intenciones y los horizontes en que irá evolucionando la obra desde los momentos iniciales de la invención literaria, sino que, también, para dar a conocer un nuevo procedimiento de la praxis crítica o, según, Yvette Jiménez de Báez: “(...) un nuevo discurso utópico capaz virtualmente de contrapuntear el presente y propiciar la síntesis salvadora”²⁶⁷.

De esta forma, todos estos puntos serán manejados paralela y teóricamente por parte del teórico, visualizando, a su través, con la intención de no desvelar su propósito de producir un enfrentamiento entre

²⁶⁶ Adolfo Castañón, “Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 117.

²⁶⁷ Yvette Jiménez de Báez, “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, pág. 472.

la realidad admitida y la realidad caducada, cómo lo admitido se acerca a los límites de un sentido encantado, ubicado exclusivamente en la imaginación, mientras que lo rechazado se reduce a unas condiciones pedestres de la vida real en curso. A este respecto refieren estos versos de “La hora de Anáhuac”, (1912)²⁶⁸, poema póstico al libro *Visión de Anáhuac*:

Ya con incierta pupila el crepúsculo parpadea;
ya las prudentes aves, regalo de tus estaciones,
cimbran la cuna del ramo; ya tu laguna humea
al fresco de la tarde sus nubladas exhalaciones.
 (“La hora de Anáhuac”)²⁶⁹

En *Historia documental de mis libros*²⁷⁰, Alfonso Reyes declaró el motivo que lo llevó a escribir *Visión de Anáhuac*: “el recuerdo de las cosas lejanas, el sentirme olvidado por mi país y la nostalgia de mi alta meseta me llevaron a escribir la *Visión de Anáhuac*”²⁷¹. En estas palabras sobresale la intención de Alfonso Reyes, residente ya en España, de volver los ojos a su país, después de haber creado y trazado las líneas grandes en que irá evolucionando su obra desde la invención inicial, para ofrecer a los lectores el proyecto de su utopía trazado en este fragmento de María Ramírez Ribes: “Durante el siglo XIX, la influencia utópica se hace sentir en las cartas constitucionales americanas, pero también en las colonias de los utopistas que visitaron América. Owen, Saint Simón, Cabet, Considerant, entre otros intentaron hacer aportes científicos y tecnológicos a las jóvenes república. Todavía durante el siglo XX, América se constituyó en continente de esperanza como, en efecto, lo fue para los cientos de

²⁶⁸ “La hora de Anáhuac”, en *Constancia poética, op. cit.*, págs. 61-63.

²⁶⁹ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 61.

²⁷⁰ *Historia documental de mis libros, O C, op. cit.*, tomo: XXIV, 1ª ed. 1990, págs. 149-351.

²⁷¹ *Ibid.*, pág. 178.

exiliados españoles acogidos por los países americanos después de la Guerra Civil”²⁷².

Estas palabras confirman una vez más la dimensión humana que caracteriza la creación literaria de Alfonso Reyes, en lo que toca a la convergencia de posturas que privilegia la unidad textual del libro *Visión de Anáhuac*, frente a la divergencia y la adversativa de lo contextual, lo real y lo inmediato en que surgió dicha obra; porque a parte del empleo de un estilo “(...) tan polifacético que admira y sorprende, (...)”²⁷³, el teórico es considerado: “Hombre de gran perspicacia política, Alfonso Reyes tenía plena conciencia de que las actividades mal encauzadas podían acarrear serios daños para la vida interna de la institución y su proyección hacia el exterior”²⁷⁴. De ahí, el enfrentamiento entre lo textual y lo contextual, que venimos soslayando anteriormente, de repente se atenúa y se agiliza, conformándose en un simple choque de sentidos líricos cuyo escenario es el sistema artístico y la visión estética, y dictaminando, a la inversa, la difícil tarea de la realización de la imagen poética en la realidad objetiva; una fórmula poética que trasciende, desde el punto de vista de Magdalena Perkowska Álvarez, la «forma» y el «compromiso» en *Visión de Anáhuac* mediante: “El ensayo autónomo, (...), [que] se sitúa del otro lado del espectro privilegiando la expresión, la perfección técnica y el artificioso”²⁷⁵.

En todo ello, la actitud poética y las fantasías del yo aparecen cada vez más alejadas de la realidad que acompaña, con sus ventajas e inconvenientes, la existencia del teórico obligado a renunciar los sueños inalcanzables y retroceder su imaginación a lo creíble, mezclado con el uso

²⁷² María Ramírez Ribes, “El viaje utópico de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 199.

²⁷³ Clara E. Lida, “Alfonso Reyes y el Colegio de México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, pág. 481.

²⁷⁴ *Ibid.*, pág. 485.

²⁷⁵ Magdalena Perkowska-Álvarez, “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, enero-junio, año/vol. XLIX, N° 001, El Colegio de México, Distrito Federal, México, 2001, pág. 81.

de la técnica simbólica, para pintar su valle encantado, amoroso y erótico; un recurso que, además de considerarse como fuente de connotaciones literarias y artísticas desarrolladas anteriormente, constituye también un procedimiento de depuración y limpieza que despejan y purifican el fenómeno literario a la manera clara y pura del valle de Anáhuac desde el punto de vista simbólico y lírico del teórico descreído y escéptico, increpado por los realista-socialistas y mal interpretado por los surrealistas²⁷⁶. Fíjense cómo se produce este cambio táctil en estos versos del poema pórtico:

Quando, en hilera rítmica, bajan del monte a los llanos
ciervos del Anáhuac, ostentando las altas diademas:
hijos de los vientos, articulando las manos,
corren sobre las puntas de las flores y de las yemas.

Ya los hocicos frágiles rayan la onda por
donde los cuerpos rasgan como por una red:
escúrrenles las jetas y hay en la pierna un temblor
que pinta sobre el agua palpitaciones de sed.
("La hora de Anáhuac")²⁷⁷

De este modo, el procedimiento de la poética textual en Alfonso Reyes, va evolucionando desde la invención inicial recogida en gran parte en *Cuestiones estéticas*, donde se hace un llamamiento al sujeto poético y al coro de los lectores para enseñar sus claves figurativas de la estética literaria y la imagen poética, transgrediendo, así, los obstáculos entre los intelectuales y el resto de los miembros de la sociedad, hasta llegar a la ubicación de todo aquello, no sólo en el mundo objetivo y contextual que le corresponde, sino, también, en el mundo textual y en los manifiestos artísticos, poéticos y literarios con que realmente se identifica. De ahí se

²⁷⁶ Carlos Monsiváis, "La toma de partido de Alfonso Reyes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, pág. 514.

²⁷⁷ *Constancia poética, op. cit.*, págs. 61-62.

perfila la valoración del teórico y su aportación que, encontrando su posición original en la generación literaria en que surgió, no defrauda tampoco a sus antepasados y maestros que sobreviven en la memoria y el recuerdo:

Así –oh siglos– hallábanles los cazadores de pumas,
atisbadores pacientes del inefable minuto:
vibra en el cuello del ciervo la flecha regida de plumas
y dóblase el ciervo, súbito, arrodillando el tributo.
("La hora de Anáhuac")²⁷⁸

O también, cuando quería compaginar entre la forma de escribir o el estilo de aquéllas épocas contemporáneas al descubrimiento de América, y el contenido o el sentido de su propia invención poética de la etapa inicial, pone de relieve sus intenciones utópicas que muestran la doble faceta de la creatividad que condiciona su invención y lo hace más próximo, apreciado y valorado por sus contemporáneos, tanto los que se enfrentan a su obra con intención crítica, como los que sólo se conforman con leerla y disfrutarla, en tanto que representa el testimonio de la «utopía del grupo»: "(...) la promesa: una cultura al orden del día, (...) la excepcionalidad que años después Reyes y Vasconcelos verán en este desempeño generacional el antecedente cultural directo de la revolución"²⁷⁹. Desde esta perspectiva, se aprecian estas palabras que encabezan *Visión de Anáhuac*, obra, como decía Adolfo Castañón, "tiene algo de poema en prosa y algo de poema épico"²⁸⁰:

"En la era de los descubrimientos, aparecen libros llenos de noticias extraordinarias y amenas narraciones geográficas. La historia, obligada a descubrir nuevos

²⁷⁸ *Ibid.*, pág. 62.

²⁷⁹ Carlos Monsiváis, "La toma de partido de Alfonso Reyes", *l. c.*, pág. 509.

²⁸⁰ Adolfo Castañón, "Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes", *l. c.*, pág. 118.

mundos, se desborda del cauce clásico, y entonces el hecho político cede el puesto a los discursos etnográficos y a la pintura de civilizaciones.”²⁸¹

La claridad y la simplicidad, como componente de la materia poética de Alfonso Reyes a lo largo de su trayectoria, constituyen las líneas grandes del pensamiento reyesiano y la base del ideario inicial que encabeza, en forma de epígrafe, el libro *Visión de Anáhuac*: “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire”²⁸²; palabras que el propio Alfonso Reyes había recordado años después, en *Historia documental de mis libros*, diciendo: “Y yo, por mi parte, creo que mi premio ha sido el que todos repitan y hayan convertido en proloquio las palabras con que se abre mi libro”²⁸³. De este modo, el teórico no sólo confirma la autenticidad de su ideario, sino también la declaración de su origen como consecuencia del azar, la suerte y la providencia que le depararon sus momentos de estancia en Madrid, donde también ha tenido que forjar su imagen de “España clara” y “Europa *sui generis*”, lugares en que la crítica discurre tanto en lo contextual como en lo textual, según reflejan estas palabras de James Willis Robb: “Al margen de sus labores eruditas en el Centro, Reyes varias veces fue acogido por Menéndez Pidal en su casa de veraneo en la Sierra de Guadarrama, y allí lo acompañó de paseo por la ruta del Arcipreste de Hita, de cuyo *Libro de buen amor* preparó Reyes una edición. En Toledo, Reyes, Américo Castro, Antonio Solalinde y Moreno Villa se reúnen con otros amigos en un refugio de reposo dominical bautizado El Ventanillo de Toledo. Al irse Federico de Onís a la Universidad de Oviedo, Reyes y Martín Luis Guzmán llevaron adelante por

²⁸¹ *Visión de Anáhuac*, *op. cit.*, pág. 13.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Historia documental de mis libros*, *op. cit.*, pág. 186.

cinco años la obra pionera de crítica de cine iniciada en el semanario *España por Onís*”²⁸⁴.

Pero el anhelo a la perfección y el mejoramiento de lo cotidiano, son temas constantes en la teoría poética del yo, y, a la vez, permiten constatar de nuevo divergencias entre las aspiraciones personales de Alfonso Reyes y la concepción paradójica de lo contextual; mostrando el teórico en una actitud en que no puede liberarse del conflicto interno que a veces lo lleva hasta el extremo de refutar lo admitido, ignorar lo que desde siempre le ha sido familiar o declarar su inexistencia en medio de su existencialidad, a través del uso de los componentes figurativos de la estética, el tiempo y los contenidos socio-históricos para pintar de negrura la totalidad del sistema artístico:

Hora que viste acaso rodar su corona al suelo:
recata con tu manto las agonías felices.
Crudo el ojo explora la lobreguez del cielo:
negros hilos corren de las hinchadas narices.
 (“La hora de Anáhuac”)²⁸⁵

O cuando compara entre las dos visiones del valle de Anáhuac, la que refiere a la actualidad de su invención inicial en el año de 1915, y la que le deparó la realidad, veinticinco años más tarde, en 1940, con señales del futuro, al regresar del servicio diplomático de su país en el extranjero: “Pero estas palabras, justas todavía para la diamantina meseta; ¿siguen siéndolo, en especial, para la ciudad de México y sus alrededores? ¿Quién, al volver de Cuernavaca por el Ajusco, no ha visto con pena ese manchón

²⁸⁴ James Willis Robb, “Alfonso Reyes, Tomás Navarro Tomás y El Centro de Estudios Históricos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, México, El Colegio de México, 1989, pág. 604.

²⁸⁵ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 62.

de humo, de bruma y de polvo posado sobre la ciudad? Han cambiado un poco las cosas desde 1915”²⁸⁶.

Estas dos imágenes antagónicas, que el teórico traza del valle de Anáhuac, desvelan tanto la dimensión metafísica e imaginaria, como la dimensión realista y existencialista del yo poético dentro del sistema artístico, es decir, revelan un testimonio textual en que la teoría y la crítica son derechos que pertenecen con naturalidad, tanto al yo como al otro, o al resto de sus contemporáneos, durante la época posterior a la Revolución de 1910, en un intento de: “(...) reconciliar con grandes dificultades las exigencias de la diplomacia con su vocación de escritor, (...)”²⁸⁷; una poética de compromiso en que el arte desempeña la función del vehículo que conecta el propio punto de vista con el mundo contextual, reflejado mediante la relación íntima entre la forma personal y el contenido textual de la obra literaria, ofreciendo una relación simbólica basada en: “(...) la vieja oposición binaria entre el contenido y la forma que asocia el compromiso cultural y social con el contenido o el mensaje (...) y la autonomía de la obra de arte con sus aspectos formales y estilísticos”²⁸⁸.

A pesar de las influencias del romanticismo español, particularmente José de Espronceda, en las raíces de la invención poética y el lirismo inicial de Alfonso Reyes, éste, sin embargo, no se muestra indiferente a lo que está sucediendo en la realidad social, histórica e ideológica de su país, estableciendo, frente a la utopía, una especie de imagen decepcionante del entorno contextual que redunda la textualidad de su obra:

“La tierra de Anáhuac apenas reviste feracidad a la vecindad de los lagos. Pero, a través de los siglos, el hombre conseguirá desecar sus aguas, trabajando como

²⁸⁶ *Historia documental de mis libros, op. cit.*, pág. 186.

²⁸⁷ Serge I. Zaitzeff, “Alfonso Reyes en París a través de su correspondencia con Genaro Estrada”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, pág. 688.

²⁸⁸ Magdalena Perkowska-Álvarez, “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *l. c.*, págs. 81-82.

castos; y los colonos devastarán los bosques que rodean la morada humana, devolviendo al valle su carácter propio y terrible: (...)”²⁸⁹

Por eso, a partir de *Visión de Anáhuac*, los vuelos líricos de Alfonso Reyes tienden a la moderación e, incluso, a veces reposan en la realidad y la existencia del teórico, reconciliándose con el entorno contextual, no sólo mediante el recurso del simbolismo amoroso, sino también a través de la solemnidad y la indiferencia ante todo lo que está pasando en los linderos contextuales, ya sean más cercanos, ya sean más lejanos; una actitud del *héroe pensativo* que, según Adolfo Castañón: “(...) escribe *Visión de Anáhuac* (1519) en 1915, en Madrid, durante los “años heroicos”, como él los llama, en que se gana la vida con la pluma en la mano”²⁹⁰.

Desde esta perspectiva, Alfonso Reyes reúne dos actitudes distintas que remiten a los extremos de los siguientes binomios: el teórico y el crítico, el autor y el lector, el poeta y el prosista, el creador y el destructor, etc.; situando su creatividad frente a la de los cronistas de Indias, como Solís y Hernán Cortés, y primeros viajeros, como Giovanni Battista Ramusio, que llegaron a América, para adquirir contornos de la ficción más que un simple documento sujetado a lo efímero de la realidad; de este modo, Alfonso Reyes duda: o bien, seguir con la postura de un receptor que ya había vivido de las distintas fuentes del pensamiento literario vigente en el contexto de la poesía directa y contenidista que está al servicio de la sociedad; o bien, establecer, desde el punto de vista de un creador capaz de llegar lejos en su tarea, una ruptura con lo ya fundado, ya sea propio, ya sea colectivo, y empezar a elaborar una propia doctrina en que ninguna teoría extraña o manifestación artística ajena tengan cabida, lo cual a su vez empobrecería sus aportaciones poéticas y limitaría sus alcances líricos.

²⁸⁹ *Visión de Anáhuac*, *op. cit.*, pág. 14.

²⁹⁰ Adolfo Castañón, “Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 117.

Pero Alfonso Reyes elabora una poesía, basada en la estética de consciencia, que invita a recoger grupos y generaciones de poetas, artistas y literatos en que forman parte los dos bandos protagonizados por: creadores y críticos, poetas e investigadores eruditos o los aficionados a la literatura y los apasionados a la metaliteratura; y a través de la síntesis de ambos extremos, formula una forma de escribir propia y autónoma reflejada en *Visión de Anáhuac*: “(...), es decir tipo de obra que erige un mundo propio, sin insertarlo en el combate por la realidad y por la cultura(...)”²⁹¹. La convivencia entre ambos bandos produce poetas como Alfonso Reyes para quien la poesía, como ya habíamos señalado, es una *hechura* o una *poética*: es decir una poesía que estimula el cambio en lo vivencial y la transformación de la realidad, para otorgarle un nuevo significado y crear en ella una zona de utopía, como decía María Rosa Palazón Mayoral: “(...) en que la sensibilidad rebasa los cotos de lo artístico, (...), con una profunda insatisfacción ético-estética, acepta arrostrar los peligros que supone la práctica revolucionaria, esto es, orientada a la transformación profunda de la realidad”²⁹².

De este modo, entre la realidad y la construcción de la utopía, el teórico se dedica a los estudios literarios y las investigaciones eruditas en que el yo compagina entre la crítica y el lirismo creador para formular su poética que le permitiría crear estos espacios transparentes y encantados en su poesía. Esta tendencia, en que conviven literatura y metaliteratura, poesía y poética o creación y crítica, se extendía por toda la generación literaria en que Alfonso Reyes formaba parte durante los inicios de su invención literaria, siendo él el más destacado en ella. El siguiente pasaje

²⁹¹ Magdalena Perkowska-Álvarez, “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 82.

²⁹² María Rosa Palazón Mayoral, “Las ideas estéticas en México, Centroamérica y el Caribe hispanohablante”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, N° 46, sin mes, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, págs. 80-81.

refiere a una imagen simbólica entre los inicios de la invención y los primeros años del descubrimiento de América:

“En sus estampas, finas y candorosas, según la elegancia del tiempo, se aprecia la progresiva conquista de los litorales; barcos diminutos se deslizan por una raya que cruza el mar; en pleno océano, se retuerce, como cuerno de cazador, un monstruo marino, y en el ángulo irradia picos una fabulosa estrella náutica. Desde el seno de la nube esquemática, sopla un Éolo mofletudo, indicando el rumbo de los vientos –constante cuidado de los hijos de Ulises.”²⁹³

La doble faceta del mensaje poético de Alfonso Reyes, en plena etapa inicial de su invención literaria, da sensaciones no sólo de una tendencia paradójica que lo acompañará a lo largo de su obra, sino, también, la demostración de cómo el yo poético es capaz de transformar lo imposible en lo posible, lo irreal en lo real, la ficción en la realidad, haciendo uso, en este procedimiento, a unos recursos que le depararon sus estudios realizados prontamente sobre los poetas griegos y los escritores de la antigüedad, como Esquilo, Sófocles y Eurípides, etc.; se trata de unos parámetros creativos reflejados, asimismo, con nitidez en el poema “Lluvias de julio”, (1912)²⁹⁴, que introduce los señales de un dictado clásico en la poética del yo y la estética literaria, confirmando así, como: “(...): en Platón, las sensaciones llevan a las ideas y éstas a los valores hasta culminar en la “Idea Agathou” o bondad-bella-de ver, (...)”²⁹⁵.

Esta supervivencia de los opuestos en el punto de vista del teórico se traduce en la necesidad de formular un sentido ideal en la construcción de la utopía, no solamente en el plano de lo textual y artístico, sino,

²⁹³ *Visión de Anáhuac*, pág. 13.

²⁹⁴ “Lluvias de julio”, en *Constancia poética, op. cit.*, págs. 63-65.

²⁹⁵ María Rosa Palazón Mayoral, “Las ideas estéticas en México, Centroamérica y el Caribe hispanohablante”, *l. c.*, pág. 79.

también, en lo referente a lo contextual, lo natural y lo objetivo; introduciendo en ello la propia personalidad, arraigada en la actualidad, para contrastar los orígenes del mundo natural, ambos extremos luego se proyectarán en el sistema artístico que prevalece lo imaginario sobre lo real o el mundo circundante, que sufre efectos de la poética del yo en su configuración imaginaria y ofrece una imagen decepcionante y engañosa de lo que realmente caracteriza la imagen utópica configurada al inicio de la invención por medio de, como decía Sabugo Abril Amancio: “La intuición feliz de las raíces populares “humaniza” al erudito Alfonso Reyes, y le aparta del “intelectualismo” donde vienen a dar aquellos humanistas sin sensibilidad. Reyes bebía en los libros; pero también en las fontanas donde mana y germina la transparente cultura popular”²⁹⁶.

La valoración de este procedimiento estético radica en la consideración de lo contextual y artístico como fuente de tentativas, orientaciones y dicciones, aún las más paradójicas, que irán evolucionando en armonía bajo el signo de la *literariedad*; garantizando la continuidad de los sistemas artísticos en la temporalidad, así como la perdurabilidad de sus repertorios artísticos y literarios, llevados más allá del instante o el tiempo presente gracias a los estímulos de la liricidad y la fuerza de la reflexión que introduce dinamismo en el acto creativo acompañando su transformación, en el marco de la invención inicial, desde una simple idea poética que circunda la imaginación hasta la acción creativa y la configuración del objeto creado, dos vertientes constantes en la poesía y en la prosa de Alfonso Reyes. A través de este estilo, la imagen utópica tampoco se libra de la praxis crítica y el cuestionamiento del propio punto de vista, porque tampoco falta la injusticia en los tiempos que pretenden ser más justos:

²⁹⁶ Amancio Sabugo Abril, “La vocación literaria de Alfonso Reyes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: N° 4, Octubre, 1989, pág. 27.

“Abarca la desecación del Valle desde el año 1949 hasta el año de 1900. Tres razas han trabajado en ella, y casi tres civilizaciones –que poco hay de común entre el organismo virreinal y la prodigiosa ficción política que nos dio treinta años de paz augusta. Tres regímenes monárquicos, divididos por paréntesis de anarquía, son aquí ejemplo de cómo crece y de corrige la obra del Estado, ante las mismas amenazas de la naturaleza y la misma tierra que cavar. De Netzahualcóyotl al segundo Luis de Velasco, y de éste a Porfirio Díaz, parece correr la consigna de secar la tierra. Nuestro siglo nos encontró todavía echando la última palada y abriendo la última zanja.”²⁹⁷

De este modo, el libro *Visión de Anáhuac* da señales, no sólo de la plena conciencia del teórico respecto a lo que está pasando en su entorno social y natural a lo largo de su experiencia, desde el descubrimiento de América hasta nuestros días, sino, también, su precocidad y su vocación que se perfilaron en los primeros escritos, y que se llevaron hasta sus últimas consecuencias en este libro mediante la búsqueda de otros motivos esperanzadores, tanto para la invención textual y artística, como para la mejoría social, natural y contextual. Por eso, la dimensión crítica es obvia tanto en este libro como en los que generalmente corresponden a la invención inicial de Alfonso Reyes, a pesar de los controles estrictos sobre la producción artística de los tiempos de posguerra, aprovechando las intenciones del poeta que quiere normalizar su situación con el entorno social y político mediante la publicación del primer libro que sería el ejemplo o paradigma para el resto de su creación, donde: “La preocupación de Reyes por la literatura como hecho total, lo llevó a volverse hacia problemas de la lengua y de las circunstancias de su fijación, como puede verse en el artículo dedicado a don Antonio de Lebrija. Se refiere a

²⁹⁷ *Visión de Anáhuac*, op. cit., págs. 14-15.

aspectos históricos, a la relación lengua nacionalidad e incluso a la vida de aquel hombre como presagio del Renacimiento en España; pero subraya que donde mejor se aprecia el valor de su obra es en las investigaciones científicas sobre la estructura de la lengua vulgar y sus leyes propias. Investigaciones que dieron como resultado la dignificación del castellano dentro de la órbita de la latinidad”²⁹⁸.

El procedimiento no podría ser otro que el ya mencionado: el uso de una poética antagónica que permite el poeta, no sólo esquivar la opinión pública en el presente o en los tiempos que le tocó vivir, sino, también, la comunicación de un estado de desilusión, desesperación y pesimismo que redonda el tiempo en mayúsculas: pasado, presente y futuro; y que indudablemente repercutirá en su creación poética posterior como aparece en este pasaje donde la naturaleza se prepara y recoge sus fuerzas para denunciar lo errático de la conducta humana:

“Semejante al espíritu de sus desastres, el agua vengativa espiaba de cerca de la ciudad; turbaba los sueños de aquél pueblo gracioso y cruel, barriando sus piedras florecidas; acechaba, con ojo azul, sus torres valientes.”²⁹⁹

El campo semántico que se puede colocar bajo los términos de la contrautopía, se puede señalar mediante algunas palabras o expresiones como: *terrible, desecar, tierra salitrosa y hostil, pueblo cruel, espanto social*, etc.; a la inversa, el campo semántico que corresponde a la utopía lo revelan las expresiones como la *encantada selva virgen*, la *elegancia del tiempo*, la *región más transparente del aire, fabulosa estrella náutica*, etc.; ambos campos semánticos están comunicados implícitamente por una relación paradójicos, también trascienden la intención pesimista del teórico

²⁹⁸ Sofía Carrizo Rueda, “Reyes y la literatura española: entre el *Cid* y Nebrija”, *l. c.*, pág. 80.

²⁹⁹ *Visión de Anáhuac, op. cit.*, pág. 15.

que prevalece, en lo textual y artístico, lo negativo sobre lo positivo como símbolo del mal que, en lo contextual y el mundo objetivo y natural, padece la inmensa mayoría del público.

Desde esta perspectiva, hay que entender la actitud pesimista del teórico: más que pretende bajar el ánimo de los que están en su entorno, lo que realmente hace es concienciar a ellos por un peligro que los acecha por todas partes, demostrando su solidaridad y su compromiso con el entorno que le rodea:

“Cuando los creadores del desierto acaban su obra,
irrumpe el espanto social.”³⁰⁰

Esta autocrítica no sólo es fruto del discurso poético en que se inscribió Alfonso Reyes desde los primeros momentos de su invención, sino que venía de atrás, de los primeros años de la Conquista de América, fundando los hitos poéticos de su producción lírica en la herencia de los dos juanes mexicanos Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, los españoles Don Luis de Góngora, Baltazar Gracián, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca y Santa Teresa, sobre los cuales trabajaba en los momentos contemporáneos a la producción del libro *Visión de Anáhuac*; pero sin olvidar los hombres con que compartía su experiencia española, sobre todo, sus coetáneos con que colaboraba en la revista *Índice*, dirigida por Juan Ramón Jiménez, como Federico García Lorca, José Bergamín, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Antonio Machado, Antonio Espina, Rafael Alberti, Luis Cernuda, entre otros³⁰¹.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ El motivo de la formación del llamado “Grupo del 27” es la celebración del tercer centenario de la muerte de Don Luis de Góngora. Alfonso Reyes se incorporó al grupo mediante sus trabajos gongorinos. Son principalmente sus ensayos “Sobre la estética de Góngora”, “Sabor de Góngora” y la “Edición del *Polifemo*”; y su libro *Cuestiones gongorinas*. En una carta del 27 de enero de 1927 que firmaron Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti, invitaron a Alfonso Reyes a asistir al homenaje de Don Luis de Góngora. *Vid*: Rafael Gutiérrez Girardot, “Alfonso Reyes y la España del 27”, en: Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura*

Es decir, toda una gama de escritores y poetas clásicos y contemporáneos que formaron el sentido del grupo compacto mediante una trama poética fundada a base del mestizaje entre la poética textual del Siglo de Oro y el discurso poético revelador de la doctrina de Alfonso Reyes en los momentos que le tocó vivir, y como apunta Adolfo Castañón “da cuenta de un doble estupor: de un lado, el de los conquistadores ante el altiplano de México, la ciudad azteca de Tenochtitlán y su majestuoso cacique, Moctezuma; del otro, el del escritor Alfonso Reyes ante el descubrimiento de la lengua del Siglo de Oro. Porque este paso de los capitanes y la soldadesca ante la ciudad prodigiosa corre paralelo y es posible gracias al idioma lujoso y compacto en que viene dicha la ciudad luminosa del legendario tlatoani”³⁰²; o bien, la revelación del concepto del *Ateneo* en Alfonso Reyes, el “Ateneo de la Juventud” y el “Ateneo de Madrid”, que, como decía José Emilio Pacheco: “El Ateneo fue para Reyes el lugar por excelencia de la *paideia*: la educación que completa al ciudadano fuera de la escuela, en el ágora y en los baños, en la frecuentación de la gente, en la charla que a veces sustituye con ventaja al libro”³⁰³. La estrecha relación entre la actitud poética de Alfonso Reyes y las poéticas contextuales, mexicanas y españolas, se puede deducir en estas palabras escritas bajos signos de amor y nostalgia:

“(…), la cantada selva virgen de América, apenas merece describirse. Tema obligado de admiración en el Viejo Mundo, (...) Ya lo observaba un gran viajero, que ha sancionado con su nombre el orgullo de la Nueva España; un hombre clásico y universal como los que creaba el Renacimiento, (...), el barón de Humboldt

Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pág. 24.

³⁰² Adolfo Castañón, “Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 119.

³⁰³ José Emilio Pacheco, “Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)”, en: Alfonso Rangel Guerra, *Alfonso Reyes en Madrid: Testimonios y homenaje*, *op. cit.*, pág. 19. Este discurso de José Emilio Pacheco fue pronunciado en una síntesis de la conferencia dicha en el Ateneo de Madrid el 3 de junio de 1985 a la ocasión de un seminario-homenaje dedicado a Alfonso Reyes.

notaba la extraña reverberación de los rayos solares en la masa montañosa de la altiplanicie central, donde el aire se purifica.”³⁰⁴

Ahora bien, para que la construcción de la utopía, que representa *Visión de Anáhuac*, tenga validez universal hay que compaginar entre la expresión textual de la actualidad y el lenguaje que se habla comúnmente en lo contextual o en el mundo natural y objetivo; de modo que esta relación, sin que pierda el toque del lirismo personal y creatividad artística, corresponde a los gustos idiomáticos de la mayoría de los sujetos contemporáneos al poeta, y convirtiendo a éste último en términos de Adolfo Castañón en “El conquistador conquistado; el conquistado conquistando la lengua del conquistador; la conquista como acto de arme y desarme estético, choque y fusión de artes y naturalezas artísticas; la conquista como un capítulo de la educación estética de aquellos caballeros andantes españoles sedientos de oro y fama de los naturales americanos muy pronto vencidos”³⁰⁵.

De este modo, la poesía utópica comporta señales de la imagen simbólica de la realidad fingida, un procedimiento necesario en el perfeccionamiento de la creatividad en detrimento de lo inmediato, que se deteriora por ser atropellado por la fuerza de lo imaginario, haciendo posible la coincidencia entre los dos extremos del binomio teórico *versus* lector al final del viaje utópico. Por fin, la liricidad se configura en la realidad y se convierte en un objeto concreto que es la *flor* o la naturaleza en estado puro: “*Flor* era uno de los veinte signos de los días; la flor es también signo de lo noble y lo precioso; y, asimismo, representa los perfumes y las bebidas. También surge de la sangre del sacrificio, y corona

³⁰⁴ *Visión de Anáhuac*, *op. cit.*, págs. 15-16.

³⁰⁵ Adolfo Castañón, “Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 119.

el signo jeroglífico de la oratoria”³⁰⁶; se trata de palabras que transmiten, desde el punto de vista historicista, la naturaleza de aquellos tiempos más remotos que se sitúan en los orígenes de América, con el objeto de su actualización metafórica en la actualidad de México, permitiendo desde la perspectiva de la dialéctica histórica la ubicación del concepto de la poesía en la naturaleza, como explica Mario Valdés: “(...) un estudio de dialéctica histórica en el que se toma en cuenta tanto la historicidad del texto como la historicidad del comentador”³⁰⁷.

Esta inserción de la poesía en la vida social, lo textual en lo contextual, abre dos caminos ante el teórico que concibe, alegóricamente, su obra de dos maneras: o bien, un proceso limitado y caduca conforme se cierra el ciclo del yo en lo existencial, o bien, un objeto que refleja la trayectoria del yo y su poética consolidada en trance de supervivencia en la temporalidad, aun después de lo efímero de la vida personal, gracias a las enseñanzas y las lecciones que comunica y sostiene su perennidad en el tiempo; pero, a la inversa, le harán perder la originalidad, la idiosincrasia y el autoctonismo, si va más allá de lo propio y lo particular, ofreciendo rumbos de la eticidad: “la primera que tiene como norma la precisión intelectual y se ve a sí misma como un conjunto de trabajadores universitarios más que como una serie de hombres de letras en el sentido tradicional”³⁰⁸.

Si la materia de la poesía es la naturaleza, la degradación de ésta implica, no sólo la degradación de la poesía, sino, también, la degradación del sujeto mismo, porque ella es el vehículo que transporta la forma de ser, la identidad, la idiosincrasia y la originalidad en el tiempo mediante términos de (pérdida, fatalidad, desecar, noche, oscuridad, soledad....) que

³⁰⁶ *Visión de Anáhuac, op. cit.*, pág. 28.

³⁰⁷ Mario Valdés, “Leyendo a Alfonso Reyes: el pasado hecho presente”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, pág. 649.

³⁰⁸ José Emilio Pacheco, “Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)”, en: Alfonso Rangel Guerra, *Alfonso Reyes en Madrid: Testimonios y homenaje, op. cit.*, pág. 21.

convierten la presencia en la ausencia, la existencia en la no existencia, como refleja el poema “Noche de consejo”, (1913)³⁰⁹; de modo que el transcurso temporal del yo poético en la creación poética, está sujeto simbólicamente en lo existencial a la trayectoria del teórico, o la vida de Alfonso Reyes en la realidad circundante:

“Hay que lamentar como irremediable la pérdida de la poesía indígena mexicana. Podrá la erudición descubrir aislados ejemplares de ella o probar a la relativa fidelidad con que algunos otros fueron romanceados por los misioneros españoles; pero nada de eso, por muy importante que sea, compensará nunca la pérdida de la poesía indígena como fenómeno general y social.”³¹⁰

La búsqueda de la forma de expresión propia conduce el teórico hacia la reflexión sobre las manifestaciones, las corrientes y los movimientos poéticos que existen en su alrededor para encontrar las formas que identifican su propia identidad y otorgan a la poética del yo un acento original en la amalgama literaria que le ofrece la temporalidad. Esta tarea no sólo imprime la caracterización estética de la teoría poética del yo entre sus semejantes, sino también transmite la tematización como contenido, sustancia o materia sobre la cual se funda la invención o la creación poética, es decir, el abordaje de la experiencia literaria desde una perspectiva personal para establecer los conceptos de la propia teoría, tarea que se llevará acabo en los posteriores libros de Alfonso Reyes.

Pero atendiendo, todavía, a la etapa inicial de su invención, el teórico busca establecer un nexo entre su lirismo poético y la poética ya establecida por grupos o generaciones recientes a la época que le tocó vivir. Esta búsqueda de las coordinadas poéticas, que mantienen en relación

³⁰⁹ *Constancia poética, op. cit.*, págs. 65-66.

³¹⁰ *Visión de Anáhuac, op. cit.*, pág. 29.

constante la base poética y la ramificación de la misma en el presente, está gobernada por una red de relaciones en que las circunstancias sociales, históricas e ideológicas se confunden con los postulados poéticos, artísticos y literarios; lo cual da la idea de que la continuación de la base poética o el tiempo literario reciente en el presente no podría ser de otra forma que no sea la misma con que se encontraba en su origen, pero modelada con un acento personal que se puede deducir de estas palabras con que el propio Reyes describía sus visitas a Don Miguel de Unamuno: “Vive Don Miguel de Unamuno –¿quién no lo sabe?– en Salamanca. Toda visita a Salamanca acaba en una tarde de conversación con él. Nos habla de los últimos libros; pero se ahoga, no cabe en el cuarto cerrado, y entonces nos lleva de paseo por las afueras, a las orillas del Tormes. Nos recita sus versos. Relampaguea, truena y lanza rayos hablando de los males y las esperanzas de la patria. Se acuerda de Portugal, de Portugal resuelvo a vivir, «con la muerte ibérica a la espalda». Parece que está alerta al grito de todos los pueblos. Parece, alguna vez, que aplica su oreja sobre nuestro corazón, como un médico. Un hombre: ángel y demonio, rebeldía santa y santa humildad, guerra civil en la conciencia; acometividad y sed de concordia al mismo tiempo, y, sobre todo, sentimiento trágico de la vida”³¹¹.

Desde esta perspectiva, el poeta se convierte en la zona en que se cruza el pasado con el presente, portador de signos evidentes de una poética caduca y otra emergente; se trata de un proceso que va desde los momentos anteriores al comienzo de la creación poética que se sitúan en la inspiración, pasando por la creación misma, el cuerpo textual de la obra o la integración de sus partes, hasta llegar a la desintegración de este sistema artístico y su disolución en el mundo objetivo, real y contextual:

³¹¹ Alfonso Reyes, “Poesía Española Contemporánea”, *Varia*: III-C: Unamuno, -Procede de la Cultura en México, N° 38, 7 de Octubre, 1964, *México Siempre*, 1964, 1p.

“De modo que el poeta, en pos del secreto natural, llega hasta el lecho mismo del valle. Estoy en un lecho de rosas, parece decirnos, y envuelto mi alma en el arcoiris de las flores. Ellas cantan en torno suyo, y, verdaderamente, las rocas responden a los cantos de las corolas. Quisiera ahogarse de placer, pero no hay placer no compartido, y así, sale por el campo llamando a los de su pueblo, a sus amigos nobles y a todos los niños que pasan. Al hacerlo, llora de alegría. (La antigua raza era lacrimosa y solemne.) De manera que la flora es causa de lágrimas y de regocijos.”³¹²

El estupor que se apodera del poeta viajero al encontrarse con la verdadera imagen de su parcela encantada, contraria a la imagen utópica que había persistido en su mente, se traduce en un punto de vista negativo que invade el cuento poemático de *Visión de Anáhuac*, construido a base de los hechos referenciales derivados del mundo contextual y objetivo en que se encontraba durante sus momentos de España: “Oh hermanos del trabajo duro, entre los libros vetustos, las paleografías tartuosas y los ficheros innumerables”³¹³. De modo que el avance en la lectura de este libro sugiere consecuencias completamente contrarias a lo que el teórico sospechaba e insinuaba en el principio, dictaminando de esta forma no sólo la incapacidad del yo poético de introducir cambios en lo contextual y lo natural, sino, también, la inútil reacción del entrono social ante sus planteamiento poéticos y la poca influencia de éstos en los contemporáneos a la configuración de la teoría poética y la evolución del pensamiento de Alfonso Reyes.

Por consiguiente, a pesar de las leyes figurativas de la imagen poética, que el teórico ha definido claramente en sus primeros escritos, los resultados que se tienen en la realidad trazada en *Visión de Anáhuac*, van

³¹² *Visión de Anáhuac*, op. cit., pág. 32.

³¹³ *Simpatías y diferencias*, 5ª serie, op. cit., pág. 395.

completamente en contra de los postulados creativos y la dirección que había propuesto inicialmente el teórico para su invención literaria, dando por admitida por parte del sujeto poético la dimensión silenciosa, pesimista y desesperada que va desbordando poco a poco la imagen que había construido sobre su valle encantado. Entre la actitud visual y contemplativa del yo poético y la actitud práctica y activa del sujeto poético, el teórico duda ante el valor y el significado de su presencia en el mundo, mediante el planteamiento de unas interrogaciones, como ¿cuál sería el papel de su propia personalidad en el ahora?, ¿de dónde viene? y ¿a dónde va?; cuestionado, asimismo, su forma de ser, dejando testimonio de ella, que se traduce en la reivindicación de la propia identidad e idiosincrasia, la trascendencia del yo como modelo de creación y existencia, no sólo para los individuos contemporáneos y coetáneos, sino también para las generaciones futuras y, sobre todo, conseguir la satisfacción propia de haber vivido en el marco de unos directrices que constituyen los principios de la identidad personal transmitida desde el punto de vista poético:

“La peregrinación del poeta en busca de flores, y aquél interrogar al pájaro y a la mariposa, evocan en el lector la figura de Sulamita en pos del amado. La imagen de las flores es frecuente como una obsesión. (...) El poema es como una elegía a la desaparición del héroe. Se trata de rito lacrimoso, como el de Perséfone, Adonis, Tamuz o alguno otro popularizado en Europa. Sólo que, a diferencia de lo que sucede en las costas del mediterráneo, aquí el héroe tarda en resucitar, tal vez nunca resucitará. (...) El héroe se muestra como un guerrero: (...) El porta tiene muy airosos sugerencias: (...) Y también lo acosa la obsesión de la flor: «Yo soy miserable, miserable como la última flor».”³¹⁴

³¹⁴ *Visión de Anáhuac, op. cit.*, págs. 32-33.

De esta manera, la búsqueda de la forma de ser y la definición del propio carácter constituyen dos cuestiones que se ramifica hasta las hojas adquiriendo tres direcciones esenciales: la primera, la relación entre el yo poético y la órbita humana y universal o la relación entre el centro y lo múltiple; la segunda, corresponde al universo imaginario, la forma de ser psicológica y el mundo mental del yo poético, a través de los cuales se perfilan múltiples rasgos distintivos de la personalidad del teórico, los cuales a su vez dan testimonio de una doble actitud del mismo, teórica y crítica; la tercera, se relaciona con la praxis crítica gobernada por el ejercicio dialéctico, la comparación de los conceptos y la confrontación de las situaciones y los ejercicios que comunican el sentido de la gracia, el tono burlón y la ironía que invalidan el teórico decepcionado, sin esperanza y sin confianza en el mundo objetivo que empieza a despojarse de sus enemistades para convertirse en un componente digno de compañía, como se puede observar en el “Prólogo” a *Las vísperas de España*: “Aprendí a quererlos y a comprenderlos en medio de la labor compartida, en torno de las mesas de plomo de las imprentas madrileñas”³¹⁵.

Estos caminos que el teórico traza en lo textual como posibles claves para encontrar sus raíces en el mundo contextual e inmediato, en un principio pintan de negrura el paisaje en *Visión de Anáhuac* que corresponde al plano teórico e idealista del teórico, pero poco a poco se transforman en la ilusión, la esperanza y la ambición, cuando la idea utópica del teórico encuentra reacción positiva, emocional y amorosa en el mundo real y objetivo, donde la existencia del yo poético, por fin, adquiere sentido y significación. De este modo, la felicidad, el regocijo y la sonrisa que caracterizan el propio punto de vista, son consecuencia de los sueños utópicos que poco a poco se convierten en la realidad, pero no desde la perspectiva objetiva y contextual, sino más bien en el plano artístico,

³¹⁵ *Las vísperas de España*, op. cit., pág. 43.

textual y poético que paulatinamente le irá deparando el material que testificaría en los tiempos posteriores la propia existencia del yo tanto en un momento histórico determinado como en lo más noble, precioso y amoroso, que para él es la imaginación, la contemplación, la utopía y la ilusión, únicos signos susceptibles de transmitirse de generación en generación sin que sufran cambios y transformaciones negativas:

“Cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese (y no soy de los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena, y ni siquiera fío demasiado en perpetuaciones de la española), nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fragosa; es fuerza que es la base bruta de la historia.”³¹⁶

Asimismo, Julio Ortega subraya la sonrisa de Alfonso Reyes como consecuencia de la configuración, a la par, seria e irónica del objeto creado, como refleja la obra *Visión de Anáhuac*: “Don Alfonso, sabio entre burlas y duende entre veras, habría sonreído esa duda sobre los volúmenes mayúsculos. Y habría recordado a Rubén Darío cuando lamentaba aquellos libros que no acaban nunca. Pero Reyes, que lo había previsto todo, también había considerado que la eternidad está enamorada de las obras más breves del tiempo”³¹⁷.

A partir de ahí, el poeta reconoce explícitamente que ni él ni los que están en su entorno pertenecen a este lugar ideal que ha construido en su imaginación, pero tampoco sus postulados poemáticos con que describe su identidad y sus raíces se quedarían solamente en lo imaginario y lo ficticio al tomar posición en lo real y lo objetivo mediante el amor, la sensibilidad y la emoción. Estos ingredientes se traducen en las claves principales que

³¹⁶ *Visión de Anáhuac, op. cit.*, pág. 34.

³¹⁷ Julio Ortega, “Conferencias de la Cátedra Alfonso Reyes. La sonrisa de Alfonso Reyes”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 020, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, México, 2006, pág. 187.

permiten, no sólo que el poeta cobre puesto meritorio en la realidad que le rodea, sino, también, se consideran como los elementos indispensables para que su poesía produzca efectos creativos en el mundo objetivo con su doble vertiente: social y artística.

Esta superposición del yo en la realidad es una constancia que da coherencia a la imagen poética desarrollada desde los orígenes, pasando por la propia experiencia literaria como lector, hasta llegar a la configuración de la utopía que, no sólo se quedaría en una mera imaginación desde ya los inicios de la invención, sino, también, la imposibilidad de su realización debido a la inconsciencia o la indiferencia de la mayoría de los sujetos que componen la sociedad; dando lugar a una visión artística de tendencia ideológica y vanguardista que rebasa los fines artísticos y estéticos del producto literario: “En América Latina, el compromiso ideológico de la vanguardia era un tanto diferente. (...), la vanguardia latinoamericana no fue tan radical en lo artístico porque no se proponía una ruptura tajante con la literatura anterior, (...) En vez de dirigirse en contra de la institución literaria, la vanguardia en América Latina se constituía en un contra-discurso del discurso establecido, lo cual en México, y en Reyes, significa un rechazo al positivismo científico porfirista”³¹⁸.

Sin embargo, el teórico no se deja llevar por las ideas políticas y utópicas irrealizables en detrimento de la labor artística; por eso vuelve frecuentemente a la apreciación de los efectos que su lirismo poético está teniendo en el sujeto poético o en el *tú*, es decir en la memoria del público pendiente a la evolución de su teoría poética, quien responde y reacciona adoptando una actitud amorosa, emocional y afectiva ante la deterioración de la imagen utópica del yo. En este sentido, el ensayo poemático *Visión de*

³¹⁸ Magdalena Perkowska-Álvarez, “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *l. c.*, págs. 87-88.

Anáhuac trasciende un punto de vista singular y original de la situación adversa que padece el yo poético y la obsesión perenne, no sólo de comunicar sus intenciones textualmente al sujeto poético, sino, también, el deseo de concienciar el público mayor a propósito de la propia identidad, idiosincrasia y originalidad en lo existencial:

“Nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural. El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común. Pero cuando no se aceptara lo uno ni lo otro –ni la obra de la acción común, ni la obra de la contemplación común–, convéngase que la emoción histórica es parte de la vida actual, y, sin su fulgor, nuestros valles y nuestras montañas serían como un teatro sin luz.”³¹⁹

A través de un diálogo *tuteante*, Alfonso Reyes desvela su universo creador que compagina simbólicamente entre el mundo interior y el mundo exterior, es decir, la contemplación paralela de unas formas poéticas heredadas de sus antepasados y otras que le deparan constantemente sus contemporáneos; dando lugar a una relación íntima entre el hombre y la naturaleza que evoluciona en forma cíclica donde cada extremo se dispone a tomar el relevo del otro en proceso interminable, testificando, así, que “Visión de Anáhuac es una demostración de que la contemplación puede ser acción, y de que las fronteras entre vida activa y vida contemplativa se diluyen en la línea de estupor”³²⁰.

En medio de este proceso de la naturaleza, el teórico impone su propia forma de ser para participar en ello, marcando con acento propio el curso paradójico del universo; de modo que, al contribuir en esta tarea, se perfilan los instrumentos, las herramientas y las claves que maneja no sólo

³¹⁹ *Visión de Anáhuac*, *op. cit.*, pág. 34.

³²⁰ Adolfo Castañón, “Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 119.

en su actitud participativa en la realidad objetiva e histórica sino, también, en la composición del sistema artístico, es decir, la configuración textual de la obra literaria y la concreción de la forma de ser que, con los signos del tiempo, la monotonía, la desesperación y la desilusión, va perdiendo el tono subjetivo y personal para normalizarse en la realidad donde se suma a otras poéticas que esgrimen como necesidad imperiosa el tema de la definición de lo propio, lo particular y lo autóctono; en definitiva, según los términos de María Rosa Palazón Mayoral, el poeta y el esteta coinciden en: “(...) espectador, a menos de que se presente como crítico o bien incurra en una infructuosa labor prescriptiva: (...) Esto aplica también a la exaltación del realismo que hizo Lukács, (...) Adicionalmente, (...) su actualización de las ideas aristotélicas sobre la tragedia, dejó fuera el rubro artístico a la música y a la arquitectura, entre otras. (...): la indagación de la estética debe estar abierta a la diversidad sincrónica y diacrónica de las prácticas artísticas”³²¹.

Esta búsqueda de la definición de la propia singularidad, conduce al teórico, tanto a nivel textual y artístico para encontrar las formas literarias y los conceptos poéticos que distinguen su sistema artístico, como a nivel contextual y objetivo mediante la construcción del *genio de los pueblos*, es decir, las formas sociales, los contenidos históricos y los sistemas tradicionales que se representan en lo cotidiano, como apunta Rafael Gutiérrez Girardot: “(...) ir a las raíces de la cultura occidental y «promiscuando en literatura», en muy legítima promiscuidad, a la vez que interpretaba su «pasado inmediato» mexicano, trabajaba en Platón y había cursado ya «las Electras del teatro ateniense», trabajo memorable, que

³²¹ María Rosa Palazón Mayoral, “Las ideas estéticas en México, Centroamérica y el Caribe hispanohablante”, *l. c.*, págs. 81-82.

publicaría luego, en 1911, con otros ensayos penetrados de su afición por Grecia, en sus *Cuestiones estéticas*”³²².

De este modo, la configuración de la identidad pone en prueba la memoria y el recuerdo a través de los cuales el yo poético viaja para explorar las distintas facetas de la historia, la sociedad y la cultura, es decir, las distintas áreas en que se mueve el ser antes de su definición con nombre propio, dando lugar a una influencia incesante entre lo general y lo particular, el otro y el yo, lo plural y lo singular. A través de esta concepción metafórica entre el ejercicio textual y la contemplación extra-textual, surgen los estímulos literarios y poéticos, la fluidez del pensamiento y todo lo que se avecina en el universo creador del yo, objeto posteriormente de los ejercicios de la depuración y el refinamiento en sus posteriores libros para documentar la imagen utópica del ente literario que solamente él posee en su imaginario, la única cuya función no se detiene en el tiempo:

“El poeta ve, al reverberar de la luna en la nieve de los volcanes, recortarse sobre el cielo el espectro de Doña Marina, acosada por la sombra del Flechador de Estrellas; o sueña con el hacha de cobre en cuyo filo descansa el cielo; o piensa que escucha, en el descampado, el llanto funesto de los mellizos que la diosa vestida de blanco lleva a las espaldas: no le neguemos la evocación, no desperdiciemos la leyenda. Si esa tradición no fuere ajena, está como quiera en nuestras manos, y sólo nosotros disponemos de ella. No renunciaremos –oh Keats– a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces.”³²³

De acuerdo con ello, la imaginación, la evocación, el sueño y la inspiración dotan al sujeto poético de la fuerza necesaria, tanto para la

³²² Rafael Gutiérrez Girardot, *La imagen de América Latina en Alfonso Reyes*, op. cit., págs., 91-92.

³²³ *Visión de Anáhuac*, op. cit., pág. 34.

estimulación de la creatividad, el florecimiento del proceso de la poetización de la realidad y la producción de obras en plan de *Visión de Anáhuac*, como para la conservación de la esperanza, la ilusión y la confianza del ser en el tiempo y en la ficción. Con lo cual, el poeta se empeña constantemente en la búsqueda de los objetos de la belleza o las fuentes de la imaginación y la inspiración en el mundo real, ya que solamente se trata de hacer esfuerzo para ello, tanto en lo existencial, en el entrono privado y público en que se mueve constantemente, como en la configuración y la creación de horizontes, literarios, artísticos y poéticos que se utilizarían, a su vez, por parte del otro o el sujeto poético como fuente de energía esencial para sobrevivir, aunque sólo fuera a base de un material que engendra los ingredientes de confrontación, rivalidad y enfrentamiento como ley dialéctica de lo vivencial.

Esta confrontación entre el yo y el tú en la personalidad del poeta no impide que haya un diálogo bucólico e idílico entre el teórico y su entorno, es decir, entre el yo poético, inmerso en su mundo imaginario, inconsciente e irreal, y el sujeto poético que acude constantemente a rescatarlo de su inconsciencia para introducirlo en la cruda realidad. No obstante, la brutalidad de las circunstancias predominantes en el mundo circundante, irrumpe en el diálogo amoroso establecido entre el teórico y el sujeto poético, condicionando a ambos extremos a su liquidación final en el escenario de la realidad adversa que corresponde al mundo urbano o la ciudad de Madrid, donde Alfonso Reyes escribió y publicó su *Visión de Anáhuac*, frente al mundo campestre sinónimo del paisaje, la naturaleza y la vida amorosa; convirtiendo, así, la obra literaria de Alfonso Reyes en un sistema artístico que trasciende, en términos de Magdalena Perkowska Álvarez, los conceptos de la forma y el compromiso en dos idearios principales: “Primero, mediante este procedimiento formal el autor señala su convicción de que la representación no reproduce la realidad sino que

construye una realidad, es decir opera como una visión o un proyecto. Segundo, por medio de la forma de *Visión de Anáhuac*, expresa Reyes su más profunda convicción sobre la realidad y la manera de aprehenderla”³²⁴.

Lo privado y lo público

En el artículo “La conversación infinita”, dedicado a la poética de Alfonso Reyes, Celina Manzoni alude al desdoblamiento del yo poético como una forma raigal en el ser americano: “En las primeras décadas del siglo XX, un eje estructurante de esa práctica pasa por la redefinición de lo americano, redefinición que se realiza decisivamente en el desorden de los campos de batalla de la revolución mexicana, en las aulas revolucionarizadas por la Reforma Universitaria, en la organización obrera, la lucha de calles, la tribuna política, la cátedra, las asociaciones científicas y literarias, como el Ateneo de México, la multiplicación de revistas que se constituyen en “antologías cruciales” (Reyes), el cañamazo sobre el que se va tejiendo a nivel continental, la polémica que no termina”³²⁵.

En este sentido de crítica y autocrítica, transcurrió sobre todo la etapa madrileña de Alfonso, periodo que vio nacer la mayor parte de su producción literaria de la etapa inicial como se puede comprobar en esta serie de libros *El suicida*, *El cazador*, *Aquellos días*, *Las vísperas de España*, *Calendario*, publicados en este orden cronológico durante la década que va desde 1914 a 1924; además de otros artículos y ensayos que publicó en la prensa madrileña de entonces, y que muchas veces lo ponían en aprieto como en alguna ocasión confesó a su nieta Alicia Reyes: “eso de

³²⁴ Magdalena Perkowska-Álvarez, “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 96.

³²⁵ Celina Manzoni, “La conversación infinita”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, pág. 6.

pensar me parecía repugnante (...) y se me figuraba algo parecido a sudar”³²⁶.

En toda la invención literaria, contemporánea a la etapa madrileña de Alfonso Reyes, sobresale el ejercicio de la crítica que crea un sujeto poética al que el teórico confía la tarea de cuestionar y juzgar la realidad objetiva para conseguir un principio de la realidad subjetiva, que corresponde a su propio punto de vista elaborado a base de unos instrumentos y herramientas artísticas, que le depararon los movimientos directos e instantáneos realizados en el escenario de la realidad objetiva e inmediata de la ciudad de Madrid, en donde capta libremente todo lo que se mueve en su entorno mediante la afectividad, la emoción y el amor simbólico. Por eso, en el marco de una relación normalizada entre el teórico y el sujeto poético, además de sus acarreos poético-líricos, conviene recordar las palabras con que Alfonso Reyes valoraría años más tarde a su década madrileña: “¡Diez años de intensa actividad en Madrid! ¡Y qué Madrid el de aquél entonces, qué Atenas a los pies de la sierra carpetovetónica! Mi época madrileña correspondió, con rara y providencia exactitud, a mis anhelos de emancipación. Quise ser quien era, y no remolque de voluntades ajenas. Gracias a Madrid lo logré”³²⁷.

La reconciliación entre el yo poético y el sujeto poético o la normalización de la relación entre el poeta y su entorno social, natural e histórico, en el marco de la colaboración entre ambos extremos para llevar a cabo algunas tareas comunes, ha hecho posible el abordaje, no sólo de los elementos propios y personales de la vida privada del teórico, sino, también, de las claves figurativas de su lirismo poético, desde el punto de vista de una filosofía del sujeto que desemboca en el interés público. Es decir, en lo textual, se hallan los signos del mestizaje entre la historia

³²⁶ Alicia Reyes, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, Buenos Aires, Eudeba, 1ª ed., 1977, pág. 37.

³²⁷ *Historia documental de mis libros, op. cit.*, pág. 177.

privada del sujeto y la visión poética de la misma, ambas transmitidas a través de un estilo que no excluye a ninguno de los lectores, una tarea que requiere enorme esfuerzo como se perfila en estas palabras de Celina Manzoni: “La comprobación de que el trabajo intelectual encarado como oficio, profesión y medio de vida conlleva sudor, se constituyó también para Reyes en experiencia vital. Pero eso, ya superados los años difíciles de España en los que según un amigo suyo, vivir de la pluma era “como ganarse la vida levantando sillas con los dientes”, pudo reflexionar sobre la condición del intelectual en América Latina, tema sobre el que volvió una y otra vez”³²⁸.

Por eso, el estilo empleado por Alfonso Reyes en sus libros de esta etapa, tiende a incorporar el lenguaje oral al lenguaje escrito en un intento de poner de relieve el carácter del yo dentro del sistema artístico, ofreciendo, de este modo, un nuevo dinamismo a los acontecimientos trágicos que se desarrollan en *El suicida*, además de una concepción de mala reputación que el propio teórico atribuye a sí mismo, en el marco de una autocrítica, como símbolo de los poetas coetáneos que sólo se alegran por la desgracia de los demás:

“Al comenzar el otoño, en un hotelito de los suburbios, donde hace tiempo vivía distraído su neurastenia entre las labores del novelista y el cultivo de su jardín, el pobre señor se suicidó. Su familia, que lo rodeaba con solicitud minuciosa, en vano había buscado, durante los últimos días, un leve sonrojo de contento en aquella cara ya melancólica para siempre.”³²⁹

De acuerdo con lo que se perfila en este fragmente como incorporación de la historia o la narración al ejercicio literario, conviene recordar que su elaboración está bajo influencia de los escritores y los

³²⁸ Celina Manzoni, “La conversación infinita”, *l. c.*, pág. 8.

³²⁹ *El suicida*, *op. cit.*, tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, pág. 219.

poetas españoles de la llamada “Generación del 98”. Sin embargo, esta tendencia noventayochesca en el universo imaginario de Alfonso Reyes, no puede ser interpretada como la incorporación de la historia y el mundo objetivo a la visión estética que había forjado el yo poético desde el principio de su invención. En este contexto, la visión poética del teórico, no sólo supera la tendencia artística de sus contemporáneos españoles, el mundo referencial de la textualidad, sino, también, emplea el sujeto poético, la crítica como hechura, para introducir nuevos cambios, crear parámetros y horizontes estéticos que dotarán el sistema artístico vigente en lo contextual de nuevo dinamismo en el tiempo.

Desde esta perspectiva, el choque entre lo privado y lo público sobresale en términos que oponen la creación extemporánea elaborada en el marco de un contexto real y objetivo en que predominan las circunstancias bélicas posteriores a la Revolución mexicana de 1910 (a esto refiere el ensayo “Las grullas, el tiempo y la política” de *El cazador*)³³⁰, con la creación contemporánea, del instante, a través de la cual se deslizan algunos rasgos distintivos de poéticas, manifestaciones artísticas y movimientos literarios dominantes en el escenario español de entonces, ya sea en un pasado inmediato, como en el caso de los noventayochistas; ya sea en un tiempo contemporáneo a la producción literaria de los miembros concentrados en la denominada “Generación del 27”; dando lugar a una estrategia en que lo literario y lo político se dan la mano, según explica David Pantoja Morán: “Cuando se ocupa de la Política con mayúscula, lo hace con una maestría y conocimiento extraordinarios, sus observaciones y juicios políticos explican mucho mejor y más comprensivamente la

³³⁰ “Las grullas, el tiempo y la política”, en *El cazador, op. cit.*, págs. 85-88.

realidad que las pretenciosas, pero oscuras, explicaciones de moda en la Ciencia Política”³³¹.

Resulta significativo cómo en estos libros sobresale lo visual en el proceso de la creación poética basada en la crónica, la historia y la *cultura popular*: “(...) como doble informadora del discurso nos hace pensar inmediatamente en una serie de estudios de los últimos años que investigan diversos aspectos de esta dimensión del texto”³³², el gusto por la contemplación del mundo exterior y objetivo del ahora que suscita, no sólo la polémica, el diálogo y la conversación, es decir, el arte de hablar como alternativa del arte de escribir, sino también la comparación simbólica entre la visión personal del yo y la acción del sujeto: “supo colocarse en el punto justo del equilibrio cuando sostuvo al mismo tiempo, los orígenes eruditos de los episodios y una recreación enraizada en la realidad inmediata al autor”³³³; la cual, a su vez, puede desarrollarse en dos maneras: por un lado, la concepción *negativa* que se adhiere al sujeto atribuyéndole la autoría del desorden, el caos y la brutalidad que reinan en el mundo objetivo y concebidos como consecuencia del estado original de las cosas; y por otro lado, la concepción *positiva* que se tiene del sujeto desde el primer instante, confiándole la tarea de crear un sistema equilibrado en el mundo objetivo y contextual debido a sus dotes disciplinarios y educacionales adquiridos prontamente, y posteriormente resultarían usados como armas contra los problemas que le deparará el fluir del tiempo o el devenir temporal. A este respecto refiere Alfonso Reyes en *Cartones de Madrid*, dirigiéndose a sus

³³¹ David Pantoja Morán, “Alfonso Reyes, la política y la historia”, *Universidades*, UDUAL, México, Nº 41, abril-junio, 2009, pág. 6.

³³² Sofía Carrizo Rueda, “Reyes y la literatura española entre el *Cid* y Nebrija”, *l. c.*, pág. 78. Los estudios realizados sobre la cultura popular en la obra de Alfonso Reyes abarcan principalmente los ensayos: “De los proverbios y sentencias vulgares” (*Cuestiones estéticas, op. cit.*, págs.163-170), los estudios dedicados a Arcipreste de Hita (*Capítulos de literatura española*, 1ª Serie, *op. cit.*, págs. 15-24) y la traducción del poema el *Poema del Cid*.

³³³ *Ibid.*, pág. 78.

compatriotas de México, o lo privado, y a sus amigos de Madrid, o lo público:

“El primer ataque a los ojos, a la objetividad visual, comienza con el descubrimiento de la escritura: en cuanto la línea cobra una intención jeroglífica, gana para el entendimiento lo que pierde para la sensibilidad. (...) De igual modo, los hombres no se conforman con que los veamos; quieren, sobre todo, que los leamos.”³³⁴

Desde esta perspectiva, la poesía que se perfila en estos momentos de la invención inicial oscila entre la reivindicación de las propias particularidades, la incrustación de la identidad o las raíces culturales en lo textual, y la incorporación de nuevas formas de vida, estilos artísticos y tendencias poéticas ajenas al propio sistema artístico y a la propia visión del mundo. Este carácter paradójico que alberga la interioridad del poeta repercute, primero, en la creación literaria de estos momentos, antes de que el sujeto sucumba, finalmente, a la interpretación del sistema artístico desde éste o aquél punto de vista social, mientras que el yo toma la posición céntrica: “el discurso literario en cuanto estilizado punto de encuentro de diversos tipos de discursos que de forma consciente e inconsciente fluyen a través del autor”³³⁵.

En este sentido, la visión poética que había forjado Alfonso Reyes antes de llegar a España, anula todo tipo de matices o puntos de vista que se han creado a propósito de la identidad mexicana, porque para él la identidad española forma parte de la identidad mexicana y ambas se entrecruzan no sólo en el escenario mexicano sino también en el americano; de modo que el mestizaje entre ambos países se ha producido, tanto en el plano contextual, es decir, en la vida social, política, cultural e

³³⁴ *Cartones de Madrid, OC, op. cit.*, tomo: II, 1ª ed. 1956, 3ª reimp. 1995, pág. 47.

³³⁵ Sofía Carrizo Rueda, “Reyes y la literatura española entre el *Cid* y Nebrija”, *l. c.*, pág. 78.

histórica, como en el plano textual a través de la supervivencia de la sustancia poética en ambas direcciones, es decir, las corrientes literarias y las tendencias artísticas españolas en la literatura mexicana y americana desde la Conquista hasta nuestros días; formando, así, un compromiso histórico tanto en el sistema artístico y poético de ambos países, como en la conciencia del yo matizado por Francisco García Calderón de la siguiente manera: “Crítico, filósofo, alma evangélica de protestante liberal, inquietada por grandes problemas, profundo erudito en letras castellanas, sajonas, italianas, renueva los asuntos que estudia”³³⁶.

El legado de este mestizaje de identidades se ha llevado hasta sus últimas consecuencias, no sólo en los libros escritos por Alfonso Reyes durante su etapa española, sino también cuando ya se estableció definitivamente en México, donde empezaba a recibir sus amigos españoles huidos de la guerra civil en España; se trata de una actitud que guarda la ilusión y la esperanza en la espiritualidad para combatir los aspectos de la incertidumbre y la frustración, que impiden la evolución de las poéticas coetáneas, utilizando para ello una expresividad, recordada más tarde por James Willis Robb, por el empleo de: “(...) inflexiones altas, de trazo breve y variado, las cuales contrastaban con la línea moderada, o más bien baja, que representaba el nivel ordinario de su voz. La proporción y medida en los elementos de la articulación y del acento mostraba en el lenguaje de Reyes los efectos de hábitos prosódicos que, sin ocultar su sello mexicano, correspondían claramente a la corriente esencial del bien decir español, un buen decir que Reyes llevaba ya de su tierra antes de su residencia en Madrid y de sus viajes y experiencias por los pueblos de Castilla”³³⁷.

³³⁶ Francisco García Calderón, “Prólogo” al libro *Cuestiones estéticas*, *op. cit.*, pág. 2.

³³⁷ James Willis Robb, “Alfonso Reyes, Tomás Navarro Tomás y el Centro de Estudios Históricos”, *l. c.*, pág. 620.

Desde esta perspectiva, la complementariedad entre ambas direcciones poéticas en la creación literaria inicial, que corresponde a la década española de Alfonso Reyes, es obvia en el sentido de que establece el puente que une tanto entre el pasado y el presente como entre éste y el futuro; formando una continuidad en la temporalidad que parte del mundo natural y termina en los efectos líricos del yo poético como desvelan estas palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo, citadas por el propio Alfonso Reyes: “(...) más bien que en opacas, incoherentes y misteriosas tradiciones (...) ha de buscarse en la contemplación de las maravillas de un mundo nuevo, *en los elementos propios del paisaje*, en la modificación de la raza por el medio ambiente, y en la enérgica vida que engendraron, primero el esfuerzo civilizador de la conquista, luego la guerra de la separación y finalmente las discordias civiles. (...)”³³⁸; es decir, un proceso que va desde “Poemas rústicos de Manuel José Othón” y “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”, pasando por *Visión de Anáhuac*, hasta llegar a “El testimonio de Juan Peña”, ensayo que el propio Reyes denominó una *geografía humana*³³⁹.

Por lo tanto, el significado y la valoración de todo este proceso lírico, puede ir en dos direcciones en que se alternan dos poéticas: por un lado, la dirección que defiende el *autoctonismo* o *Poesía autóctona*, y por otro lado, la dirección que defiende el *universalismo* o *Poesía universal*. La primera dirección, que remite a los partidarios de la tendencia *autéctona*, está integrada por el “Movimiento anterior a la Independencia” cuyos miembros son Eugenio Salazar de Alarcón (*Descripción de la lengua de México*), Juan de la Cueva, Francisco de Terrazas (corriente de *Araucana*), Bernardo de Valbuena (*Grandeza mexicana*), Padre Landívar (*Rusticatio Mexicana*), Andrés Bello (*A la agricultura en la zona tórrida*), Fray Manuel de

³³⁸ *Los trabajos y los días*, op. cit., pág. 234.

³³⁹ *Ibid.*, pág. 235.

Navarrete (*La mañana*), Fray Diego González y Meléndez; el “Movimiento posterior a la Independencia” destacado por los nombres de Sánchez de Tagle, Ochoa (*El paseo de las cabras*) y Ortega; luego, vienen los “Versificadores de la *Arcadia*” como Quintana del Azebo, José Victoriano Villaseñor, José María Rodríguez del Castillo, Lejarza, Fray Matías de Córdoba, García Goyena y Antonio José de Irisarri; después, el “Grupo poético de los Dióscuros” formado por Pesado y Manuel Carpio; los llamados “Poetas de transición romántica” como José Sebastián Segura, José Bernardo Couto, Alcaraz y José María Esteva; los dotados de “Temperamentos poéticos positivos” en plan de Ignacio Rodríguez Galván y José María de Heredia; todos ellos constituyen una amplia “Generación de los maestros” que convivía con otro grupo llamado “Generación de los Contemporáneos” cuyos miembros son Alejandro Arango y Escandón, Fermín de la Puente y Apezechea; y, finalmente, los poetas posteriores a ésta como Francisco de Paula Guzmán, Arango Escandón, Puente, Guillermo Prieto (*Romancero nacional, Musa callejera*). A todos ellos hay que sumar los miembros de las llamadas “Generación del 98” y “Generación del 27” en España; es decir, todo un universo de la poesía que gira en torno a la vida campestre, arcádica, pastoril y bucólica, esparciendo emociones, sentimientos y sensibilidades por donde se escucha o se recita, e invitando a la creación, la inspiración y el movimiento, como se puede ver en reflexiones dedicada a Valle-Inclán:

“Don Ramón María del Valle-Inclán ha pronunciado, en el Ateneo, una conferencia teológica sobre el “quietismo estético”. (...) En rigor, lo que nos seduce es el “teologismo” nativo de su discurso. (...) Afronta la definición de la obra creadora. Compara al hombre con el animal porque, como éste, produce imágenes que se le parecen; pero lo compara también con el ángel porque, como éste, produce acciones. Y aquí, al hablar

del sexo de los ángeles y establecer que toda obra de arte es un andrógino, (...) Después de la conferencia, a la vez que una emoción de linda y preciosa finura, nos llevamos el sabor de algo áspero, bronco y hasta salvaje. (...) Como esos despertadores que vibran y brincan al disparo de una potente maquinaria, aquel frágil ropaje humano ha vibrado y ha brincado también sacudido por una idea más grande que él. (...),³⁴⁰

En este pasaje, la persona de Ramón del Valle-Inclán desempeña la función del mensajero de Dios que llegó en el momento justo para rescatar la creación y la invención artísticas del desorden, en que se encuentran inmersas, para imponer el orden natural del universo. El choque entre la imagen divina y la imagen humana provoca una bifurcación, que evoluciona hasta sus últimas consecuencias, y un campo léxico interminable que se puede clasificar bajo los dos polos, “Dios” *versus* “ser”, según aparece en el anterior pasaje: *ángel / hombre, linda / áspero, precioso / bronco, finura / salvaje, idea / ropaje humano*. El campo semántico que corresponde a la significación de “Dios” se superpone, en tanto que remite a las raíces divinas y del más allá de la imagen poética, al campo semántico del “ser” que sólo se conforma con la insistencia en la imagen mundana, la referencia a los objetos reales y los contenidos existenciales, estableciendo, así, una imagen antitética con su opuesto divino; dando lugar a un texto literario perdurable en el tiempo como señalan estas palabras de Cesare Segre: “El texto es por lo tanto una sucesión fija de significados gráficos. Estos significados gráficos son a su vez portadores de significados semánticos, (...). Las riquísimas, prácticamente infinitas implicaciones de un texto, aquellas que atraen lectores a los textos, incluso durante siglos y milenios, están todas contenidas en la literatitud de los significados gráficos. De aquí la

³⁴⁰ *Cartones de Madrid, op. cit.*, págs. 84-87.

importancia de la filología que pone su empeño en la conservación más exacta posible de estos significados”³⁴¹.

El empleo de los términos exegéticos y religiosos se justifica mediante las circunstancias reales y existenciales caracterizadas por un proceso de enfrentamientos bélicos en que el poeta y su expresión lírica se encuentran inmersos, y que va desde la Revolución mexicana y la lucha civil posterior a ella, pasando por la Primera Guerra mundial, hasta llegar a los primeros atisbos de la Guerra Civil española. Ante este panorama desolador, el poeta se entrega a pensamientos teológicos, expresiones bíblicas y eternas divagaciones, como en el caso de “Influencia del ciclo artúrico en la literatura castellana”, (1918-1931), que le deparó el título de: “(...) un gran conocedor de la literatura medieval española. (...) Pasa revista a una serie de autores y obras desde la lírica galaico-portuguesa hasta el siglo XVI, refiriéndose no sólo a nombres que ya tenían un lugar en la historia literaria sino también a otros que sólo eran estudiados por una minoría de especialistas, como la *Gran Conquista de Ultramar*, el *Poema de Alfonso XI* o los poetas del *Cancionero* de Baena”³⁴²; estudios eruditos y filológicos que se derraman sobre la creación literaria, no para ser indiferente de lo que está pasando en la realidad, sino como un medio para interpretar la realidad desde un punto de vista estético, cuyos parámetros literarios y codificaciones poéticas se cruzan a nivel espiritual del sujeto, obligándole a enfrentarse contra una realidad en que el ser humano asume una doble culpa: por un lado, la creación de un ambiente real que luego será rechazado por sí mismo por ser equivocadamente ideal, y por otro lado, el énfasis en la depuración y el aseo del pensamiento que, a su vez, conduce a un doble resultado; de un par, el descubrimiento de la esencia y

³⁴¹ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1ª ed., 1985, pág. 37.

³⁴² Sofía Carrizo Rueda, “Reyes y la literatura española entre el *Cid* y Nebrija”, *l. c.*, págs. 79-80. En lo tocante al ensayo “Influencia del ciclo artúrico en la literatura castellana” y otros estudios sobre la literatura medieval española, véase: *Capítulos de literatura española*, 2ª Serie, *op. cit.*, págs. 178-344.

la verdad de las cosas y los objetos reales, y de otro par, la inutilidad de los mismo resultados y la ineficacia del método con que se consiguieron por no ser adaptable a otras áreas de conocimiento.

Esta dialéctica entre lo humano y lo divino, que se desarrolla a nivel espiritual del sujeto poético, tiende a ser una consecuencia de la tendencia poética, cultural y tradicional en apogeo, y poco a poco se extiende hasta situarse en el foco del sistema artístico mediante la incorporación de la herencia cultural, histórica y tradicional en el instante, con la intención de someter el mundo y el trasmundo a una transformación en que la expresión lírica asume un papel relevante, como se puede ver en la traducción del *Poema del Cid* donde el yo: “procura respetar el espíritu del viejo poema, y se ciñe a sus palabras tan estrictamente como lo tolera el estudio actual de la prosa castellana”³⁴³.

La validez de esta tendencia poética *autóctona* reside en su indiferencia hacia la exégesis de los procedimientos puramente poéticos de las tendencias artísticas y literarias existentes, para incorporar a sus dominios los temas sociales, reales e históricos que conciernen más la vida humana; y, así, “Los resultados de estos propósitos tan sencillamente enunciados son asombrosos. Es en primero lugar un espléndido ejemplo de prosa poética, pero al mismo tiempo, de un trabajo de asimilación de un texto a otro en el que resaltan emparejados los conocimientos del erudito con la sensibilidad del creador”³⁴⁴. De este modo, la dimensión clásica de la poética descrita otorga a la expresión verbal, la palabra literaria, una fuerza dinámica en el tiempo, sujeta por una significación de tres dimensiones: el conceptual o semántico, el simbólico o valorativo y el ético o educacional, que compone el «misticismo activo»:

³⁴³ Alfonso Reyes, *Poema del Cid: Texto y traducción*, Madrid, Espasa Calpe, 1ª ed., 1919, pág. 8.

³⁴⁴ Sofía Carrizo Rueda, “Reyes y la literatura española entre el *Cid* y Nebrija”, *l. c.*, pág. 80.

“La crítica de mañana tendrá mucho que trabajar sobre el concepto contemporáneo del misticismo. En las segundas significaciones radica el valor de las palabras, como en las segundas intenciones el de la conducta. (...) Toda cosa individual es, en efecto, resultado de una combinación de matices. Todos los sabores proceden de dos o tres fundamentales, y todas las ideas provienen del Sí y del No, degradados y combinados diversamente. La individualidad es la mezcla de los tornasoles, y el sentido bruto es vehículo de las significaciones veladas. Con el mudarse de ellas vive la palabra: lo que de ella tiende a perdurar está muerto”³⁴⁵

De ahí, la expresión poética está dotada de fuerza y ánimo que le llegan de las fuentes divinas y la reconcilian entre lo literario y lo extraliterario; se trata de fuentes que permiten la supervivencia momentánea de la expresividad mediante unos contenidos reales y sociales que incorpora a sus dominios, para luego deshacerse de ellos a través de la liricidad que acompaña la palabra poética en puridad a lo largo del tiempo. Esta trascendencia del mundo objetivo y natural permite el hombre, en tanto que es un ser dentro del cosmos, reflexionar sobre su entorno y comprender su posición en el universo, en vez de conformarse con asumir la culpa de la autodestrucción y esperar a que los demás hagan los deberes por él; esto es adquirir una actitud heroica que subraya Jerónimo Mallo, en el caso de Alfonso Reyes, con estas palabras: “Como el Cid con la espada, se ganó Reyes la vida con la pluma, y si Ruiz Díaz conquistó a Valencia, él conquistó a Madrid”³⁴⁶.

Esta tendencia poética que privilegia el orden espiritual del sujeto frente al caos original del mundo, devuelve la confianza al hombre como elemento esencial y céntrico de la naturaleza, lugar donde asume una responsabilidad *universal* y su poesía adquiere una dimensión humana (“*El*

³⁴⁵ *El suicida, op. cit.*, pág. 272.

³⁴⁶ Jerónimo Mallo, “España en la obra literaria de Alfonso Reyes”, *Hispania*, tomo: 43, N° 2, Mayo, 1960, pág. 153.

alma de España en la tierra mexicana. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Fernando de los Ríos: (1939-1942)”) ³⁴⁷, más que un medio para comunicar los temas caprichosos y pragmáticos que conciernen exclusivamente un grupo o una comunidad determinada. De este modo, se privilegia la *Poesía universalista* sobre la poesía de contenidos autóctonos, es decir, la *literatura desinteresada* que practicaba Alfonso Reyes durante estos momentos de su invención inicial, que corresponden a su estancia en España, como señaló Alberto Gerchunoff: “En la época en que Alfonso Reyes vivía en Madrid –se dedicaba casi exclusivamente a la literatura desinteresada y el periodismo activo–, el mundo ofrecía aún al espectador la ilusión de que se esforzaba en realizar sus esperanzas antiguas. Y esas esperanzas eran recientes. Sembradas y concretadas en algunas fórmulas en las postrimerías del siglo XIX y en los comienzos de este siglo, parecían destinadas a cuajarse en una realidad posible” ³⁴⁸.

De esta manera, el proceso de la crítica literaria, que el sujeto poético ya empezó definiendo sus modalidades durante la primera década del siglo XX, ha tenido que coger un nuevo rumbo a partir de 1914, fecha en que lo privado se mezcla con lo público en el escenario español para formular un modelo poético en que ambos extremos poseen principios estéticos, éticos y sociales comunes. Este tránsito de lo privado a lo público, de lo autóctono a lo universal y de lo arraigado a lo desarraigado requiere la formulación de un nuevo punto de vista lírico en que la intención poética del pasado inmediato se adapta a las circunstancias de la poética del instante:

³⁴⁷ Alberto Enríquez Perea, “El alma de España en la tierra mexicana. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Fernando de los Ríos: (1939-1942)”, *Boletín de la Institución de Libre de Enseñanza*, N° 37-38, (Mayo-2000), págs. 139-149; y *Alfonso Reyes y el llanto de España en Buenos Aires*, Compilación, introducción y notas de Alberto Enríquez Perea, México, El Colegio de México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1ª ed., 1998. Sobre el “alma de España y del español”, véase también la obra ya citada: *España en la obra de Alfonso Reyes* de Héctor Perea.

³⁴⁸ Alberto Gerchunoff, “Prólogo” al libro *Aquellos días*, OC, op. cit., tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, pág. 307.

“Cada noche arranco una hoja de mi calendario, temiendo que el tiempo me deje atrás. (...); y apresuramos la marcha, temerosos de perder el ritmo solidario. (...) La misma visión del universo la recibimos dogmáticamente; la conciencia, hilo del ser, no es más que memoria de momentos.”³⁴⁹

En la obra *Calendario*³⁵⁰, (1924), Alfonso Reyes resalta la importancia del tiempo en la integración del yo en el entorno social poniendo en énfasis el apresuramiento que anula el ensimismamiento del yo en la invención literaria, dejando al lado la anterior perspectiva poética como procedimiento artístico al que tendrá que recurrir posteriormente, y procediendo a relacionarse con el ámbito referencial del ahora, en tanto que un miembro partícipe, colaborador y eficaz en ello. Este cambio de registro repercute en la producción artística mediante la tematización pública que se extiende a toda la creatividad, estableciendo una situación conflictiva entre el yo y el otro, lo privado y lo público, lo autóctono y lo universal, etc., y acompañando la expresión lírica con un tono de humildad, paciencia y humanismo hasta su configuración final, en forma de: “la personalidad humana y literaria de muy destacadas figuras de las letras de entonces”³⁵¹.

Mientras el discurso poético revela explícitamente estos síntomas, el sujeto poético asume implícitamente la situación de desorden, el caos y la desgracia en que se encuentra como un principio de la realidad que el poeta no cesa de rechazar constantemente en busca de la perfección. De este modo, Reyes reconoce que esta situación dramática que vive en su interioridad se proyecta en el sistema artístico mediante la palabra poética, pero sin mostrar explícitamente sus intenciones críticas a la realidad en que se mueve. Por eso dice:

³⁴⁹ *El cazador*, *op. cit.*, pág. 89.

³⁵⁰ Véase el artículo dedicado principalmente a este libro de Alfonso Reyes en: Amy Katz Kaminsky, “El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: 22, N° 1, El Colegio de México, 1973, págs. 104-114.

³⁵¹ Jerónimo Mallo, “España en la obra literaria de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 156.

“El drama realista es imposible. Las palabras tienen muchos sentidos, no nos embrollemos: el drama realista es imposible. (...): la sociedad es falsa. Nosotros que sólo estudiamos ahora la técnica del teatro, concluimos: el drama realista es falso. ¿Qué hay, pues, en el fondo de la vida humana, que sólo se deja empuñar por el humorista?”³⁵²

Así se caracteriza, pues, el drama humano desde el punto de vista poético que pone de relieve la situación conflictiva a nivel espiritual en que intervienen como actores: la personalidad del poeta, el mundo referencial o natural y el poder divino; este tercer extremo, a su vez, se esfuerza no sólo para reconciliar entre los dos extremos anteriores en la persona del poeta, sino también pretende crear armonía y convivencia entre el *autoctonismo* y el *universalismo* en la esfera contextual, objetiva, natural, social y cultural como “un deber y un gusto; no una simple técnica”³⁵³. Además de esta reconciliación entre los ingredientes que componen ambas facetas del poeta, en lo espiritual y lo real, también se crea un punto de vista ético y educativo en el proceso poético que mantiene en supervivencia la armonía entre estos aspectos en los tiempos posteriores, según refleja el ensayo “Ejercicios de historia literaria española”³⁵⁴, (1918-1931).

Pero todo este panorama patético y confuso poco a poco se encoge al final del sistema poética, formando el momento en que todos los aspectos artísticos o los ingredientes poéticos se concentran alrededor de un elemento principal o un concepto teórico que el sujeto poético transmite bajo forma del núcleo de su tendencia artística y estética que, sin ser diferente de su origen, alberga en su interioridad el carácter conflictivo, dramático y trágico que heredó de su cultura; y, sin embargo, ostenta el

³⁵² *Calendario, op. cit.*, págs. 287-288.

³⁵³ “Correspondencia de González Martínez y Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 297.

³⁵⁴ “Ejercicios de historia literaria española”, en *Capítulos de literatura española*, 2ª Serie, *op. cit.*, págs. 257-266.

lado positivo y amable de su forma de ser ante lo público: “vivieron sobre un suelo, vieron unos paisajes, habitaron unos pueblos”³⁵⁵.

De este modo, el poeta no disimula el conflicto que alberga en su interioridad: por un lado, porque lo manifiesta mediante el deseo de definir la propia forma de ser; y por otro lado, se encuentra ante la imposibilidad de hacerlo debido a las interminables oportunidades que le brinda el entorno social, cultural e histórico que, paulatinamente, va descubriendo; es decir, entre la confirmación a nivel del yo y la atención al sujeto poético, el teórico entra en un diálogo platónico mediante el cual quiere expresar su universalismo sin llegar a renunciar sus raíces, en el marco del enfrentamiento que sufre en la intimidad entre el ahora y el más allá, la verdad y la mentira, el egoísmo y la solidaridad, y al que atiende el sujeto poético, ya situado como espectador público en lo contextual y referencial.

Así, Alfonso Reyes vuelve a insistir en que cualquier solución del problema entre lo público y lo privado, lo mexicano y lo español, debe pasar por el entendimiento entre ambos pueblos: “Los hispanoamericanos de mi edad creen todos, ya, en España. Antes de venir aquí, yo creía –con restricciones, naturalmente– en ciertas grandezas del pasado español y en la fecundidad actual de ese pasado, en la fecundidad posible. Ahora, que estoy aquí, creo en su presente y en su porvenir. Sólo que hay que entenderse”³⁵⁶. De este modo, el yo poético se encuentra en una encrucijada: o bien, confiesa su secreto y su forma de ser situándose a sí mismo en una posición en que, no sólo será fácil comprenderlo y examinarlo, sino también ser superado y olvidado; o bien, permanecer padeciendo en la intimidad el dolor y el sufrimiento, considerados, más que una confesión religiosa, un dolor generalizado a la humanidad y a la naturaleza, y acumulado en una sola persona convencida de que la

³⁵⁵ Manuel Alvar, “Alfonso Reyes en España”, *l. c.*, pág. 978.

³⁵⁶ *Las vísperas de España, op. cit.*, pág. 156.

mortalidad del ser es indudable frente a la eternidad y la inmortalidad de la divinidad, Dios:

Burgueses y burguesas a la ventana son,
Llorando de sus ojos a fuerza de dolor.
Todos, a una, viéndolo, dicen esta razón:
¡Oh Dios, qué buen vasallo si hubiese buen señor!
("El mayor dolor de Burgos")³⁵⁷

O bien, la alusión al conflicto que vive en la interioridad como consecuencia de la naturaleza humana fundada en la rebeldía y la angustia vital frente al mundo existencial:

"(...), la fe en el bien fundamental de la existencia y la desconfianza ante el mal que circula por las arterias del mundo se libran batalla. Una vez más, ahora como siempre, el optimismo y el pesimismo."³⁵⁸

En estos términos, el teórico confirma el sentimiento del dolor y el pesimismo que predominan en el mundo existencial en que se sumerge y, sin embargo, frente a ello conserva el sentido del humor, la ironía y el optimismo; ambos extremos, el pesimismo y el optimismo, además de pintar todo el panorama poético de entonces con la opalescencia, el patetismo y la confusión, formulan también la dimensión dicotómica y contradictoria que absorbe la opinión pública y sitúa el sujeto poético en una situación indecisa en que pierde todo tipo de doctrina para expresar la dimensión humana de la creación literaria, como observa Jerónimo Mallo: "Pero no todo me parece a mí superficial y ligero en esta serie de estampas y artículos breves. Me atrevo a decir, por ejemplo, que el dedicado a don

³⁵⁷ *Las vísperas de España, op. cit.*, pág. 112.

³⁵⁸ *Aquellos días, op. cit.*, pág. 380.

Francisco Gines de los Ríos es de lo mejor que se ha escrito sobre mi siempre recordado maestro”³⁵⁹.

Desde este ángulo de visión, Alfonso Reyes, en un intento de trazar los horizontes textuales de su poética y señalar el punto de partida de la misma, decidió establecer la basa de su proyecto poético recapitulando en su invención inicial los sistemas poéticos que hasta entonces existían; es decir, quiere establecer el punto de encuentro entre sus postulados poéticos y los de su pasado inmediato teniendo en cuenta una perspectiva laica en que se privilegia la expresión poética sobre el contenido mundano, natural y existencial.

De esta forma, mientras el poeta implícitamente admite las circunstancias históricas, sociales e ideológicas del mundo existencial e inmediato, el sistema artístico y poético explícitamente da a entender la realidad de otra forma mediante el uso del lirismo creador, la confianza en el porvenir y el optimismo que mantiene el sujeto poético en permanente relación con el sistema artístico, sin que el yo poético sacrifique su subjetividad en aras de una crónica de la realidad; combinando, así, entre ambos extremos de la bifurcación optimismo frente a pesimismo, ilusión ante desilusión y sueño *versus* realidad: “La España pintoresca es el primer paso en el conocimiento de España. Pero Lo pintoresco, aquí como en todas partes, sin ser falso, es limitadísimo, es instantáneo: no bien se lo mira, desaparece. (...)”³⁶⁰.

Así, Alfonso Reyes concibió, también, sus ensayos que integran su libro *Retratos reales e imaginarios*, (1920), donde pretende construir la memoria de Fray Servando Teresa de Mier lejos de su entorno, es decir, la investigación de lo privado y lo mexicano en la tierra de lo público o de lo ajeno que corresponde a España:

³⁵⁹ Jerónimo Mallo, “España en la obra literaria de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 155.

³⁶⁰ *Aquellos días*, *op. cit.*, pág. 337.

“Era Fray Servando un criollo mexicano de descendencia noble. (...), éste reclamará en España su tratamiento de “don” y sus preeminencias sociales, advirtiéndole que los religiosos no por serlo renuncian a sus fueros ni a su nobleza nativa, y que el apóstol San Pablo alegaba a cada paso la suya, contra las prisiones y atropellamientos de que era víctima.”³⁶¹

Este permanente cambio de posiciones entre lo objetivo y lo subjetivo, lo contextual y lo textual, lo público y lo privado, desvela la estrategia de Alfonso Reyes y su actitud cambiante ante las situaciones artísticas, poéticas y literarias que le brinda el escenario madrileño. En tanto que sujeto poético, no sólo combina entre la crítica literaria y la crítica de la realidad en sus ensayos y poemas prosaicos mediante la reconciliación entre las paradojas espirituales, el sentido cíclico del optimismo y el pesimismo frente a lo real y la sensibilidad que brota de lo público en su recepción de lo poético, sino, también, desvela los secretos de un sistema poético en que se desencadenan, en forma de abstracción y opacidad, sus propios sentimientos, los más íntimos y menos accesibles para los destinatarios, como consecuencia de un estado de ánimo alterado e indeciso que rechaza todo contacto con lo inmediato y lo real, para entregarse a la nostalgia y el recuerdo de los tiempos pasados mediante el uso de un estilo artístico que sugiere el arte plástico de Goya, como se puede percibir en esta comparación, realizada por Manuel Alvar, entre *Cartones de Madrid* y la plástica de Goya: “Todos hemos visto uno y otros cuadros y, sin darnos cuenta, hemos preferido lo que en un momento mejor cuadraba a nuestro estado de ánimo (los cartones o las pinturas negras y los niños, las mujeres de carnes turgentes o las delicadas transparencias)”³⁶².

³⁶¹ *Retratos reales e imaginarios, op. cit.*, pág. 437.

³⁶² Manuel Alvar, “Alfonso Reyes en España”, *l. c.*, págs. 978. A propósito de la afición a la pintura de Goya, Alfonso Reyes viajó a Burdeos “En busca de Goya”: véase: *Las vísperas de España, op. cit.*, págs.

Esta complicidad entre lo público y lo privado, a nivel espiritual del yo poético, constituye también el telón de fondo en los libros *Tránsito de Amado Nervo*, *De vida voz*, *A lápiz*, *Tren de ondas*, *Norte y sur*, *Los trabajos y los días* e *Historia natural das Laranjeiras*, escritos entre (1922 y 1947).

235-240: “Goya pintaba mucho, sin corregir lo que pintaba. Pintaba alguna vez sus recuerdos: los toros de España, las mujeres de España; y, sobre todo, parecía evocar aquel paradigma de manolas, aquella hermosa figura que se le había quedado como en las manos, en el ámbito de reproducirla una y otra vez: la Duquesa de Alba”, pág. 238.

CAPÍTULO III

POÉTICA DE LO REAL: LA SUBLIMIDAD DE LO REAL

La década madrileña de Alfonso Reyes se caracteriza, pues, por una intensa producción literaria, pero como él mismo confesaba: “No sería dable establecer etapas precisas en la evolución de formas y asuntos a lo largo de mi obra. Siempre mezclé el óleo y la acuarela, así como lo nacional y lo extranjero, según los mezcla la vida misma. (...) La variedad de lugares y fechas obliga resueltamente a olvidar el puro criterio cronológico”³⁶³. La misma idea parece repetirla más tarde atendiendo al criterio estético en el “Prólogo” al volumen *Constancia poética*: “La lealtad a la cronología puede ser discutible. La afinación estética exige muchas veces mezclar las edades en vista de una armonía superior. (...) Y yo soy el primero en saber que veleidad en asuntos y estilos –de que no me arrepiento y a que me refiero en la Teoría prosaica– ha contribuido a que se me vea un tanto borroso”³⁶⁴. La supremacía del orden estético en la invención inicial de Alfonso Reyes corrobora la intención del teórico de difundir el propio sistema artístico entre sus lectores, el público que le rodea, el sujeto poético, es decir, atendiendo a la recepción literaria y el impacto estético que la obra causa en el destinatario, más que una creación poética e invención imaginaria de tendencia cuantitativa sin bases sólidas en la realidad.

Por eso, la influencia del arte de Goya en la poesía de Alfonso Reyes habrá que entenderla en el sentido de la sublimidad de lo trágico mediante su proyección fílmica en la obra literaria: “Lo trágico, imperdonable es la Kodak. La Kodak nos ha revelado –eternizándolo por ahora– lo que nos hubiéramos querido saber: (...) Ya no puede haber alegría en la tierra: ya la Kodak fijó y coaguló el dolor fluido, la gota de sangre del instante”³⁶⁵. De este modo, el sistema artístico busca estimular el lector y hace reaccionar el sujeto poético ante el producto artístico y

³⁶³ “Contenido de este tomo”, *OC, op. cit.*, tomo: VIII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, *op. cit.*, pág. 7.

³⁶⁴ “Prólogo” a *Constancia poética, op. cit.*, pág. 10.

³⁶⁵ *Las vísperas de España, op. cit.*, pág. 260.

literario que se encuentra en lo referencial y lo contextual; y, así, poco a poco va introduciendo el sentido del poema dramático *Ifigenia cruel*, (1924), en el escenario español, donde se publicó un año antes de la salida de Alfonso Reyes de España: “Escrito entre agosto y septiembre de 1923, el poema parte de mis lecturas juveniles de los trágicos griegos, 1908 y sólo entendí yo mismo la dirección y orientación definitiva de mi poema durante mi permanencia en Madrid”³⁶⁶.

Este poema dramático parece ser entonces una continuación de lo privado que remite a las circunstancias contextuales de México, donde ya había escrito su ensayo “Las Tres Electras del teatro ateniense”, en lo público, es decir, la estancia del teórico en España que le deparó habilidades imaginarias, poéticas y ficticias proyectadas, no solamente en la escritura, el estilo o la expresión verbal del sistema artístico, sino también en la realidad vivida o en la experiencia que el teórico está teniendo en el instante; dando lugar a un procedimiento estético que se bifurca en dos aspectos; por un lado, las contradicciones formuladas desde un punto de vista artístico de la existencia personal; y por otro lado, la coexistencia de una poética, una manifestación artística o una tendencia literaria común en el entorno contextual y referencial, es decir, una dimensión paradójica de la experiencia vista desde un doble ángulo de visión: el particular del yo poético y el común del sujeto poético; ofreciendo, así, un realismo crítico que se tiñe de ironía y humor, refiriendo al conflicto español sobre si el vascuence fue el primer idioma que se habló en España y calificándolo de un *ad absurdum*, como se puede comprobar en estas palabras de su ensayo “El paraíso vasco”, (1923):

“En 1580, el admirable Goropio tuvo la genialidad de demostrar que el holandés fue la lengua hablada en el

³⁶⁶ *Historia documental de mis libros, op. cit.*, págs. 330-331.

Paraíso. Pero también el sabio Andrés Kempe, en su obra sobre la lengua del Paraíso, demuestra con buenas razones que Dios habló a Adán en sueco, Adán –por un descuido sin dedua– le contestó en danés, y la serpiente (¡ya lo adivináis!) se expresó en pulquérriimo francés cuando tubo sus secreteos con Eva. (...) Tenemos, pues, que el Paraíso era la Provincia Vascongada de la Creación, donde descurrían un Adán y una Eva tales como los concibió el Creador: él, muy jebo, ella, muy chirene.”³⁶⁷

Desde esta perspectiva, la creación literaria contemporánea a la década española de Alfonso Reyes, nos traslada a una especie de poeticidad o ficcionalización de la realidad mediante la confrontación de los opuestos que marcan los binomios como la vida común frente a la vida privada, experiencia posible ante experiencia imposible y existencia *versus* inexistencia; situando el yo poético en un cruce de perspectivas que define Ana Castañón, aludiendo a Alfonso Reyes, de la siguiente manera: “(...), para los mexicanos será demasiado hispanizante y para los españoles será mexicano”³⁶⁸.

Es decir, el teórico adopta la actitud rebelde de un sujeto anticonformista que denuncia las condiciones de la realidad circundante, buscando incesantemente la perfección de la misma en el sistema artístico; éste, a su vez, se muestra incapaz de ofrecer y documentar, ni la realidad ideal que podrán aprovechar los demás para mejorar su existencia en el mundo referencial, ni el yo poético se encuentra satisfecho de la experiencia posible que llevaba en su imaginación, porque al fin y al cabo no es más que un miembro en el entorno vivencial o en el público que lo obliga constantemente a despojarse de su experiencia encantada y sus idealidades para entregarse a las circunstancias adversas del instante.

³⁶⁷ “El paraíso vasco”, en *Las vísperas de España, op. cit.*, págs. 181-183.

³⁶⁸ Ana Castañón, “América en el mundo y desde el mundo con Alfonso Reyes”, *Boletín Capilla Alfonsina*, N° 33, Enero-Diciembre, 1978, pág. 10.

A este carácter paradójico, acerca de la concepción de lo contextual y lo existencial, hay que sumar también, en lo textual y artístico, la complejidad estética que desborda el pensamiento poético y pone en aprieto el destinatario o el receptor del sistema artístico, además de dificultar la percepción literaria de una situación vivencial vigente rechazada desde el punto de vista del teórico por transmitir, o bien, los síntomas del aburrimiento, el hieratismo y la solemnidad, o bien, los aspectos de la inmersión del sujeto en una dinámica caótica que realmente su naturaleza no merece, o bien, la abolición de los valores que más distinguen el ser humano como la afectividad, la sensibilidad y la emoción; dotando el yo de una especie de *filosofía vivencial*, en términos de María Andueza: “El gran triunfo de Alfonso Reyes fue el de su convivencia fraterna con los hombres y las letras, y el amor, el fundamento de su filosofía vivencial. Por ello la etapa madrileña de Alfonso Reyes, recogida en admirables textos, se erige en puente de unión entre México y España, América y lo universal”³⁶⁹.

Entendida, así, la perspectiva estética que deparó a Reyes la escritura de la obra *Ifigenia cruel*, resulta conveniente mencionar que en este poema dramático el poeta tampoco anula por completo las normas estéticas y poéticas ya establecidas, formulando con ellas un consenso público entorno a unos criterios que conciben lo estético y lo espiritual en términos generales, además de que su tendencia trascendental radica en forjar nuevos rumbos líricos y poéticos que; por un lado, afirman la caducidad y la irrelevancia de los sistemas artísticos operantes, las poéticas del instante y las tendencias literarias coetáneas; y por otro lado, invitan el sujeto poético, el público y el individuo, no a buscar en el arte poético el perfeccionamiento de su existencia y su experiencia vivencial, ambas

³⁶⁹ María Andueza, “Presencia de Alfonso Reyes en Madrid”, *Cuadernos americanos*, Ser. III y IV, N° 22, IV, Julio-Agosto, 1990, pág. 33.

concebidas desde el punto vista de la tragedia griega que se desarrolla en *Ifigenia cruel*, sino a reflexionar sobre el drama desatado en su existencia para comprender sus distintas modalidades.

Realidad y experiencia posible

La invención inicial de Alfonso Reyes, que comprende la etapa mexicana y la etapa española, se caracteriza en lo general por un tono dramático y trágico como consecuencia de las circunstancias bélicas de la Revolución mexicana de 1910 y el conflicto civil posterior a ella, la primera Guerra mundial de 1914, el desastre de España al perder las últimas colonias en América y África y la aparición de los primeros síntomas de la Guerra Civil española; construyendo una gama de factores que de algún modo definen el *carácter* del teórico: “Todas las notas de su carácter, entre las cuales yo cuento como principales penetración, delicadeza, alegría e ironía, se dan como intensificadas en esos lindos y graves versos, tan ágiles y tan sólidos, tan sencillos y tan complejos”³⁷⁰. Alfonso Reyes ha tenido que sobrevivir a todo este proceso bélico, y buena parte de su producción literaria se ofrece como testimonio de todo ello basándose en la percepción de la realidad:

“Por el año de 1908, estudiaba yo las “Electras” del teatro ateniense. Era la edad en que hay que suicidarse o redimirse, y de la que conservamos para siempre las lágrimas secas en las mejillas. Por ventura, el estudio de Grecia se iba convirtiendo en un alimento del alma, y ayudaba a pasar la crisis. Aquellas palabras tan lejanas se iban acercando e incorporando en objetos de actualidad. Aquellos libros, testigos y cómplices de

³⁷⁰ James Willis Robb, “Alfonso Reyes, Tomás Navarro Tomás y el Centro de Estudios Históricos”, *l. c.*, pág. 607. Tomás Navarro Tomás refería al poemario *Pausa* de Alfonso Reyes.

nuestras caricias y violencias, se iban tornando confidentes y consejeros.”³⁷¹

En estas palabras se desprende la dimensión simbólica de la realidad en la obra artística, es decir, la proyección de las circunstancias existenciales en el sistema artístico, no sólo desde el punto de vista metafórico y poético, sino también la declaración de que tal situación arbitraria y agonística, que desde siempre ha sido familiar al hombre desde la antigua Grecia, está marcada por desastres y tragedias, tanto en lo contextual, lo histórico y lo natural, como en lo textual, lo artístico y lo poético, dando lugar a un carácter paradójico del yo poético que ya había confesado el propio Reyes a Don Miguel de Unamuno mediante una carta fechada en México, el día 28 de mayo de 1913³⁷².

Esta concepción dialéctica entre la realidad artística de *Ifigenia cruel* y la realidad existencial y social del instante, está desbordada por un tono burlón y satírico que mantiene el sujeto poético o el lector adherido al sistema artístico, esto es, la admisión implícita de los rasgos negativos y la negrura con que el yo pinta la realidad en que se mueve. Sin embargo, como se puede ver en esta carta de Unamuno, (22 de mayo de 1917): “Pero *El suicida* lo he leído y con provecho. Lo tomé con interés desde que empecé su lectura, pues cuando se mató el pobre Felipe Trigo el culto a la Vida, así, con letra mayúscula, lleva a la muerte pensé escribir sobre ello. Veo que tenemos muchas lecturas comunes y aficiones parecidas”³⁷³, el teórico no sólo pretende mencionar en la actualidad los inconvenientes de las antiguas formas artísticas y poéticas sino, también, las ventajas y la

³⁷¹ Alfonso Reyes, “Comentario a la *Ifigenia cruel*”, en *Constancia poética, op. cit.*, pág. 351.

³⁷² Mediante esta carta, Alfonso Reyes envió su primer libro *Cuestiones estéticas* a Unamuno buscando el juicio y la atención de quien ya se consideraba una figura conocida en España y América. Véase: Manuel García Blanco, “El escritor mejicano Alfonso Reyes y Unamuno”, *Archivo de Alfonso Reyes*, México, 1956, págs. 9-10. El epistolario entre ambos escritores y poetas rebasó los límites de este período, sobre todo cuando ambos ya se encontraban en París, Alfonso Reyes como miembro de la delegación diplomática de su país en Francia y Don Miguel de Unamuno desterrado por motivos políticos de la Guerra Civil española. Véase: *Ibid.*, pág. 10.

³⁷³ *Ibid.*, pág. 13.

grandeza de la literatura clásica y de la tradición griega que dan armonía y unidad a la creatividad artística, tanto desde un punto de vista diacrónico que contempla la invención poética bajo forma de un cuerpo orgánico que empieza en la antigüedad y sigue en la contemporaneidad, como desde un punto de vista sincrónico mediante el cual el poeta asume las circunstancias, ya sean buenas, ya sean malas, del mundo contemporáneo en que vive, sin que la voluntad de criticarlo, cambiarlo y perfeccionarlo le abandone completamente:

“Todos sabemos que los Poemas Homéricos son el primer repertorio de las virtudes occidentales o características de nuestra civilización. Pero el encanto de aquella poesía y el prestigio de aquellos pueblos no deben cegarnos respecto a las extrañezas que el mundo homérico ofrece a nuestros ojos. Si son muchas y notables las semejanzas entre aquella concepción de la vida humana y la nuestra, tampoco faltan, como es natural dada la enorme distancia –y prescindiendo por supuesto de las divagaciones históricas–, notables divergencias en la conducta.”³⁷⁴

En este fragmente se destacan tres ideas que constituyen el telón de fondo en la poesía de Alfonso Reyes: la primera, la aceptación de la realidad como norma general de la vida humana; la segunda, el dolor personal de sufrir obligatoriamente una situación trágica sin razón; y la tercera, en cierta medida la síntesis de las dos anteriores, la conservación de la esperanza en el perfeccionamiento de lo existencial mediante la experiencia posible. De este modo, ya resultan delimitadas las tres líneas que desembocarán en el mismo fin artístico y poético, lo que José Luis Bernal denominó con el concepto de la *diplomacia poética* en su estudio

³⁷⁴ *La afición de Grecia, op. cit.*, pág. 342.

sobre la correspondencia entre Alfonso Reyes y Juan Guerrero Ruiz³⁷⁵. En este estudio, a su vez, se desarrolla una forma cíclica en que están implicados el creador o el sujeto artístico, y la criatura o el sistema artístico, concibiéndose éste último como la ventana a partir de la cual el teórico asoma al universo imaginario y espiritual del creador:

“La literatura, pues, se salía de los libros y, nutriendo la vida, cumplía sus verdaderos fines. Y se operaba un modo de curación, de sutil mayéutica, sin la cual fácil fuera haber naufragado en el vórtice de la primera juventud.”³⁷⁶

O cuando el teórico quiere resaltar la influencia del ambiente natural, objetivo y contextual del mundo antiguo en la personalidad del creador y su obra, y que todavía sigue persistiendo en la poesía de nuestros días:

“Desde luego, ya se ha observado que muchas de las virtudes homéricas por nosotros todavía respetadas –el afecto a la mujer y a los vástagos, por ejemplo, y la bravura para defenderlos– son también patrimonio de muchos animales y fieras; con quienes, por cierto, el poeta compara constantemente a sus personajes.”³⁷⁷

Concebida de esta manera, en la contemporaneidad, la obra artística de la antigüedad, el teórico elabora un proceso poético capaz de conservar y perdurar no sólo la herencia poética, artística y literaria acumulada sino, también, las formas de vida antigua, la tradición clásica y la cultura helenística que todavía siguen sobreviviendo en el mundo real, contextual y

³⁷⁵ José Luis Bernal hace una aproximación a las dos figuras de Alfonso Reyes y Juan Guerrero Ruiz mediante la descripción que Juan Ramón Jiménez hace a ambos escritores y poetas en su libro *Españoles de tres mundos*. A esta descripción caricaturesca de Juan Ramón Jiménez, José Luis Bernal añadió los oficios diplomáticos de cada escritor y poeta. En cuanto a Alfonso Reyes: “Embajador cultural”, y en cuanto a Juan Guerrero Ruiz: “Cónsul General de la Poesía Española”. Véase: José Luis Bernal, “Alfonso Reyes y Juan Guerrero Ruiz: Diplomacia poética y amistad epistolar”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Nº 13-14, Año: VII, Mayo, 1993, pág. 71.

³⁷⁶ Alfonso Reyes, “Comentario a la *Ifigenia cruel*”, en *Constancia poética, op. cit.*, pág. 351.

³⁷⁷ *La afición de Grecia, op. cit.*, pág. 342.

existencial del instante. Para ello, la poesía adquiere, como ya habíamos señalado, un sentido cíclico cuyas claves figurativas son: sujeto o *creador*, *moral*, experiencia o ética, y *criatura* u objeto creado; todas estas claves resultan concebidas como ingredientes principales que garantizan la continuidad de la vida en el cosmos, partiendo de la idea del *destino* que está en el origen del surgimiento de los objetos animados e inanimados en el mundo, pasando por el lugar particular, contextual y real que ocupa y en que evoluciona cada uno de estos objetos, hasta llegar a la combinación entre la historia particular y la historia general, la experiencia personal y la experiencia humana, en un documento poético perdurable, como el que formuló Juan Ramón Jiménez con sus revista *Índice* en que escribían conjuntamente los miembros de ambas generaciones literarias, 98 y 27, en España, y permitió salir: “del plano provinciano, en que hasta entonces se había movido fundamentalmente, al plano cosmopolita madrileño, de la mano del auge de y asentamiento del 27”³⁷⁸.

A partir de esta perspectiva, el sistema artístico ya no será solamente objeto de una evocación diacrónica, la recuperación de un pasado histórico, dramático y trágico, es decir, el sentido de una alegoría histórica, sino, también, la *constancia* poética, “a la vez continuidad y documento probatorio”³⁷⁹, de la realidad del instante. Así, en los dos siguientes fragmentos del poema dramático *Ifigenia cruel*, se aprecian las dos posturas: *activa* de Ifigenia, que representa al estado de ánimo del poeta, y *pasiva* del Coro que desvela los efectos inútiles de la poesía en la realidad vivida:

³⁷⁸ Juan Guerrero Ruiz trabajaba como secretario de *Índice* a partir del Nº 3 de la revista, y Alfonso Reyes colaboraba estrechamente con Juan Ramón Jiménez en *Índice* hasta tal punto de que algunos amigos suyos y colaboradores en la revista como José Esteban, Enrique Díez-Canedo y José Bergamín le llamaban el “verdadero secretario de la revista”. En este contexto se destacan, sobre todo, las cartas de Juan Guerrero Ruiz fechadas, el 20 de febrero y el 12 de septiembre de 1929, donde aparecen alusiones amables a Jorge Guillén, catedrático de la universidad de Murcia, la empresa común de *Verso y Prosa*, las referencias a *Cántico* y a un Pedro Salinas multiplicado en sus tareas. Véase: José Luis Bernal, “Alfonso Reyes y Juan Guerrero Ruiz: Diplomacia poética y amistad epistolar”, *l. c.*, pág. 72.

³⁷⁹ Alfonso Reyes, “Contenido de este tomo”, en *Constancia poética, op. cit.*, pág. 7.

Ifigenia

que ha perdido la memoria de su vida anterior:

Ay de mí, que nazco sin madre
y ando recelosa de mí,
acechando el ruido de mis plantas
por si adivino a dónde voy.

Otros, como senda animada,
caminan de la madre hasta el hijo,
y yo no –suspensa del aire–,
grito que nadie lanzó.

Porque un día, al despegar los párpados,
me eché a llorar, sintiendo que vivía;
y comenzó este miedo largo,
este alentar de un mal ajeno
entre un bosque, un templo y el mar.

Coro

Respetemos el terror
de la que se salió de la muerte
y brotó como un hongo en las rocas del tempo.

A osadas pretendía hablar
como no hablan viento y mar,
sacudiendo ansiosa los árboles
que respondían a gritos de pájaros,
o arrancando caricias rotas
en el reventar de las olas.
(*Ifigenia cruel*)³⁸⁰

Aparte de que este tipo de poesía remite a la inestabilidad del entorno existencial, objetivo y referencial, vivido por el teórico durante el primer cuarto del siglo XX, y a la perplejidad de los coetáneos que razonan y racionalizan a propósito de su Grecia³⁸¹; también desempeña la función de un testimonio sobre una poética de negación, en el marco del *realismo*

³⁸⁰ *Ifigenia cruel*, *op. cit.*, págs. 317-318.

³⁸¹ Jaime García Terrés, “Del fundamental helenismo de Reyes o cómo se frustró un peregrinaje a las fuentes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, pág. 415.

crítico protagonizado por “Ifigenia” que se desvincula de los demás sistemas poéticos, tendencias literarias y movimientos artísticos que existían en su entorno e incrustados en la figura del “Coro”; dando lugar a un nuevo punto de vista lírico que recoge todos estos saldos sin que se identifique exclusivamente con ninguno de ellos, asumiendo la plena responsabilidad de construir un sistema artístico en que, no sólo se sobreviven las formas artísticas y textuales ya existentes, sino, también, los contenidos sociales, culturales e históricos, ya concebidos propiamente tal, ya sometidos a una reestructuración propia y necesaria en una acción lírica que vuelve a poner intencionalmente el panorama poético en una situación caótica, patética y confusa, a la par, perjudicial y favorable para el sujeto poético.

Carácter dialéctico del autor

El carácter dialéctico de la figura de Ifigenia describe la opinión de Alfonso Reyes y su actitud poética, como *actor*, ante los sistemas poéticos, sobre todo, de los miembros de la “Generación del 27”, como señala Bárbara Bockus Aponte en sus compilaciones de los diálogos entre Alfonso Reyes y Azorín, por un lado, y Juan Ramón Jiménez, por otro lado³⁸², ambos diálogos, mientras se desarrollaban en el entorno existencial y referencial del instante, también repercuten en el fondo de la imagen poética y la invención inicial del teórico; ofreciendo un sistema artístico alternativo y novedoso que destaca el sujeto poético como una necesidad providencial o un *mensajero* enviado al mundo real y existencial para

³⁸² Bárbara Bockus Aponte, “El diálogo entre Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes”, *La Torre*, tomo: 14, N° 53, Mayo-Agosto, 1966; y “El diálogo entre Azorín y Alfonso Reyes”, Madrid, *Ínsula*, N° 219, Febrero, 1965.

rescatar el público, el sujeto poético o el *coro* de sus malos pensamientos y de su inconsciencia.

En esta relación triádica *actor-mensajero-coro* sobresale el concepto de la *ética*, la conducta y la moral del sujeto poético que recurre tanto a la educación literaria como a la formación social, cultural e histórica para crear un ambiente patético en que lo artístico se confunde con lo social, lo poético se opone a lo real y lo subjetivo se enfrenta con lo objetivo, (4 de marzo de 1937): “Por mi parte, ya había sentido la necesidad de recoger a los intelectuales españoles dispersos, y a ese fin me he dirigido al Presidente de México, Don Lázaro Cárdenas, quien turnó mi carta a nuestro Secretario de Educación Pública”³⁸³. Esta dialéctica entre el autor y su entorno artístico poco a poco se extiende a la esfera del público, donde se convierte en una moda que tiende a confrontar entre el sujeto poético y el entorno social, ideológico y cultural, como en el caso de Margo Glantz cuyo pensamiento: “(...) invade su vida y se manifiesta en numerosos escritos; (...)”³⁸⁴, o como se puede ver en estas estrofas del propio Alfonso Reyes:

Ifigenia

(...)

Yo estaba por los pies de la Diosa,
a quien era fuerza adorar
con adoración que sube sola
como una respiración.

–Y pusiste en mi garganta un temblor,
hinchiendo mis orejas con mis propios clamores;
me llenabas toda poco a poco
–jarro ebrio del propio vino–,
si ya no me hacías llorar
a los empujones de mi sangre.

³⁸³ Bárbara Bockus Aponte, “El diálogo entre Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 173.

³⁸⁴ Margo Glantz, “Apuntes sobre la obsesión helénica de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, pág. 425.

De tus anchos ojos de piedra
comenzó a bajar el mandato,
que articulaba en mí los goznes rotos,
haciendo del muñeco una amenaza viva.

Tu voluntad hormigueaba
desde mi cabeza hasta el seno,
y colmándome del todo el pecho,
se derramaba por mis brazos.

Nacía entre mi mano el cuchillo,
y ya soy tu carnicera, oh Diosa.
(*Ifigenia cruel*)³⁸⁵

El carácter dialéctico del pensamiento del actor o el sujeto poético en el sistema artístico de Alfonso Reyes, radica en la concepción burlesca con que el poeta concibe la crueldad del entorno social y existencial, proyectada en el mensaje poético a través del sufrimiento y el dolor que padece el personaje de su obra, dando lugar a un sentido brutal y destructor que caracteriza la ética social mediante fórmulas expresivas, verbales y lingüísticas que desvelan la antonimia *Ifigenia/cruel*. A través de esta relación dialéctica entre el feminismo de la mujer y la crueldad de Ifigenia, el poeta otorga a su personaje, realmente considerado como sumiso, una actitud violenta y brutal que le llegó del público que lo rodea, dando por iguales las actitudes, tanto del personaje de su obra, como del público o el sujeto poético, en una noción de *sui generis* absorbida en el mensaje poético, como reflejan estas palabras de Alberto Enríquez Perea: “no había otro mexicano en ese momento que conociera tan bien el *alma de España y del español*”³⁸⁶. Además, la vacilación que invade el personaje, en medio de una situación adversa, no es más que un recurso estilístico y poético con

³⁸⁵ *Ifigenia cruel*, *op. cit.*, pág. 318.

³⁸⁶ Alberto Enríquez Perea, “El Alma de España en la tierra mexicana. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Fernando de los Ríos: (1939-1942)”, *l. c.*, pág. 139.

que el poeta pretende esquivar la voluntad de la “Diosa”, portadora del mando de la realidad:

Otros se juntan en fáciles corros
apurando mieles del trato:
yo no, que si intento acercarme,
huyo, de mí misma asustada,
como si otro por mi voz hablara.
(*Ifigenia cruel*)³⁸⁷

La transformación de lo textual a lo extra-textual, de la abstracción a la concreción y de la ficción a la realidad, permite ver el poeta con la intención de no encerrarse, ni en el mundo ideal que traza en su imaginación, ni en el mundo real y pedestre de su entrono, sino que entre ambos mundos guarda un equilibrio ponderado mediante su declaración de pertenecer a un público intelectual de su categoría, escribiendo a José Ortega y Gasset estas palabras: “No quise que ellos sufrieran lo que yo había sufrido, ellos que un día compartieron allí conmigo sus escasos recursos”³⁸⁸, o también lo que dice Alberto Enríquez Perea aludiendo a Alfonso Reyes: “(...) nunca olvidó sus días por aquel vergel del que hablara Quevedo. Ni a aquellos españoles a los que un día les pidió agua y en lugar de agua le dieron vino, por que el vino lo daba Dios”³⁸⁹; es decir, un sujeto poético de doble acción: por un lado, la confesión de las circunstancias de la vida que le tocó vivir, y por otro lado, la rivalidad artística y el combate social que se desprenden de la obra mediante la relación dicotómica “Ifigenia”/“Diosa”. El resultado de la doble acción es la imagen simbólica que se hace artísticamente del orden conceptual en conflicto, es decir, la proyección de la vida real desde el punto de vista

³⁸⁷ *Ifigenia cruel*, *op. cit.*, pág. 319.

³⁸⁸ Citado por Bárbara Bockus Aponte, “El diálogo entre Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 173.

³⁸⁹ Alberto Enríquez Perea, “El Alma de España en la tierra mexicana. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Fernando de los Ríos: (1939-1942)”, *l. c.*, pág. 139.

antónimo que reconcilia entre el sujeto poético y el entorno social de acuerdo con unos supuestos creativos de la invención literaria y poética:

Y, sin embargo, siento que circula
una fluida vida por mis venas:
algo blando que, a solas, necesita
lástimas y piedadades.
(*Ifigenia cruel*)³⁹⁰

De este modo, la tarea inventiva de Alfonso Reyes se bifurca ya desde su origen en dos extremos; por un lado, la necesidad de comunicar desde el punto de vista artístico “las costumbres o *mores*, condiciones y convenciones variables con las épocas, aun cuando el ideal ético se plantee en principio como absoluto”³⁹¹, es decir, aspectos reales, sociales y cotidianos que reflejan tanto el abuso del poder como la inquietud del poeta; y por otro lado, la disimulación de la actitud crítica, ética y moral del discurso poético para no caer en el peligro del sistema absoluto. Desde esta perspectiva, el poeta se siente a salvo de no caer en los dominios del sistema absoluto y supremo, desde el principio de su invención poética, tratando de compaginar entre el sentido de humor que se perfila en su escritura, la expresión verbal y la textualidad de la obra, y el carácter moderado del mundo imaginario que se sitúa en el punto de cruce entre la objetividad y la subjetividad.

Este procedimiento poético tiene como fundamento el choque de perspectivas, el azar y la casualidad de los destinos, formulando una serie de técnicas que ya aparecieron en la poesía europea y occidental, las mismas que utilizaron los poetas en la invención y el descubrimiento de la imagen de América, como se puede observar en la carta (del 20 de mayo de 1939) que escribió Fernando de los Ríos a Alfonso Reyes: “Terminada la

³⁹⁰ *Ifigenia cruel*, *op. cit.*, pág. 320.

³⁹¹ *La afición de Grecia*, *op. cit.*, pág. 342.

tragedia de la guerra principia la gran gesta del dolor familiar. Ahí va, portador de esta carta, una de las más exquisitas creaciones de mi familia: mi sobrino Francisco Gines de los Ríos en quien tantas ilusiones tenemos cifradas padres y tíos; va a México, a llevarle su alma, su ilusión de muchacho de 21 años, su nombre glorioso. Que la tierra mexicana le sea fecunda y lo acoja con generosidad. (...) Mil cosas para su esposa y un abrazo estrecho a usted muy lleno de emoción (...)”³⁹².

Este deslumbramiento del teórico ante la realidad social permite ver cómo el sujeto poético procede al cambio de perspectiva en el abordaje de lo contextual, situándose entre los miembros de su comunidad para contemplar desde ahí, desde lo extra-textual, y aún de modo más confuso e indeciso, el panorama de la realidad artística y las fórmulas poéticas y artísticas que conviven en la poética del instante. Por eso, el poeta no cesa de reflexionar sobre los distintos bandos que representan cada una de las corrientes artísticas, poéticas y literarias demostrando, o bien, su rechazo a los partidarios de la situación deplorable en que se halla la creación literaria del instante:

Otros, como senda animada,
caminan de la madre hasta el hijo,
y yo no –suspensa del aire–,
grito que nadie lanzó.
(*Ifigenia cruel*)³⁹³

O bien, su identificación con un sistema paradigmático que, sin responder a los ideales de la imaginación, introduce el sistema poético en un contexto común: *–otros se juntan en fáciles corros / apurando mieles*

³⁹² Alberto Enríquez Perea, “El Alma de España en la tierra mexicana. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Fernando de los Ríos: (1939-1942)”, *l. c.*, págs. 140-141. Alfonso Reyes fue presidente de la Casa de España en México el 12 de marzo de 1939. En esta institución fueron recibidos varios poetas, escritores, artistas y científicos españoles exiliados en México por motivo de la Guerra Civil española. En 1941, la Casa de España se transformó en El Colegio de México, y Alfonso Reyes sigue siendo su presidente hasta 1959, año de su muerte.

³⁹³ *Ifigenia cruel*, *op. cit.*, pág. 317.

*del trato...—otros prenden labios a labios / y promesas se ofrecen con los ojos / Gozando en conciliarse voluntades...—otros en figuras de baile / alternan amigos y familias / contrastando los suyos con los pasos de otros...—*³⁹⁴, y admitido por el poeta, pero sin que éste sea plenamente satisfecho de su eficacia en el perfeccionamiento de la totalidad de la realidad artística en vigor, dictaminando así la dimensión dialéctica y paradójica eternamente arraigada en el ser humano:

Quiero, a veces, salir a donde haya
tentación y caricia.
Pero yo sólo suelto de mí espanto y cólera.
Y cuando, henchida de dulces pecados,
me prometo una aurora de sonrisa,
algo se seca dentro de mí misma;
redes me tiendo en que yo misma caigo;
siendo yo, soy la otra...
.....
(*Ifigenia cruel*)³⁹⁵

Este proceso poético que va desde la expresión de la rebeldía contra el sistema textual y contextual vigente en el instante, pasando por la reconciliación del poeta con la realidad concebida desde el punto vista espiritual y poético, hasta llegar a la integración de su propia personalidad, en tanto que es un sujeto más, en el seno de la comunidad y el público que le rodean, es un proceso que confirma, desde el origen de la invención poética, la pertenencia de Alfonso Reyes a un sistema poético único, personal e inconfundible destinado a la transformación de la realidad en todas sus divisiones y subdivisiones, gracias a “(...) la influencia de los seminarios alemanes y (...) profesores como Bolton, Haring, Robertson y otros que formaron a historiadores más jóvenes de mucha capacidad de

³⁹⁴ *Ibid.*, pág. 319.

³⁹⁵ *Ibid.*, pág. 320.

trabajo y de comprensión del pasado”³⁹⁶. El anticonformismo del teórico respecto al sistema de la vida injusta en vigor y la expresión de su repulsa social, histórica e ideológica, recogidos en *Ifigenia cruel*, serán la tónica y la constancia en sus ensayos y libros posteriores como “El *Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana” (1922), *Pasado inmediato*, *La crítica en la edad ateniense* y *La antigua retórica* (1940), mediante los cuales se agudizará la actitud crítica portadora de signos de humor e ironía de un teórico que, además de no tener bien claro el modo de vida preferible, concibe todos los elementos existenciales bajo forma de objetos patéticos y confusos, en medio de los cuales no sólo pierde su filiación y su origen sino, también, vuelve a depositar su confianza en el modelo o el sistema operante en lo real que hasta entonces consideraba ridículo e irrelevante.

A pesar de ello, en la evolución del sistema artístico se perfila la ruptura entre lo que el poeta considera una forma tajante de la realidad, o la verdad que no admite mentira, y la expresividad poética con que este modelo social imperfecto resulta abordado en lo textual o en el sistema artístico; y refiriendo al libro *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás, Alfonso Reyes escribe (20 de marzo de 1956): “Su métrica es un verdadero acontecimiento y viene a cumplir mi ansia de contar con una obra semejante. (...) Me figuro que por primera vez se tratan estas cosas con un criterio histórico y descriptivo y ya no perceptivo. No es uno de los menores méritos de su obra el haber incorporado tan profusamente a los poetas contemporáneos e hispanoamericanos”³⁹⁷.

³⁹⁶ Silvio Zavala, “Deslinde de vivencias en la historia mexicana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, pág. 689.

³⁹⁷ James Willis Robb, “Alfonso Reyes, Tomás Navarro Tomás y el Centro de Estudios Históricos”, *l. c.*, pág. 616.

Universalismo y estética del objeto creado

El poema *Ifigenia cruel* aborda uno de los temas más actuales, desde el punto de vista artístico, tanto en México como en España de los principios del siglo XX. Se trata del tema de la *mujer*, entendido en el marco de la reclamación de los derechos humanos y la devolución del ser humano al lugar que desde siempre le ha pertenecido en este mundo real como persona activa, engendradora de fuerza y capacitada para liderar el cambio necesario en la realidad. Por eso, la doctrina poética aquí tratada no pretende estar aislada de la opinión pública, es decir, de uno de los quehaceres ideológicos del instante, ofreciendo un sistema artístico en que se reflejan los problemas doctrinales anteriores y actuales con la intención de encontrar soluciones posibles, a todos ellos, reflejadas en un sistema artístico en que la dimensión estética está por encima de cualquier otra consideración.

De este modo, la poética ofrece un beneplácito con la realidad textual y contextual –*yo estaba por los pies de la Diosa / a quien era fuerza adorar / con adoración que sube sola / como una respiración*–, pero poco a poco se despoja de lo existencial adquiriendo los contornos de la ficción y la estética que desvinculan el sujeto poético de una realidad concreta y particular caracterizada por la brutalidad, la crueldad y la injusticia –*y pusiste en mi garganta un temblor / hinchendo mis orejas con mis propios clamores / me llenabas toda poco a poco / –jarro ebrio del propio vino– / si ya no me hacías llorar / a los empellones de mi sangre*–, y lo vinculan a otra realidad más amplia y universal donde “Ifigenia” empieza a cobrar su conciencia: –*tu voluntad hormigueaba / desde mi cabeza hasta el seno / y colmándome del todo el pecho / se derramaba por mis brazos*–, la “Diosa” se convierte en *mujer cruel*: –*de tus anchos ojos de piedra / comenzó a*

bajar el mandato—, y el poeta se sitúa en medio del público como un miembro más de los espectador que asisten al espectáculo de la tragedia.

Este ansia de la liberación del sujeto poético, o del personaje artístico “Ifigenia”, va de una situación humillante a otra más humana, estableciendo una tendencia bipolar que se cruza en la imagen de la *mujer*, es decir, en el nivel de las emociones y las sensaciones ocultas e hipotéticas que se encuentran en el plano psicológico bajo forma del pudor, el recato y la reserva. El léxico que caracteriza el tema de la *mujer*, se puede clasificar en dos bloques antagónicos: *madre, diosa, adoración / cruel, temblor, clamores, llorar, cuchillo, carnicera*; de modo que el segundo bloque, aunque no es un léxico apropiado del sexo femenino, se ofrece en plan de contra partida y reticencia con que el sujeto poético denuncia la negatividad del mundo real y existencial, permitiendo ver cómo la estructura ficticia del poema va evolucionando hacia la búsqueda del otro extremo, el antagónico, no sólo para mantener un equilibrio ponderado con su imagen, sino también ofrecer posibilidades de superación a su sentido.

El estado del equilibrio entre “Ifigenia” y “Diosa” representa, a su vez, un cambio de posiciones que se traduce, tanto en lo artístico mediante la *mayoría de edad* y la *plenitud* de la primera frente a la caducidad y la vejez de la segunda, como en lo existencial a través de un sistema poético en ascenso frente a otro en decaimiento: *nacía entre mi mano el cuchillo / y ya soy tu carnicera, oh Diosa*. Pero antes de que se produzca la tragedia, el *deus ex machina* griego se introduce en el escenario para impedir que se cumpla la venganza y conducir a los extremos en conflicto a la reconciliación o la *anagnórisis* o *agón*; o también como se puede ver en esta carta, (13 de mayo de 1920), en que Reyes ha vuelto a escribir a Unamuno después de un período de ruptura: “Con gratísimos recuerdos de nuestra excursión por Extremadura (ya recibirá usted fotos), hemos aquí de

vuelta a Madrid y al trabajo. Absurdo lo de México, y por segunda vez me tocará padecer las consecuencias. ¡Pobre tierra mía! No hablemos”³⁹⁸.

Así, como símbolo de reconciliación entre la poética de Reyes y las ideas poéticas de la “Generación del 98”, Manuel García Blanco escribe: “Uno de los escritores hispanoamericanos más ampliamente representados en la biblioteca de Unamuno es, sin duda, Alfonso Reyes. De Madrid trasladó su residencia a París, y años más tarde a Buenos Aires y a Río de Janeiro, y desde ambas ciudades siguieron llegando a Salamanca sus nuevos libros, cuyas dedicatorias, autógrafas, pregonaban lo auténtico de su afecto por don Miguel, quien después de leerlos los guardó amorosamente entre los suyos”³⁹⁹.

El personaje artístico, o la mujer, y el personaje real, o el poeta, se reconcilian en la figura de “Electra” que va en un proceso de emancipación y evanescencia empezando por ser abstracción psicológica, en Esquilo; pasa por ser una figura alegórica, en Sófocles; y, finalmente, se convierte en una figura de intenso color de la realidad, en Eurípides. El diálogo entre la crueldad del sistema vigente en la realidad y el punto de vista poético implicado en su transformación, culmina en la ambigüedad de Electra que, al ser el resultado de una larga experiencia poética, expresiva y ética, ya no encuentra apoyo a su mensaje poético en la realidad o entre el público debido al dominio de unas formulaciones poéticas y estéticas anticuadas. De este modo, Electra sigue, pues, reivindicando su estado de abstracción, a pesar de todo el camino recorrido para imponer su propio carácter:

“Diréis que, de Esquilo a Eurípides, va Electra iluminándose de vida, más que desvaneciéndose. Pero es que aquella tragedia antigua conviene más la delicada concepción de Esquilo, la Electra irreal.”⁴⁰⁰

³⁹⁸ Manuel García Blanco, “El escritor mejicano Alfonso Reyes y Unamuno”, *l. c.*, pág. 21.

³⁹⁹ *Ibid.*, pág. 46.

⁴⁰⁰ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, pág. 41.

Alfonso Reyes recurre al cambio del ángulo de visión a través del cual permanentemente se mira a la tragedia griega como un tema complejo e intratable, dándole explícitamente un sentido actual que sustituye implícitamente el otro sentido, el que lo mantiene pegado a la tradición clásica sin ofrecer una nueva interpretación de la misma en la contemporaneidad. Es decir, frente al tedio original de la tragedia, Alfonso Reyes ofrece una prolepsis con que anticipa toda objeción o crítica que se puede hacer sobre su interpretación de la tragedia griega, dando credibilidad, justificación y legitimidad en el futuro a su invención literaria y su creación poética sostenida en la expresión del dolor y el sufrimiento más que en la descripción directa de la tematización y los contenidos de la realidad social irracional con sus acarreos peligrosos.

De ahí surgió la idea del estudio “Las Tres Electras del teatro ateniense” en los comienzos de su producción literaria, dando a conocer los primeros señales de su actitud crítica que desborda tanto el sistema artístico desde el punto de partida como las relaciones del poeta en el ambiente social del instante, al que reprocha sus males y la situación adversa en que se sumerge junto con sus contemporáneos; ofreciendo implícitamente una alternativa de lo vivido mediante el choque entre la realidad y la experiencia posible, lo profano y lo sublime, lo frívolo y lo importante. En este contexto persiste, también, el contenido de su ensayo *El hombre y su morada*⁴⁰¹, motivo de la reconciliación entre Reyes y José Ortega y Gasset: “Me llena de rubor que Vd. Haya podido pensar que aquellas vagas quejas mías se referían a José. No, en manera alguna: se

⁴⁰¹ José Luis Bernal, “Alfonso Reyes y Juan Guerrero Ruiz: Diplomacia poética y amistad epistolar”, *l. c.*, pág. 85-86. (Carta fechada el 4 de abril de 1949). El ensayo figura en el libro *Tentativas y orientaciones*, *op. cit.*, págs. 271-311. A este mismo ensayo de Alfonso Reyes refiere José Ortega y Gasset en un curso inaugural en el creado Instituto de Humanidades, durante una época que va desde 1948 hasta 1949, con el título “Sobre una nueva interpretación de la Historia Universal (Exposición y examen de la obra de Arnold Joseph Toynbee, *A Study of History*)”. Véase: José Ortega y Gasset, *Una interpretación de la Historia Universal. Entorno a Toynbee*, en: *Obras Completas*, tomo: IX, Madrid, Revista de Occidente, 1962, págs. 9-242.

trataba de una persona mucho más modesta, y el caso no tiene importancia”⁴⁰².

Por consiguiente, el teórico pone de relieve las antiguas representaciones de la tragedia griega basándose en la simetría que la concepción cósmica otorga al Teatro; se trata de la concepción universalista sinónimo de la realidad social y contextual, un escenario dramático donde el sujeto se complace con sus dolores, a sabiendas que ellos no son más que los ecos del mal general que padece la especie humana. Esta consciencia dolorida del universo, a su vez, se convierte en el consuelo y la alegría fundamental en la vida real mediante la desesperación y el desahogo dionisíacos que comunican el duelo al mundo. De este modo, el poeta intercambia con el mundo las influencias universales, mientras que el pueblo se conforma con recibir lo que se desprende de este diálogo, tomando posición en una encrucijada en donde duda: o bien, permanecer en la vida y enfrentarse a las catástrofes que se interponen en su camino; o bien, entregarse a la muerte a favor del perfeccionamiento de la especie humana:

“La tragedia griega es, desde luego, humana, pero universalmente humana, en cuanto sumerge al hombre en el cuadro de las energías que desbordan su ser.”⁴⁰³

Alfonso Reyes concibe la realidad en que vive bajo forma del Teatro griego; por lo tanto, al igual que la concepción del Teatro en el pensamiento de los griegos, el teórico introduce en el entorno contextual dos cosas esenciales que conciernen el “diálogo cosmogónico”, y la “misma imaginación colorida que tuvo de su religión”⁴⁰⁴. Es decir, el teórico, a la vez que reflexiona sobre una poética contrastiva, también

⁴⁰² *Ibid.*, págs. 86-87. (14 de abril de 1949).

⁴⁰³ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 353.

⁴⁰⁴ *Ibidem.*

formula unos supuestos poéticos propios que le serán necesarios dentro de su época, ofreciendo un sistema artístico estructurado a base de una doble plataforma; por un lado, hay una artificialidad y amaneramiento que se adquieren de las distintas doctrinas existentes, ya sea en el pasado, ya sea en el presente; y por otro lado, hay una atención importante al lenguaje plebeyo del instante que se practica en el entorno social como fuente de sufrimiento y *pathos* constantes; dando lugar a la tematización de la correspondencia entre Alfonso Reyes y Juan Ramón Jiménez, lo que Bárbara Bockus Aponte llamó “una crónica de la vida de Juan Ramón Jiménez en el exilio”⁴⁰⁵. Estos dos extremos de la ética literaria se mantienen unidos, con signos polémicos, en la poesía de Alfonso Reyes, poniendo en primer plano de su creación poética el modelo objeto de su crítico y rechazo. Por muy abstracto que sea el procedimiento de la antigua tragedia, ésta sigue gobernada por la concepción cósmica:

“La tragedia antigua se gobernaba por una fórmula simétrica, dentro de la cual el poeta iba labrando.”⁴⁰⁶

Entendida la tragedia desde esta perspectiva, el poeta elabora un sistema artístico, desde los inicios de su invención, en que se destaca la solemnidad y el respeto a un proceso siempre regular, cósmico y paradigmático, el cual a su vez resulta compuesto de sucesos y acontecimientos tanto textuales como extratextuales. La combinación entre estos componentes teatrales sucede desde un punto de vista particular que pretende ofrecer el ánimo personal y singular más allá del ánimo ritual, inmediato, social y colectivo; de modo que el punto de vista personal puede

⁴⁰⁵ Bárbara Bockus Aponte, “El diálogo entre Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes”, *l. c.*, págs. 169-170. En este diálogo se abordan principalmente las enfermedades, las recuperaciones y el progreso del trabajo de Juan Ramón Jiménez; principalmente, en las cartas: del 18 de agosto de 1921 y el 15 de diciembre de 1923. En esta última, Alfonso Reyes explica a Juan Ramón Jiménez su voluntad de publicar el libro de *Ifigenia cruel* en la “Biblioteca Índice” pero no podía porque le faltaba dinero para ello.

⁴⁰⁶ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 353.

ser de dos maneras, gobernadas ora por la seriedad ora por la sátira, que contribuye en gran medida en la formulación de las dos facetas en que se puede encontrar el ánimo del hombre en general. De este modo, lo singular conduce a lo colectivo, y viceversa, como se puede observar en estas palabras de Juan Ramón Jiménez: “Gracias, mi querido, querido Alfonso, por tanta gracia suya para mí. ¡Estos libros mágicos que usted mana de su difícil conciencia, a todo manar! ¡Qué gozo esta edición de sus versos completos (aunque mutilados)! Sus libros, por extraño azar, están aquí azar, están aquí conmigo (digo, los recibidos desde 1926)”⁴⁰⁷.

De ahí viene la idea de hacer implícitas las intenciones críticas y la autoconsciencia del teórico frente a una realidad injusta mediante el estudio, en los inicios de la invención, de las “Tres Electras del teatro ateniense” y, después, la publicación del libro *Ifigenia cruel* donde su actitud crítica dirigida al entorno social e ideológico es más explícita, es decir, esta maniobra en el sistema poético de Alfonso Reyes adquiere un orden de anticipación, una ética de composición y una materia poética en que el sujeto y el objeto intercambian constantemente las posiciones y los roles:

“Aquellas escenas sugieren, pues, un universo regido por leyes armoniosas, musicales, mucho más que un drama individual.”⁴⁰⁸

Al igual que en la tragedia antigua, el cambio de la perspectiva permite ver la misma figura humana, ora en el estado agigantado con el uso del coturno, ora se inmoviliza con el uso de la máscara, ora se convierte en la abstracción de las expresiones, el habla y la voz, en tanto que son un don

⁴⁰⁷ Bárbara Bockus Aponte, “El diálogo entre Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes”, *l. c.*, págs. 178-179. La carta origina a las navidades de 1952, mientras Juan Ramón Jiménez y su mujer Zenobia se encuentran exiliados en Puerto Rico.

⁴⁰⁸ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 354.

divino o la fuerza mística, con el uso de los resonadores. El poeta en la actualidad recurre al juego de la alternancia entre las tres perspectivas intencionadamente en el sistema artístico para completar supuestos vacíos, puntos suspensivos e incoherencias que pueden aparecer por aquí o por allá dentro del mensaje poético, como se puede ver en estas palabras de Enrique Díez-Canedo, quien recordaba a Reyes al terminar su estancia española: “Hágase otra vez Madrileño, Alfonso, no nos le lleven a México o a un país inexistente de Europa o de América. Además ya no le espero yo solo. En casa el pequeño Joaquín salta a la idea de que va a venir Alfonso: es su amigo más fiel, con serle mucho el grande. Los demás, y también una porción de amigos ya enterados, harían causa común con el arzobispo de Toledo contra el Gobierno mexicano si supieran que no viene usted”⁴⁰⁹.

Aplicando el sentido alegórico a esta alternancia entre el sujeto y el objeto artístico en la contemporaneidad, se deducen de ambos extremos dos campos a la vez sinónimos y antónimos; por un lado, sobresale el campo artístico que determinan los componentes de la propia expresión poética y la supervivencia en ella de otras poéticas; y por otro lado, se destaca el campo real y existencial concebido como el blanco en que el poeta dispara el contenido de su mensaje poético, y del cual también recibe influencias sociales, culturales e históricas. Estas influencias como expresiones típicas, lenguaje autóctono, palabras coloquiales y vocablos originales, que proyecta el campo social sobre el campo artístico, son las que dan dinamismo al sistema artístico y mantienen permanentemente la obra abierta y disponible a nuevas interpretaciones.

Cada interpretación se convierte, a su vez, en una obra simbólica realizada a base de la obra original que constituye el sentido de la alegoría; pero también es una metáfora con respecto a otra obra con que no sólo

⁴⁰⁹ “Correspondencia: Enrique Díez-Canedo, Alfonso Reyes”, México, *Los sesenta*, Nº 3, 1965, págs. 10-12. La carta lleva la fecha del 6 de octubre de 1926.

comparte el mismo origen alegórico sino, también, mantiene relaciones de complementariedad en la actualidad; dando lugar a una poética generacional interrelacionada mediante las distintas obras que la integran, como demuestran estas palabras de Enrique Díez-Canedo, (11 de junio de 1925): “El libro de Urbina parece que está en Barcelona, en poder de los Araluce, a donde ya se ha pedido, no sé si para que ellos lo envíen o para remitírselo desde aquí. León Sánchez, a quien acudí como librero y mexicanista, ha quedado en mandárselo con toda urgencia”⁴¹⁰.

Sin embargo, estas novedades que traen las interpretaciones de los orígenes de una obra determinada, pueden acarrear dificultades para los destinatarios o los receptores que se muestran incapaces, ante la falta de instrumentos y preparación necesaria, de descifrar el mensaje poético. Pero de igual manera, el poeta recurre al tono satírico y humorístico en su expresión verbal para mantener al lector adherido a la lectura haciéndole disfrutar más de la creación poética. Sin embargo, cualquier exaltación de la razón o el método racional en la invención, puede atentar contra el procedimiento lúdico de la alegoría y despoja la poesía de todo contenido humano:

“Desde luego que yo no intentaría conservar aquí el mecanismo de la tragedia; pero, por lo menos, su abstracción. (...) Sus caracteres mismos muy posible es que sean meras sombras de seres cargados con una misión ética. Fueron concebidos con sencillez. Unos frente a otros, suscitan conflictos, como los mordedores reactivos de la química al encontrarse; pero, en sí mismos, viven bajo la complicidad de sus corazones. En tal sentido, la obra es una alegoría moral.”⁴¹¹

⁴¹⁰ *Ibid.*, págs. 9-10.

⁴¹¹ *Constancia poética, op. cit.*, pág. 354.

La yuxtaposición entre la dirección lírica antigua y la dirección lírica contemporánea en la materia poética de Alfonso Reyes, se concibe desde un punto de vista rotativo en que lo subjetivo se confunde con lo objetivo, lo irreal se sitúa en lo real y la ficción se identifica con la realidad; todo ello para transmitir un mensaje poético, cargado de significado real y existencial, desde una perspectiva alegórica. La referencia a otra poética en el sistema artístico se traduce, no sólo en término de la creación de una ficción dentro de otra ficción más amplia o una poética dentro de otra poética general, sino también la deducción, en la actualidad, de una materia poética propia en que se interpreta originalmente otra poética existente en la temporalidad y constituyente de una referencia alegórica a la agonía humana en el instante, pero también desempeña la función del símbolo de la imperfección en el mundo de la creación poética; en este contexto se destaca la carta de Reyes a Enrique Díez-Canedo, (6 de agosto de 1931): “Ustedes con su España recién creada y sus justos entusiasmos nuevos, tienen para llenar sus horas. Yo, acá, en la última Tule americana, lejos de todo y cada vez más lleno de melancolía, vivo de recuerdos. Se explica perfectamente que eche yo de menos a mis amigos de Madrid mucho más que ellos a mí. Para mí, Madrid es una etapa central de mi vida, un peso definitivo en mi conciencia, lo mejor que me ha dado la tierra después de los años de mi infancia junto a mis padres”⁴¹².

Por eso, el teórico recurre a la destrucción, mediante recursos satíricos, burlescos y caricaturescos, de cualquier tentativa que pretende dar un modelo ideal, absoluto y perfecto del discurso lírico, permaneciendo fiel tanto a su dictado clásico que le deparó la tragedia griega, como a los sistemas artísticos en que más se tiene el culto a la sátira, la caricatura y las figuras enmascaradas y esperpénticas. Así, la sátira y lo cómico se usan desde un punto de vista simbólico mediante el cual se da a conocer la

⁴¹² “Correspondencia: Enrique Díez-Canedo, Alfonso Reyes”, *l. c.*, págs. 18-19.

realidad contingente, arbitraria y brutal, caracterizada por unas formas artísticas, estilos poéticos y expresiones verbales, destacadas alegóricamente de otras poéticas, ideas artísticas y aspectos folklóricos arraigados en la tradición humana; así lo explica Julio Ortega: “Reyes hizo de la fugacidad su lección clásica, porque nada es más precioso que el instante y más duradero que lo vivo. Por eso, la sonrisa de Reyes nos ilumina el trance y alivia el trámite, con su fe en el habla, en esas sílabas del tiempo; y con su sabiduría de la conversación, esa amistad del camino”⁴¹³.

En todo ello hay que resaltar dos aspectos fundamentales en el estudio de la tragedia griega; por un lado, hay la dimensión satírica que envuelve las relaciones entre el sujeto poético y el contexto social y existencial, así como la disimulación de las intenciones de sus formulaciones poéticas que van a contra corriente de una tendencia dominante fútil e irrelevante; y por otro lado, la invitación al destinatario o el receptor de tomar el relevo en la elaboración del sistema artístico en donde la posición del poeta aparece cada vez más indecisa y abstracta, ya sea porque no puede ofrecer una poética ideal, ya sea porque sus postulados artísticos lo distancian de lo ya establecido. Esta actitud paradójica del poeta permite la creación de unas fórmulas de expresividad que proyectan la banalidad, lo absurdo y lo trágico del contexto social y existencial en el sistema artístico en un intento de estimular la solidaridad, el consuelo y el apoyo del público a su proyecto lírico manteniéndolo siempre superpuesto a la realidad trágica.

⁴¹³ Julio Ortega, “Conferencias de la Cátedra Alfonso Reyes. La sonrisa de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 187.

Complicidad entre la naturaleza y el objeto artístico

A cerca de la relación íntima entre la naturaleza y el arte, Alfonso Reyes evoca la poesía de Manuel José Othón escribiendo estas palabras: “Curioso notar que, aun en eso que se llama bucolismo –línea tan cargada de tradición–, también es profundamente original; porque su campo no es una fingida Arcadia donde los poetas dialogan vestidos de pastores, sino que es un ser por sí mismo: campo sin hombres, inmensa presencia patética que a veces lo exalta y lo transporta, y otras lo domina y parece querer aplastarlo. En el campo de Othón soplan unas ráfagas pánicas (...)”⁴¹⁴. En este fragmento, el sujeto poético cambia de perspectiva en su relación con el sistema artístico, adoptando una posición en que ya no aparece como un intérprete de una poética establecida en la historia desde el punto de vista de la actualidad, sino como un miembro más dentro del ámbito real, social, natural y existencial de la contemporaneidad que desempeña la función de una poética en sí misma; se trata de una generación en que se imbrican las formas de la expresividad coetánea con los contenidos reales, es decir, las esferas de la textualidad y la historicidad que están en el origen de la creación del poema dramático *Ifigenia cruel*.

Estas dos facetas del poeta en general, la seria y la satírica, la trágica y la cómica, la real y la expresiva en la poética de Alfonso Reyes constituyen las herramientas a las que recurriría más tarde el poeta, en tanto que persona consciente del mundo real en que vive, para explicar el mundo irreal, el que habita su interioridad, como apunta Adolfo Castañón: “Podríamos decir que en Reyes no se da mayor diferencia entre la voz interior y la voz articulada, que su palabra es un jinete que ha sabido

⁴¹⁴ *De viva voz, op. cit.*, pág. 78.

amaestrar, hasta humanizarlo, al cuerpo animal de su ímpetu que aparece ante nosotros como un caballo blanco de la escuela española de Viena”⁴¹⁵.

Es decir, a parte del dolor que corresponde al personaje artístico de la tragedia antigua, hay también un sentimiento de conformismo, amor y solidaridad que caracteriza la propia persona del autor y el poeta, ya tranquilo y apaciguado en el entorno real en que vive, dando por suspendidos o inalcanzables sus vuelos líricos y sus mundos utópicos para dedicarse al uso de las formulaciones poéticas en contra de la realidad injusta, ya sea la naturaleza propiamente tal, el mundo objetivo y existencial, ya sea la propia poética o la ya establecida y ajena que persiste en la actualidad.

Se trata de una actitud crítica dirigida, tanto al sistema artístico preferible por parte del yo poético, como a la irrelevancia y la futilidad de la realidad no deseada, mediante la cual el poeta, no sólo disimula sus intenciones de comunicar poéticamente su frustración ante el mundo anhelado, sino, también, la confesión de una estrategia poética que se basa en el estudio de la sensibilidad, la afectividad y la emoción, es decir, la construcción de una doctrina sobre unas bases ficticias, irreales e imaginarias que se distancian de cualquier argumento real: “(...): la antigüedad griega y el renacimiento italiano, esto es la disposición al más alto valor humano, no mediante la irradiación diferente de un centro determinado por la geometría política, sino por la libre emulación entre numerosos centros espontáneos, políticamente laxos o independientes”⁴¹⁶.

De ahí, el poeta más que pretende comunicar una realidad directa, lo que realmente hace es crear la confrontación, desde un punto de vista alegórico, entre las poéticas ya establecidas atendiendo a semejanzas y convergencias que puedan existir entre ellas. De este modo, la posición del

⁴¹⁵ Adolfo Castañón, *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, op. cit., págs. 25-26.

⁴¹⁶ José Carner, “Alfonso Reyes y España”, l. c., pág. 37.

poeta y su poética corresponderían a la posición del “Coro” en la tragedia griega, “uno de algunos elementos más felices del teatro griego”⁴¹⁷, mientras que la situación de la realidad actual en que vive es un símbolo del Teatro griego en que se desarrollan las antiguas obras trágicas. Entre el coro y el protagonista de la tragedia, el poeta y la poética dominante en lo real, hay una relación de simpatía, amor y conciliación:

“(…) el coro, por regla, no sería traidor; el protagonista casi podría definirse como el personaje simpático al coro, aun en los casos en que le lleva la contraria.”⁴¹⁸

También se exalta la relación amorosa entre el poeta y la realidad en que vive como reflejan estos versos:

CORO

¿Te dio Artemisa su leche de piedra,
mujer más fuerte que todos los guerreros?
¡Qué cosa es verte retorcer los brazos
en el afán de ahogar a un hombre!
.....
¡Vaso precioso de mujer arisca:
dínos, dínos al menos
si no puedes ser dulce un solo instante;
dime si al fin podré besarte
las leves puntas de las manos!
(...)
Respetemos el dolor
de la que se salió de la muerte
y brotó como un hongo en las rocas del templo.

Sacerdotisa pura en traza de mujer,
nunca divagaré por sus dos senos
de virgen atleta,
ni gozaré tejiendo sus cabellos.
.....

⁴¹⁷ *Ifigenia cruel, op. cit.*, pág. 355.

⁴¹⁸ *Ibidem.*

–Y te envidio, señora,
el agrio gusto de ignorar tu historia.
(...)

CORO

Canta, con aire monótono:

Cantemos, dando al tiempo
alma y copo, ruela y voz

Horas inútiles tejen
tierra y cielo, tarde y mar.

.....

Hay quien perdió sus recuerdos
y se ha consolado ya.
(*Ifigenia cruel*)⁴¹⁹

La simpatía entre el coro y el personaje teatral, no sólo permite establecer la conexión entre la abstracción de la tragedia y la realidad del coro, sino, también, da la imagen de cómo el poeta, en tanto que es una representación simbólica del coro, es capaz de dotar los elementos dinámicos y estáticos, animados e inanimados, móviles e inmóviles que se encuentran en la naturaleza, o el coro, con la fuerza que permite la transformación de lo real a lo abstracto, la naturaleza a la idea, el coro al protagonista, y viceversa; dando por admitida, en su posición dentro del público que le rodea, su actitud agitadora, anímica y revoltosa que, además de justificar su conciencia respecto a lo que sucede en la realidad existencial, tiende a establecer un paralelismo entre el mundo interior del poeta y el mundo exterior en que vive, la poética y la realidad, la textualidad y lo extra-textualidad, el coro y la *Artemisa* (*¿Te dio Artemisa su leche de piedra / mujer más fuerte que todos los guerreros?*).

Atendiendo a la estructura general del poemario *Ifigenia cruel*, es conveniente señalar cómo el poeta va alternando entre los versos que

⁴¹⁹ *Ibid.*, págs. 319-323.

corresponden a “Ifigenia” y los versos que corresponden al “coro”, en un intento de establecer aspectos de un diálogo mediante el cual el yo controla las intervenciones de los dialogantes o los personajes, introduciendo formas rítmicas (vv. 1-5-15-17-18-24, 2-3-6-9-14-16-23, 4-7-8-11, 10-13-22, 21, 19), procedimientos líricos (*canta, con aire monótono:...*), los altibajos en el tono de la conversación entre ambos extremos (*¡Te dio Artemisa su leche de piedra...-¡Qué cosa es verte retorcer los brazos...- Cantemos, dando al tiempo...*), los versos prosificados (vv. 5-6-7-8-9), estrofas donde aparecen más o menos versos (1-2-3-5), etc.; todo ello tiene su significación en este panorama patético y confuso adquirido, ya del sistema artístico, ya del cuadro de la realidad actual en que se envuelve su existencia.

De este modo, los puntos suspensivos que van entre paréntesis, (...), remiten a la intervención de Ifigenia o otros personajes en el diálogo, y los puntos suspensivos que van en línea sustituyen al resto de la comunicación del coro, por ser larga. Estas técnicas estructurales desvelan el papel del poeta como miembro trascendente y activo en la sociedad y dentro del público al que pertenece, situándose en el foco de la realidad vivida en que se desatan todas las fuerzas naturales, artísticas e ideológicas existentes, una fórmula que lo convierte en el mediador en que se cruzan; por un lado, las ideas místicas, filosóficas y religiosas de los objetos en pugna; y por otro lado, la simbolización de las contradicciones realizada desde un punto de vista lírico. Ante la inmovilidad de estos sistemas y signos de creación poética, el poeta procede a evocarlos, ya para reestructurarlos y depurarlos (*Respetemos el dolor*), ya para liquidarlos de una vez (*ahogar a un hombre*) por su naturaleza absurda, inhumana y trágica, con la intención de superarlos en la actualidad (*Cantemos, dando al tiempo / alma y copo, rueca y voz*). Todo ello desvela el momento en que el poeta se salva y se refugia en el mundo imaginario de su materia poética, sin perder de vista a

la realidad en sus diversas facetas, mientras sus compañeros en la realidad siguen sufriendo el dolor de aferrarse a un sistema único, una tendencia estéril y una doctrina aislada que sólo causa estragos en el pensamiento:

“El coro es embrión de la tragedia y representa, arqueológicamente, las danzas de sátiros alucinados. Sus alucinaciones engendran al dios, al héroe, al actor trágico.”⁴²⁰

La complicidad entre el poeta y el sistema artístico de la tragedia griega, se caracteriza por un doble significado; por un lado, la afición a una doctrina natural al ser humano desde el origen; y por otro lado, el deseo de la superación de la misma en la actualidad por su carácter inhumano, es decir, el deseo de establecer una ruptura con el *pecado original*. Entre la evocación del problema y la superación de sus consecuencias, el poeta entra en las catacumbas de un diálogo agonístico (vv. 1-2-3-4, 13-14-15-16), absorbido en todo el poemario, y que insinúa la eminente caída de *Artemisa* derrotada por simples elementos, objetos y cosas del mundo real y natural, pero trabajados desde un punto de vista lírico e ingenioso, dando por entendido que su acción brutal en la realidad contemporánea ha superado ya la desgracia que el ser humano ha venido sufriendo desde su origen en la tragedia griega.

A partir de ahí se pasa de la complicidad a la oposición, del amor a la pelea, del acuerdo al desacuerdo entre el poeta y la tragedia, entendiéndose ésta, ya no como una ficción o una idea, sino como circunstancias de la cotidianidad o la realidad en que el amor y la tragedia están tan unidos como la unión entre el calor y la combustión (*Hay quien perdió sus recuerdos / y se ha consolado ya*); de este modo, el equilibrio ponderado se produce entre ambos extremos a nivel del alma del poeta quien retrocede

⁴²⁰ *Ibidem.*

con un sabor agridulce en que se mezcla el fracaso, ante la búsqueda de una alternativa al sistema vigente, con la ilusión conservada para conseguir el objetivo final; ambos entrelazados por el *principio lírico* que, a su vez, podrá ser utilizado no sólo en beneficio propio sino, también, a favor de la comunidad mediante la creación de la obra de arte:

“El coro funciona periódicamente, como un instrumento dinámico por donde estalla en cantos, en gritos, en ologymoi, el sedimento o carga emocional precipitados por los episodios de la tragedia.”⁴²¹

A partir de ahora se percibe un cambio en el mensaje poético del poeta, porque el orden de la realidad se impone al orden de la ficción, o los recuerdos del poeta ceden el sitio a las vivencias del mismo, dando lugar a un nuevo desequilibrio entre el teórico y su idea preferida de la tragedia que, en cierta medida, equivale a una teoría que simboliza a otro desequilibrio que se está produciendo en la realidad instantánea: la conciencia ascendente del público frente al temblor de los regímenes despóticos y tiránicos (*Horas inútiles tejen / tierra y cielo, tarde y mar*). Este cambio en la actitud poética del sujeto permite transformar lo abstracto –*Diosa Artemisa*– en lo concreto o lo real con la finalidad de devolver vulnerable y accesible lo inalcanzable. El poeta sucumbe al silencio guardando en su interioridad, tanto una experiencia dolorida, como la ilusión de superarla; ambas facetas constituyen los dos *temperamentos* que un poeta pensativo, como Alfonso Reyes, utilizaría en la actualidad para reflexionar desde un punto de vista melancólico sobre los distintos aspectos de la vida real:

Pero callemos, que un pastor color de tierra,

⁴²¹ *Ibidem.*

vago engendro de lanas y hojarasca,
se acerca aquí, como bulto que echa a andar,
filtrando una mirada de ansia y susto
pero entre el heno de la barba y las cejas.

Con el cayado sólo bate el aire,
y parece irradiar palabras con la honda;
que el hombre cogido entre sorpresas
no hay útil cuyo oficio no se esconda;

y –todo él lanzado ariete–
devuelve al alma oscura la luz de los sentidos,
y es ya todo intenciones, todo oídos,
todo aspavientos, todo interrogación.

En vano la pesuña elemental
se articula en los cinco dedos ágiles,
ni el unánime ruido animal
se distribuye en cortadas palabras.

Ya olvida el habla, ya descuida el andar;
de su vetusta cojera no se acuerda,
y de lejos nos tiende la mano temblorosa,
como si en esta mano sus noticias trajera.
(*Ifigenia cruel*)⁴²²

En estos versos sobresale la quietud absoluta, la fluidez del pensamiento y la divagación del poeta sumergido ya en la cruda realidad y distanciado de todo tipo de sistema artístico ajeno que le haga comprender la realidad existencial. Por eso, se nota aquí la ausencia de todos los procedimientos líricos, rítmicos, textuales y artificiosos del primer fragmento, que lo único que hacían es dificultar la percepción del mensaje poético, ofreciendo un nuevo registro textual en que, primero, el poeta procede a estudiar y entender todo lo que se encuentra en su alrededor, y luego, la formulación de la propia poética que, a la par, da originalidad a sus postulados creativos y distingue sus argumentos poéticos en el tiempo.

⁴²² *Ibid.*, pág. 326.

De este modo, el teórico se convierte en un individuo activo en la sociedad, tratando de fundar el propio sistema artístico en el mundo real, pero con la intención de documentarlo como un objeto único, personal y preferido que justificaría su existencia en el porvenir. Frente a la aceleración de los sucesos en la tragedia, el poeta impone la ralentización de sus actos en la realidad gobernada por el tedio, la monotonía, el aburrimiento, la solemnidad y el hieratismo (*Pero callemos, que un pastor color de tierra, / vago engendro de lanas y hojarasca*); la ambigüedad producida por la oscilación de los objetos reales entre el olvido y la recordación (*se acerca aquí, como bulto que echa a andar, / filtrando una mirada de ansia y susto*); si las cosas olvidadas con el tiempo se recordarán, las recordadas también con el tiempo se olvidarán, y en este cruce de sentidos simbólicos la idea de la tragedia, antigua y actual, irá poco a poco disipándose en el tiempo hasta convertirse en sinónimo o rasgo distintivo de la realidad instantánea (*y –todo él lanzado ariete– / devuelve al alma oscura la luz de los sentidos, y es ya todo intenciones, todo oídos, / todo aspavientos, todo interrogación*).

Por consiguiente, mientras el público guía en el escenario de la realidad dramática las expectativas del poeta, éste a su vez se convierte en un miembro relevante y representante de su grupo, protagonizando un discurso lírico no sólo en beneficio de sus contemporáneos sino, también, la implicación de ellos como un grupo de poetas en el servicio y el funcionamiento de la naturaleza o el coro, en tanto que es objeto amado y deseado, más que el interés por la destrucción del objeto contrastivo; lo cual permite contemplar la tarea del poeta en una dirección hacia la procreación y la gestación de las ideas, los sentimientos y las emociones, más que el aniquilamiento de la naturaleza, o el coro, a través del empleo de los instrumentos letales y destructivos (*y parece irradiar palabras con*

la honda; / que el hombre cogido entre sorpresas / no hay útil cuyo oficio no se esconda;).

En este sentido, el poeta vuelve a encontrar sus raíces en el pueblo que le rodea, es decir, ambos actuarán simbólicamente sobre la base de la naturaleza donde coinciden sus intereses vitales, solidarios y armoniosos que los llevarán juntamente, no sólo a la elaboración de un discurso poético sobre la dimensión conflictiva de la naturaleza, sino, también, los supuestos creativos de este discurso se ridiculizan con signos patéticos e indecisos al enfrentarlos con el sistema artístico o ideológico dominante en el instante. De ahí se infiere que la tarea del poeta pasa del principio lírico, el *ololygmoi*, al principio de la purificación, la *kátharsis*:

“El coro es, pues, el instrumento de la “kátharsis aristotélica”: la purificación de las pasiones por las danzas y el grito, por la ejercitación y la mimesis artísticas. El coro es un agente oportuno, rítmico, lírico, que permite aliviar la plétora de los sentimientos.”⁴²³

El poeta se entrega pues a la tarea de la purificación de la naturaleza desde un punto de vista original, estableciendo una idea alegórica sobre la cual desarrollará su sistema artístico partiendo desde el *ololygmoi*, pasando por la *kátharsis*, hasta llegar a entender el espíritu humano (*Ya olvida el habla, ya descuida el andar / de su vetusta cojera no se acuerda, / y de lejos nos tiende la mano temblorosa, / como si en esta mano sus noticias trajera*).

Llegados a la etapa de la depuración y el deslinde en este proceso simbólico de simpatía entre el héroe trágico y el coro, el poeta y el pueblo, el universo artístico y el universo natural, Alfonso Reyes parte de su interioridad para formular una nueva interpretación artística de la experiencia, poética y existencial, basándose en el *dinamismo pasional* que

⁴²³ *Ibidem.*

depara varios ángulos de abordaje de un mismo problema, poniendo en cuestión la faceta negativa que subyace en la materia poética bajo símbolo de una complicidad artística y quietud absoluta; desembocando, a la vez, la creación artística y poética en dos direcciones: uno, la desintegración de la imagen poética por medio de clasificación, sistematización y análisis exhaustivo; dos, la integración de la misma en la totalidad de la obra:

“(…) en medio del torbellino de la vida, solemos alzar la cabeza, valorar victorias y derrotas, y prorrumper en exclamaciones y lamentos, en *ololygmoi* -desahogos líricos, llantos y cantos- como el coro mismo; y de esos gritos se mantiene la vida.”⁴²⁴

Desde otra perspectiva, la complicidad entre la naturaleza y el objeto artístico puede adquirir otro significado en que el principio del dinamismo pasional adquiere protagonismo ascendiendo la relación simbólica entre ambos extremos a un nivel filosófico o mitológico en que aparecen como elementos protagónicos, tanto el principio lírico, el *ololygmoi* y la contemplación propia de los individuos cómplices con el mundo natural, como la imaginación, la acción y la práctica de los principios adquiridos propios del sujeto poético; una situación artística en que vuelven a aparecer separados los distintos rumbos de la creatividad como las formas de expresión social, el lenguaje poético del poeta y el sistema artístico evocado, es decir, un panorama literario que comporta signos de la tragedia griega en su vertiente imaginaria.

El coro, en tanto que es una representación de la mitología griega y clásica, se mueve constantemente entre los espectadores y los actores, la naturaleza y el objeto artístico, en una especie de fábula mitológica que se inclina a la explicación de lo real, lo existencial y lo contextual más que la

⁴²⁴ *Ibid.*, pág. 356.

utilización de las claves artísticas de un paradigma clásico para la formulación de la materia poética en el instante. Entre una forma ideal, universal y mitológica de la tragedia griega, como objeto artístico, y la naturaleza en que lo trágico se admite bajo símbolos de amor, solidaridad y complicidad, el poeta crea un sistema artístico con signos del *animal perfecto*, que no llega a ser ni la forma ideal que el poeta imaginaba, ni una representación de la realidad social, cultural e histórica del instante:

“El coro es el dios que lo ve todo, eres tú, soy yo, y es –más que nada– la conciencia misma del drama, enfrentada con su propio espectáculo. Así se procura engendrar a un animal perfecto.”⁴²⁵

Esta proyección del dictado clásico, o el deseado objeto artístico, sobre lo real y lo existencial en que transcurre la experiencia reyesiana, es objeto de este fragmento del poemario *Ifigenia cruel*:

Calla un instante. Dice luego:

¿Callas, Señora? ¡Solamente callas!
Y, como a aquél que canta contra el aire,
nuestra canción parece caernos en la cara,
queriéndose volver de nuevo al pecho.

¡Oh mujer de rodillas duras!
no acertamos a compadecerte.
Fuerza será llorar a cuenta tuya,
a ver si, de piedad, echas del seno
ese reacio aborto de memoria
que te tiene hinchada y monstruosa.

No hay de nosotros quien no ceda a la canción,
poniendo en ella lo que cada una sabe a solas,
si no eres tú, pregunta sin respuesta,
a quien vivimos parteando el alma con afán.

⁴²⁵ *Ibidem.*

No hay de nosotros quien a las lágrimas no
acuda,
con esa gula íntima de probar un secreto,
donde comienza el juntarse de las almas
en un temblor de miedo y amistad.

¡Pero tú, que ni nos engañas siquiera!
Tú que nos das la nada que te llena,
¿no harás, al menos, por forjar un sueño,
una memoria hechiza que nos pague
la sed de consolarte que tenemos?

.....
(*Ifigenia cruel*)⁴²⁶

En el principio de este fragmento se percibe una ruptura en la canción (*Calla un instante. Dice luego:*), antes de su reanudación de nuevo marcando una interrupción entre dos estados de la canción, el clásico y el actual, o una bifurcación entre el tedio original y la experiencia instantánea; ambos extremos podrán evolucionarse en un tercer extremo en que la canción refleja caracterización propia e indiferente ante las anteriores. Los primeros cuatro versos (vv. 1-4) reflejan el inicio de un nuevo tono de canción y el momento de tránsito entre una situación de aburrimiento, monotonía y ficción, y otra situación más bien eficaz que permite el poeta cobrar puesto en su entorno social y artístico, no sólo para trabajar en beneficio de ello, sino también para marcar nuevos rumbos y forjar nuevos horizontes en su materia poética, y que se irán descubriendo en el resto del fragmento citado.

Lo cual permite la construcción de una visión de la realidad a través de los elementos ficticios que ella misma engendra (*¿Callas, Señora? ¡Solamente callas!*); además, la reiteración del silencio, *callas*, y la alusión ficticia a la figura de la mujer, *Señora*, son claves figurativas de la imagen poética que retrocede, tanto en el tiempo, del presente al pasado, de la

⁴²⁶ *Ibid.*, págs. 323-324.

conciencia al olvido, como en el espacio, de la realidad a la imaginación, de la naturaleza al recuerdo; con lo cual ambos extremos se cruzan en una zona gobernada por el hieratismo, la solemnidad y la inmovilidad del ser que no puede evitar las consecuencias negativas de una situación absurda y errática semejante a lo real: *¡Oh mujer de rodillas duras! / que te tiene hinchada y monstruosa*) (vv. 5-10). A la sazón, empiezan a brotar movimientos, intenciones y tentativas en esta realidad silenciosa (*Fuerza será llorar a cuenta tuya, / No hay de nosotros quien no ceda a la canción, / No hay de nosotros quien a las lágrimas no acuda,*) (vv. 7-11-15); de este modo, ante el silencio total, empiezan a aparecer manifestaciones y movimiento que generan una situación de alboroto e inestabilidad que se impone frente a la situación hierática.

El encuentro entre los extremos de los binomios, como estabilidad e inestabilidad, contemplación y acción, teoría y práctica, genera en la naturaleza un procedimiento metafórico que evoluciona poco a poco hasta cambiar el sistema superpuesto en la realidad, sirviéndose, para ello, del dictado clásico que ya adquiere rasgos naturales de la actualidad; se trata del momento en que el poeta ya es, como dice José Carner refiriendo a Alfonso Reyes: “(...) uno de los más eximios protagonistas del adueñamiento verdadero de nuestros destinos comunes. Dadivoso a lo gran señor, numerosos e inestimables beneficios ha conferido a una literatura que es triplemente suya: por férvido amor solidario, por admirable cooperación creadora y por sutil aquilatamiento crítico”⁴²⁷.

Sin embargo, la actitud hierática puede interpretarse en este fragmento de otra manera: un recurso para disimular las intenciones de cambio, transformación y tránsito de una situación adversa a otra situación más preferida, es decir, el hieratismo puede ser un momento de reflexión intensa anterior a la ejecución, la acción y la práctica. Basándose, entonces,

⁴²⁷ José Carner, “Alfonso Reyes y España”, *l. c.*, pág. 37.

en el funcionamiento y la evolución de la naturaleza, el sujeto poético considera a sí mismo como un ingrediente más en el universo natural donde ha de pasar de la situación periférica a la situación céntrica, de la pasividad a la actividad y de la enajenación a la emancipación, empezando por la figura de la *mujer* en que se concentran los primeros extremos de los binomios anteriores: *callas... canta / a ver si, de piedad, echas del seno / ese reacio aborto de memoria / que te tiene hinchada y monstruosa. / poniendo en ella lo que cada una sabe a solas, / si no eres tú, pregunta sin respuesta, / a quien vivimos parteando el alma con afán.* En este vaivén entre el silencio profundo y la necesidad de reaccionar contra ello, el sujeto, a nivel espiritual, adquiere el sentido mitológico de la fábula que permite la complicidad entre el objeto ideal y la realidad desdializada en la imagen poética de Alfonso Reyes:

“Contempla con dolor el desastre e, incapaz de evitarlo, el coro se desahoga por la boca. Le hemos tronchado pies y manos, de modo que ni obre ni huya. Y está condenado al sacrificio parlante. –Como el poeta.”⁴²⁸

Desde esta perspectiva, la totalidad de la trama poemática de *Ifigenia cruel* está elaborada a base de entradas y salidas del personaje artístico al escenario de la tragedia, la interferencia entre el coro (el público), la obra artística y el protagonista; ofreciendo una relación triádica en que el coro y el protagonista se producen mutuamente a base del sistema artístico, es decir, una materia poética que ofrece una red de relaciones que no sólo simbolizan al sentido de la fábula antigua sino que, también, definen los procedimientos imaginarios de la poética textual y la concepción de la realidad contemporánea del poeta, concebida desde el punto de vista del mito del *Judío errante*: “El Judío Errante me dijo: - Es

⁴²⁸ *Ifigenia cruel*, op. cit., pág. 324.

como esa epilepsia de los niños que de cuando en cuando huyen de su casa sin objeto determinado. Sólo que este huir del espacio tiene compostura, y por eso se reduce todo a un «irás y ya volverás». (Caso del Hijo Pródigo). Pero yo me escapé del tiempo, lo que es mucho más grave, y ahora me vio obligado a recorrerlo palmo a palmo para remendar la tela desgarrada. Parece que no podré volver nunca, es decir, que no daré nunca con la muerte, la cual es un regresar al punto de partida o un cerrar el ciclo que se abrió con el nacimiento”⁴²⁹.

Entendida, así, la poética textual de Alfonso Reyes, llevada hasta sus últimas consecuencias mediante los procedimientos de la complejidad artística, o la confrontación entre las doctrinas poéticas y la alusión a la mitología para explicar la realidad, la imagen que el sujeto poético traza de su poética no sólo se acerca a la ficción más que a la realidad sino, también, se utiliza como arma, *hechura*, que crea enfrentamiento entre la realidad y el objeto poético.

De ahí, la creatividad de Alfonso Reyes, además de partir en la base, la naturaleza, adquiriendo un movimiento *dinámico* que se ramifica hasta las hojas, también se sirve de una visión estética que permite contemplar el panorama artístico desde arriba ofreciéndolo en una imagen *estática* que va desde las raíces, pasando por los diversos componentes figurativos que lo integran: *con esa gula íntima de probar un secreto, / donde comienza el juntarse de las almas / en un temblor de miedo y amistad* (vv. 16-18), hasta llegar a las últimas consecuencias en el advenir temporal: *¡Pero tú, que ni nos engañas siquiera! / Tú que nos das la nada que te llena, / ¿no harás, al menos, por forjar un sueño, / una memoria hechiza que nos pague / la sed de consolarte que tenemos?* (vv. 19-23).

⁴²⁹ Alfonso Reyes, “El Judío Errante y las Ciudades”, *Universidad de México*, vol. VIII, N° 8, México, Abril, 1954, pág. 1.

Los ingredientes que integran este proceso de la creatividad pueden resumirse en: *Señora–callas–nosotros–memoria*; de modo que el binomio *Señora–callas*, cuyos extremos resultan sostenidos por una relación metafórica que se caracteriza por vaguedad, extensión y pertenencia tanto al pasado como presente y futuro, ahora se pasa a la dualidad *nosotros–memoria* más concreta en el tiempo y con extremos más definidos, sin que dejen de remitir a sus orígenes de que brotaron: el pronombre personal *nosotros* incluye tanto el sexo femenino, *Señora*; como la cualidad del silencio, *callas*; y, la *memoria* comparte con la *Señora* el hecho de que ambas remiten al ser humano, y con la cualidad del silencio, *callas*, el hecho de que son cualidades abstractas.

Esta red de relaciones permite ver cómo la *memoria* propia de *nosotros* empieza a forjar poco a poco su camino ascendente a través de la cualidad del silencio, *callas*, del ser humano, *Señora*, en un intento de abarcar el mundo real y natural en sus diversas facetas que remiten al ser, el paisaje, la cultura, la historia, la antropología, etc., y no solamente se conforma con atender las cosas reales que en su mayoría resultan ajenas, importadas e incrustadas a la propia forma de ser y a la idiosincrasia. Establecido ya este basamento peculiar, en tanto que es una forma encantada, la *memoria*, ésta, en primer lugar, no puede ser un fiel reflejo de la imagen con que se encontraba en el origen, *Señora*, por ser intervenida y transformada desde el punto de vista del interpretador, *nosotros*, que no puede deshacerse de las facultades de la deshumanización que lo caracterizan; luego, se transforma en la cualidad del silencio, *callas*; y, finalmente, se desvincula de la realidad y actúa completamente en contra de los valores sociales, naturales y autóctonos.

La valoración de la tragedia griega en la invención inicial de Alfonso Reyes, consiste no solamente en la dimensión metafórica que establece con la realidad instantánea tanto a nivel textual como extra-

textual, sino, también, en su carácter como fuente de inspiración en el funcionamiento de la mitología y el cosmos griegos de acuerdo con la fuerza cambiante y la transformación incesante que engendran, explícitas en el fragmento anterior (*volver de nuevo al pecho / hinchada y monstruosa / vivimos parteando el alma con afán / temblor de miedo y amistad / la sed de consolarte que tenemos* –vv. 4-10-14-18-23); e implícitas otorgando credibilidad y verosimilitud a la acción artística y ficticia de la tragedia como una visión que caracteriza la actualidad; dando a ésta un sentido fabuloso, un carácter original que se reitera en la temporalidad con la intención de provocar en el instante una atmósfera social, cultural e ideológica en que lo heroico es sinónimo de lo mediocre, la humanización se convierte en la deshumanización y el amor se transforma en el odio. Adolfo Castañón alude a este respecto cuando comenta que: “La humanidad es como un solo hombre. Olvidar o desechar lo alcanzado por otros individuos y por otras culturas es una actividad suicida o de lesa amor propio. Por su olvido de sí, por la ascesis que implica la elaboración de una obra que es representación de una obra en persona, Reyes habla a nombre de la especie crítica”⁴³⁰.

De ahí se infiere que el uso de la tragedia griega y su significado mitológico, no es más que un procedimiento estético mediante el cual Alfonso Reyes trasciende su creatividad inicial y posteriormente su experiencia literaria, antes de que todo el sistema artístico sucumba al silencio y se archiva como un apartado más en la historia. Con lo cual, cualquier intento que pretende formular un modelo de poética perfecta, no sólo cae frustrado por no poder construir un sistema estable sobre la base cambiante de la emoción, la afectividad y la sensibilidad, sino que, también, toda la materia poética no será más que una composición

⁴³⁰ Adolfo Castañón, *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, op. cit., pág. 32.

ridiculizada, un andamio levantado a base de la sátira, el humor y el sentido dicotómico.

PARTE SEGUNDA

TEORÍAS, DOCTRINAS E HISTORICIDAD

CAPÍTULO IV

INTERPRETACIÓN ACTUAL DE LA CRÍTICA CLÁSICA

De todo lo dicho en la primera parte sobre los orígenes de la invención literaria y la construcción de la imagen poética y el lirismo en la obra de Alfonso Reyes, se deduce cierta complejidad con que estos ingredientes se relacionan en el universo imaginario del teórico. Esta complejidad no sólo tiene una doble función que oscila entre el pesimismo y el optimismo en la mente del poeta sino, también, en lo que concierne a la realidad, remite tanto a la admisión de unos valores reales desde un punto de vista subjetivo, como el rechazo de otros relacionados con la realidad objetiva y contingente. Entre los extremos de optimismo y pesimismo, admisión y rechazo, la condición del poeta se reduce a la figura del *personaje literario*, fundada en José Enrique Rodó, que actúa en el entorno social, como escenario artístico; haciendo uso no solamente a su afectividad, emoción y sensibilidad sino, también, al habla, el lenguaje y la expresión verbal, es decir, el uso de la crítica que le permite valorar el grado de su conformismo o anticonformismo respecto a las circunstancias de la realidad vivida; dando lugar a las nociones de la fraternidad y la consciencia americanas: “Porque la fraternidad americana no debe ser más que una realidad espiritual, entendida e impulsada de pocos, y comunicada de allí a las gentes como una descarga de viento: como una *alma*. (...) A éste no le despedazó la guerra, y pudo salvar su consciencia intacta, para que un día reconstruyamos por ella una imagen de las armonías perdidas”⁴³¹.

Desde esta perspectiva, todavía en la etapa inicial de su invención literaria, Alfonso Reyes trató de mostrar sus *intenciones* críticas, después de sus *opiniones*, y su inclinación a cuestionar la realidad adversa a través de algunos artículos y ensayos publicados durante esta etapa, como su comentario dedicado a la *Antología del Centenario*, (1910), recogido en *Capítulos de literatura mexicana*, el ensayo titulado “El *Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana”, (1922), publicado en *Simpatías* y

⁴³¹ *El cazador*, *op. cit.*, págs. 134-136.

diferencias, y el libro *Pasado inmediato*, (1940), que constituye el nexo entre los anteriores ensayos y los volúmenes *La crítica en la edad ateniense* y *Antigua retórica*, ambos publicados en 1940, donde se abordan detalladamente los orígenes de la crítica literaria en la época griega.

Ahora conviene resaltar la creatividad de Alfonso Reyes abordada en estos ensayos y libros mediante un par de cuestiones: ¿Cuál sería el significado de este proceso ascendente que caracteriza la actitud crítica del personaje literario desde unos simples ensayos y artículos hasta una exégesis proporcional de la crítica?, y ¿en qué consisten las doctrinas, las teorías y los movimientos literarios que constituyen los fundamentos de sus reflexiones sobre la crítica literaria?

La creación literaria de Alfonso Reyes se fundamenta en dos aspectos fundamentales; por un lado, se encuentra la actitud crítica del personaje literario y su consciencia acerca de la necesidad de explicar la realidad instantánea; y por otro lado, se destaca la vacilación de esta actitud crítica y su carácter paradójico que oscila entre una declaración explícita que confronta el personaje literario con el tiempo real, y una insinuación implícita que alivia momentáneamente la situación, sin ofrecer soluciones a la misma. En este proceso de estética literaria que va desde la necesidad consciente de la crítica, pasando por el choque con la cruda realidad deficitaria, hasta llegar a confiarse en un tiempo histórico y social en que será posible el ejercicio de la crítica, el personaje literario tiende a adaptar su forma de crítica literaria a las circunstancias existenciales y reales del instante; cumpliendo, así, con un procedimiento que le permitirá la exégesis de la crítica en el pasado y la revisión de las distintas etapas históricas más destacadas del ejercicio de la crítica con las figuras más representativas de ellas; y de este modo podrá establecer una imagen de la crítica actual no sólo como continuación de la crítica anterior sino, también, como símbolo de la condición dolorosa y excéntrica a la que se reduce el

personaje literario a lo largo de la historia; pero ahora la crítica ha llegado ya a un momento histórico en que ha de reivindicarse, no sólo desde los primeros atisbos de la invención literaria, sino, también, en la esfera del sistema político:

“Han voceado ya las hojas periódicas la noticia de que los señores Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña, Nicolás Rangel, bajo el alto patrocinio del Ministro don Justo Sierra, dieron al público el primer tomo de la *Antología del Centenario*.”⁴³²

En el artículo sobre la *Antología del Centenario*, Alfonso Reyes destaca la valoración de esta obra de crítica literaria como un intento para establecer el origen de los autores y los personajes literarios definiendo, críticamente hablando, el sentido de su pasado inmediato, de donde viene su actitud crítica, para el mejor conocimiento del presente donde hay que dibujar la forma en que podría ser el futuro:

“(...); pues con muy acertado acuerdo quisieron los antologistas, para orientar así el instante histórico y como enraizar su labor en más firme asiento, refiriéndola siquiera a sus inmediatos antecedentes, comenzar por los verdaderos orígenes de esta época nacional, que son más profundos y anteriores a sus manifestaciones ostensibles.”⁴³³

De este modo, Alfonso Reyes propone ir más allá de la limitada historia literaria trazada en dicha antología, para explorar con profundidad los orígenes de la crítica literaria sirviéndose de un doble argumento literario: primero, la consideración de la mencionada obra cerrada en el tiempo como un hecho de crítica literaria incompleta, segundo, la

⁴³² *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 277.

⁴³³ *Ibidem*.

opalescencia producida por la búsqueda de una formulación de crítica literaria que corresponda a la realidad; ofreciendo un punto de vista poético que disimula las modalidades críticas bajo la imaginación lírica, como fiel reflejo de la existencia del personaje literaria, es decir, la búsqueda de una expresión literaria en que, según Eugenia Houvenaghel: “(...), el ensayista no permite al lector pasar por alto el elemento auditivo del texto. (...) Es fácil percibir, (...), el ritmo fluido que guía el relato de Reyes, como si, efectivamente, nos halláramos ante un discurso pronunciado de modo espontáneo, sin rupturas ni demoras”⁴³⁴.

De ahí, la revisión histórica de los conceptos de la crítica no atiende a una descripción directa de las manifestaciones críticas como hechos separados y estáticos, sino más bien establece un proceso coherente e integrador de la crítica en evolución proyectada en los ensayos, artículos, comentarios y libros que constituyen la totalidad de la obra literaria como un antes, un ahora y un después, es decir, como: “En tiempos de la retórica clásica se concebía la letra como un depósito de sonido, un lugar donde éste se guardaba para que, en su momento, fuera restituido a su forma original”⁴³⁵.

Desde esta óptica, la elaboración de la crítica de una época literaria determinada o un grupo de personajes literarios requiere el deslinde entre dos conceptos de crítica; por un lado, el concepto de la crítica que tiene fines puramente estéticos, destinada a promover los objetos educativos y didácticos, permitiendo la perduración en el tiempo de la crítica textual; y por otro lado, el concepto de la crítica con fines sociales, la crítica de la realidad y el realismo crítico, que solamente pretende conseguir soluciones urgentes, efímeras y de corta duración, de los problemas en el tiempo:

⁴³⁴ Eugenia Houvenaghel, “Entre la palabra escrita y la palabra hablada: la dimensión auditiva en *Historia de un siglo*, de Alfonso Reyes”, *Estudios Filológicos*, Nº 37, Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile, 2002, pág. 242.

⁴³⁵ *Ibid.*, pág. 241.

“Muy rara fortuna es definir los primeros valores de una época y de una generación literarias, a la hora en que el espíritu de todo un país parece concentrarse en la contemplación de su historia y querer afirmar su conciencia cívica procediendo a una síntesis de tanto recuerdo desimanoado.”⁴³⁶

Dicho de otra forma, en estos momentos en que se publicó la *Antología del Centenario*, contemporáneos todavía de la dictadura y a víspera de la revolución, el personaje literario vive una situación dialéctica en que duda: o bien, ahondar en el ejercicio de la crítica asumiendo las responsabilidades que le pueda acarrear dicho ejercicio crítico; o bien, limitarse a criticar superficialmente una época concreta, lo cual empobrecería los alcances del ejercicio de la crítica y la creación literaria. En medio de este diálogo socrático del sujeto poético, Pura López Calomé afirma que: “(...) los maestros anteriores a Sócrates, pasaban por Atenas, pronunciaban un discurso ante un público selecto, y después seguían su camino; es aquí donde radica la innovación socrática: (...) y esto lo llevará a cabo hablando con cada persona que pasa frente a él, llegando al conocimiento por medio de las “intuiciones” de cada uno”⁴³⁷. Sin embargo, Alfonso Reyes no pretende quitar el mérito a esta antología considerándola como un manifiesto de crítica literaria sin antecedentes:

“Así, la *Antología* tiene un indiscutible mérito de oportunidad.”⁴³⁸

En este momento de la creación literaria entran, pues, en juego tres ingredientes: uno, la historia en que transcurre la existencia del personaje

⁴³⁶ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 277.

⁴³⁷ Pura López Calomé, “Diálogo socrático en Alfonso Reyes”, *Boletín Capilla Alfonsina*, Nº 32, Enero-Diciembre, 1977, pág. 24.

⁴³⁸ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 277.

literario, dos, la experiencia reflejada en el sistema artístico o la obra mencionada, tres, el recuerdo de los tiempos anteriores que el personaje artístico conserva en la mente o en la memoria; todo ello coordinado desde un punto de vista temporal que desemboca en el futuro, ofreciendo una dirección de la experiencia literaria que maneja artísticamente los objetos de la realidad contextual en un intento de plasmar en el sistema artístico la imagen preferida, anhelada y perdurable de ellos, capaz de destacar su carácter estético y valioso frente a una posible comparación entre el sistema textual y el sistema contextual, el arte y la vida, el mundo subjetivo y el mundo objetivo, es decir, la búsqueda de la normalidad en las relaciones entre México/América y Europa, o la antigua metrópoli, en los ensayos “La intelectualidad mexicana y la Guerra Europea”, (1917)⁴³⁹, y “Los ojos de Europa”⁴⁴⁰.

De este modo, el criterio de la estética literaria o el *complejo americano*: “(...) mezcla de sentimientos confusos que se da entre nosotros por el hecho de vivir los americanos en el seno de una civilización importada, en la cual no podemos menos de considerarnos agentes secundarios”⁴⁴¹, constituye la clave que marca la diferencia entre el mundo interior y el mundo exterior, dando al primer extremo más credibilidad y verosimilitud en la realidad en que no se percibe explícitamente su tono crítico, mientras el segundo extremo se reduce a una condición periférica y marginada en que ha de sobrevivir bajo influencia de los elementos desusados por la crítica literaria, que nunca se desprende del realismo crítico en sus distintas manifestaciones, sociales, políticas, históricas e culturales, concebidas desde el punto de vista del personaje literario en lo vivido y sus relaciones con los coetáneos, proyectadas en el sistema artístico:

⁴³⁹ *Entre libros, op. cit.*, págs. 475-477.

⁴⁴⁰ *A lápiz, op. cit.*, págs. 304-308.

⁴⁴¹ *Ibid.*, pág. 304.

“He dicho que se definen en este libro los primeros valores de una época y de una generación literarias, (...): definir los caracteres precisos de una cohorte de letrados no es obra que pueda hacerse sin la intención premeditada de hacerla.”⁴⁴²

El valor de la crítica literaria de tendencia histórica arranca con la declaración de la consciencia que posee el personaje literario del ámbito en que se mueve, y poco a poco se desarrolla en una doble dirección: uno, la creación literaria en que ofrece la idea de un mundo mejor y alternativo, es decir, una realidad admitida frente a una realidad rechazada, dos, la elaboración de una metaliteratura o una autorreflexión sobre los distintos conceptos de la crítica literaria y el mundo textual, como se puede ver en: “(...) el diálogo que se mantiene durante casi cincuenta años entre Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal es esencialmente literario. Las lecturas, los libros, las ideas, los proyectos forman la base de la relación que une a estos dos humanistas pero al mismo tiempo existe entre ellos un sincero sólido afecto. (...) Con el tiempo, Reyes ha llegado a ser –según Castro Leal– un poeta lírico de indiscutible calidad y originalidad (...)”⁴⁴³. Por eso, Alfonso Reyes denuncia la actitud crítica irrelevante de los autores de la antología por no trascender a estas dos direcciones del ejercicio de la crítica literaria ya mencionadas, como se puede constatar en este fragmento:

“(...); pero duro es confesar que de tales viejos autores no se había juzgado hasta hoy, sino mediante el deplorable procedimiento de elogio incondicional, y lo que es peor, del elogio impreciso. (...) Y no son éstos ejemplos inventados para mero solaz de los maliciosos,

⁴⁴² *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 277.

⁴⁴³ Serge I. Zaitzeff, “Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal: Un diálogo literario”, University of Calgary, *Centro virtual Cervantes: AIH.*, Actas IX, 1986, págs. 739-740.

sino sacados de ciertas biografías, donde hay que buscar las noticias de esta época literaria.”⁴⁴⁴

Ahora hace falta que los críticos, no sólo atiendan a la crítica textual limitada al cuestionamiento del sistema artístico, sino a través de éste el crítico debe trascender el ejercicio de la crítica contextual y existencial que conduce a la exploración y el redescubrimiento de la realidad en que surgieron las obras artísticas, es decir, rebasar los límites de la crítica hacia los contornos de la creación, manteniendo a ambos extremos en una relación íntima dentro del sistema artístico que empieza por la sinonimia entre la vida y la obra, simpatías y diferencias entre el personaje literario y los miembros de su promoción literaria, que a su vez se convierten en objeto de cuestionamiento en el curso de la experiencia literaria; se trata, pues, de la compenetración entre los conceptos del *espíritu americano* y el *hombre universal* en el marco de la *inteligencia americana* definida en “Notas sobre la inteligencia americana”, (1936), como: “(...): el sueño de la utopía, de la república feliz, que prestaba singular calor a las páginas de Montaigne, cuando se acercaba a contemplar las sorpresas y las maravillas del nuevo mundo”⁴⁴⁵.

Desde este punto de vista, Alfonso Reyes rechaza cualquier postulado crítico que no respete estos aspectos en el proceso de la crítica literaria, pero tampoco disimula la confusión que se formuló entonces acerca del concepto de la crítica:

“La crítica frecuentemente se ha reducido a declarar grandes y sabios a todos los ingenios de la época; igual calificación se aplica al orador sagrado que al maleante periodista, al teólogo por sus disertaciones escolásticas que al fabulista por sus agudas anécdotas.”⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 278.

⁴⁴⁵ *Última Tule, op. cit.*, pág. 87.

⁴⁴⁶ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 278.

Sin embargo, este carácter patético e indeciso de la crítica, es lo que realmente caracteriza los comienzos de las doctrinas, las poéticas y los movimientos artísticos en trance de evolución; dando lugar a la concepción de la fabulación que introduce el ejercicio de crítica literaria en la esfera universal donde se relaciona con otras prácticas y tareas semejantes, de los cuales recibe permanentemente influencias que le ayudarán a imponer el propio carácter, la forma de ser peculiar y la identidad personal establecidos a través de la fuerza del lirismo personal que combina entre la crítica y la creación, la contemplación y la acción, la teoría y la práctica; poniendo en énfasis a ambos extremos en la producción literaria contemporánea al período que va desde su restauración en la ciudad de México, donde inaugura su etapa de educación universitaria en 1906 y en plena dictadura de Porfirio Díaz, hasta la desintegración de este sistema político en 1910; es decir, una experiencia que recuerda el mito de *Robinson Crusoe*, fundado en la búsqueda de una sociedad perfecta sostenida por las ideas de “Ciencia social y deber social”, (1941): “Y hoy por hoy ¿qué es esta crisis que padecemos, sino un disparate de la especialización que ha perdido el norte de la ética? (...) El especialista sin universo usa de la dinamita para matar hombres”⁴⁴⁷.

Estos años permitieron la evolución intelectual de Alfonso Reyes, no sólo a nivel *académico* relativo a la universidad y otras instituciones escolares a las que tuvo suerte de acceder entonces, sino, también, a nivel *popular* o militante relativo a los propios movimientos y experiencias personales del personaje literario en el ámbito contextual y objetivo; ambos niveles le depararon, tanto la formulación de un movimiento literario idealizado con sus coetáneos, como, a consecuencia de ello, la construcción de unos principios en que la literatura y la política pueden convivir bajo

⁴⁴⁷ *Última Tule, op. cit.*, pág. 106.

conceptos de la cordialidad, la solidaridad y la armonía que podrán aprovechar las distintas facciones que disputaban el poder después de la desintegración del régimen dictatorial; poniendo en relieve el significado americano del *continente patético* frente a la *locura de Europa* inmersa en la guerra mundial. De este modo, el ejercicio de la crítica no puede desprenderse, ni de lo textual o el contexto real en que surgió el objeto artístico, ni de lo contextual o el mundo de la realidad objetiva y existencial que, en cierta medida, también está incluida en el objeto artístico o la obra literaria elaborada por el sujeto poético:

“Pero, a cambio, de tan ratera minuciosa, la personalidad de cada escritor naufragaba y se disolvía positivamente en el ancho lago de los encomios insustanciales; al grado que todos los hombres, vistos a través de esta lente, parecen una serie de contornos calcados sobre una misma sombra.”⁴⁴⁸

De ahí, el procedimiento poético de Alfonso Reyes tiende a establecer un sistema artístico que desempeña la función del espejo de sus vivencias, mediante la configuración de una serie de estampas y bocetos que le depararon los distintos lugares en que ha transcurrido paulatina y cronológicamente su experiencia vivencial que irá traduciendo, artísticamente, a lo largo de su obra literaria; ofreciendo, en términos de Edith Castañeda: el concepto de la *crítica ateneísta* que: “empieza poniendo en tela de juicio el sistema educativo científicista, cuyo reflejo se extiende y por ende también hacia lo social; hay una crítica directa pero éste es inseparable de lo social, y el Ateneo es uno de los antecedentes de

⁴⁴⁸ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.,* pág. 278.

movilización e inconformidad contra el sistema caduco que desembocan en la Revolución”⁴⁴⁹.

Este tránsito de la realidad a la literatura, de la vida a la obra y de la práctica social a la técnica literaria y poética, suscita la necesidad de explicar el método seguido en todo ello, es decir, la concretización del principio lírico, como doctrina personal y única basada en la articulación de las distintas partes del proceso creativo mediante varios instrumentos y conceptos teóricos que facilitan la lectura y la interpretación no sólo del texto literario sino, también, de la vida del poeta, el autor o el personaje literario; es decir, la compenetración hipertextual de los conceptos del tiempo en su sentido histórico-temporal, la realidad en su aspecto dramático y la educación personal que se perfila a través de la confluencia entre los dos conceptos anteriores dotando el sistema artístico del componente autobiográfico:

“El reactivo, pues, que recorta cada personalidad y la determina; la conciencia crítica que establece un valor para cada autor, interpretando con sagacidad las vidas, hasta en sus menores aspectos, y que atribuye a todos su respectivo lugar en las tablas de calidades, aún no habían irrumpido, para nuestras letras, en los albores del siglo XIX.”⁴⁵⁰

Sin embargo, el carácter eminentemente crítico de la *Antología del Centenario*, radica en su naturaleza como estudio erudito e investigación literaria, es decir, un documento que va más allá de una simple crónica de la realidad o el relato de una época literaria desde un punto de vista objetivo, para ahondar en el significado de la generación de los poetas del siglo XIX, tanto en su propia época, como en la época de los autores de la

⁴⁴⁹ Edith Castañeda, “Humanismo ateneísta”, *Contribuciones desde Coatepec*, enero-junio, N° 002, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2002, pág. 28.

⁴⁵⁰ *Capítulos de literatura mexicana, op. cit.*, pág. 278.

antología; esto es, la formulación del legado de la poesía contemporánea al siglo XIX en la invención literaria de los principios del siglo XX, haciendo uso a un procedimiento crítico basado en la reestructuración de todo el reciente panorama literario en un sistema artístico que hace reflexionar a los receptores e invita los lectores a descubrir algo más sobre su tradición, su cultura, su historia y su identidad, no sólo como contenido que hay que destacar y conservar debido a sus rasgos de idealidad, sino, también, como motivo de reflexión, crítica y comparación con la idea personal y el lirismo renovador de que dispone el poeta o el personaje literario ya en la mayoría de edad; definiendo el concepto de la crítica como un “producto de investigación dedicada, en primer instancia, no al salón de clase, sino al diálogo entre pares; (...) necesaria para dar noticia de los principales instrumentos de estudio o de los avances filológicos en cada caso”⁴⁵¹.

Sin embargo, como se puede ver en “El *Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana”, (1922), incluso en estos momentos contemporáneos a la época literaria abordada en la antología, la crítica literaria dista mucho de presentar una situación artística en que se percibe un diálogo entre el personaje literario y el ambiente real que le rodea, en el marco de la experiencia del yo poético en el entorno social, cultural y objetivo; provocando, así, una trasgresión de los límites entre lo público y lo privado, lo objetivo y lo subjetivo, lo individual y colectivo, que permite al discurso literario aprovechar tanto en el contenido como en la forma todas las oportunidades que le brindan los extremos de los binomios anteriores:

“En los albores del siglo XIX, los graves maestros de los Seminarios, ostentando las borlas y los arcos de su ministerio, empuñan el cetro de la literatura oficial.

⁴⁵¹ Bulmaro Reyes Corea, “Reseña de *La tragedia griega en sus textos: forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)* de López Férrez Juan Antonio”, *Nova Tellus*, vol. 23, Nº 1, junio, Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México, 2005, pág. 231.

Mientras tanto, la literatura libre se asila en los tenderetes y escondrijos de librereros: (...)”⁴⁵²

De este modo, Alfonso Reyes pasa de las reflexiones sobre la crítica literaria contenida en la *Antología del Centenario*, al ejercicio de la crítica o la práctica de la crítica literaria, ofreciendo un punto de vista personal a cerca de cómo debería ser la crítica literaria en su ensayo sobre el *Periquillo Sarniento*, presentada desde la perspectiva dialéctica que anula las fronteras entre la *literatura oficial* y la *literatura libre* mediante un procedimiento lírico, poético y estético que evoluciona en el tiempo y desvela el mundo real y social en sus diversas facetas que permiten la percepción alternativa entre los conceptos de la civilización y la barbarie, la humanización y la deshumanización, el mundo liberal y el mundo retrógrado, etc.; se trata de binomios que condicionan el ser humano desde su origen hasta nuestros días, ofreciendo una producción literaria que pone de relieve los conceptos de *pléyades* o *generaciones*: “Los educadores que logren realizarlo y ofrecer así a los pueblos amigos las coordenadas de nuestro mapa, habrán prestado un servicio eminente a la causa de las Américas, que hoy se confunden con la esperanza humana”⁴⁵³.

Desde esta perspectiva, Alfonso Reyes se muestra consciente dentro de su época de las circunstancias reales gobernadas por la opresión y el control que ejerce la dictadura sobre cualquier acto crítico. Por eso decidió emprender el ejercicio de la crítica teniendo en cuenta el lado negativo y brutal del mundo objetivo y existencial que censura el perfeccionamiento y se muestra indiferente ante las imperfecciones del ser humano, pero sin dejar de llamar, de vez en cuando, la atención de sus contemporáneos para despertar las consciencias: “El fárrago, el fárrago es lo que nos mata. Cuidémosle a nuestra América la silueta; pongámosla a régimen;

⁴⁵² *Simpatías y diferencias*, 3ª Serie, *op. cit.*, pág. 169.

⁴⁵³ *Última Tule*, *op. cit.*, pág. 127.

depurémosla de adiposidades. Todos estamos convencidos de que ha llegado para nuestra América el momento de dar, en el mundo del espíritu, algo como un gran golpe de Estado. Conviene, pues, que estemos ágiles y bien entrenados. Yo no recomendaría en los seminarios y gimnasios otro ejercicio que el despojar la tradición”⁴⁵⁴.

No obstante, este carácter paradójico del personaje literario, que se encuentra entre el deseo de emprender una acción crítica y el peligro que este hecho literario pueda acarrear, este vaivén en sí mismo es de suma utilidad porque produce una confrontación que se lleva a cabo en lo espiritual y se invierte en la realidad instantánea dándole un tono original que evoca el mundo de la tradición clásica y griega como símbolo de la realidad existencial en que vive el personaje literario:

“En este mundo de escaso valor artístico, pero de mucha *letradura*, de mucho ambiente y vitalidad, descuella por el vaso esfuerzo de su obra, por su prestigio moral, y aun por su buena suerte de haber novelado el primero en nuestro país –hasta el punto, al menos, en que fue Cervantes el primero en novelar en lengua española–, José Joaquín Fernández de Lizarde, el constante y honrado “Pensador Mexicano” de las polémicas tenaces y de las ironías sencillas. Como quiera que se lo considere, es un centro.”⁴⁵⁵

De esta manera, en medio de este ambiente de intensa *letradura*, pero de poca eficacia y calidad en cuanto a la crítica literaria, sobresale la figura de José Joaquín Fernández de Lizarde, como consecuencia de una estrategia de fabulación que emprende el personaje literario, desvelando no sólo la eficacia del procedimiento ético, pedagógico y didáctico seguido sino, también, la identificación del yo poético con el género literario o la figura poética hallada, volviendo los ojos hacia una tradición literaria y

⁴⁵⁴ *Ibid.*, págs. 128-129.

⁴⁵⁵ *Simpatías y diferencias*, 3ª Serie, *op. cit.*, pág. 169.

poética enajenada, no sólo para emanciparla e incorporarla al instante para condicionar la conciencia de los coetáneos, sino, también, para aprovecharla como fuente de inspiración poética, literaria y crítica, además de la recuperación en la creación literaria de los contenidos sociales, históricos y culturales que existían entonces y de los cuales no se tiene noción alguna en la actualidad; dotando la literatura con el sentido de *amor y sus denominaciones* de que hablaba Luis Miguel Pino Campos en su estudio de algunos autores de la literatura mexicana del siglo XX: “El motivo del amor representado por las divinidades griegas y latinas bajo las advocaciones de Amor, Eros, Venus y Afrodita entre otros, es uno de los que aparecen con alta frecuencia en los autores estudiados, (...)”⁴⁵⁶.

Desde esta perspectiva, la evocación de aquella época literaria provoca estímulos creativos y críticos, elaborados bajo un tono persuasivo y lírico que destaca el discurso poético y literario de la generación literaria, haciéndolo persistente tanto en el instante como en los tiempos posteriores; una construcción de la imagen del personaje literario a base de unos componentes contextuales y naturales mezclados con la textualidad artística y la tendencia literaria predominantes en su época. Así actuaba, desde el punto de vista de Alfonso Reyes, José Joaquín Fernández de Lizarde, quien, en palabras de Carlos González Peña:

“(...) trajo una nota de realismo al mundo artificial y opaco de las poesías pastoriles, animado por una tendencia más moralizadora que estética.”⁴⁵⁷

Aparte de que la herencia de una época da la validez al sistema artístico de José Joaquín Fernández de Lizarde en la actualidad, también

⁴⁵⁶ Luis Miguel Pino Campos, “Mitos clásicos en la literatura mejicana del siglo XX: El ejemplo de algunos autores”, en Juan Antonio López Férez, (Ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, tomo: II, Ediciones clásicas Madrid, Comunidad de Madrid, 1ª ed., 2009, pág. 545.

⁴⁵⁷ *Simpatías y diferencias*, 3ª Serie, *op. cit.*, pág. 169.

transmite al instante todas las influencias que marcaron la poética del yo, es decir, las tendencias semejantes, ajenas y extrañas al contexto tanto mexicano como americano; dando lugar a una materia literaria que trasciende en la actualidad los elementos de la estética literaria, la ética social y la filosofía del tiempo entendido en la amplitud de la historia, que disimulan, sin anular por completo, la actitud crítica del personaje literario ante la adversidad de las circunstancias operantes en la realidad; lo que equivale al concepto de la *influencia*, determinado por Jorge Bergua Cavero, en: “(...) la reflexión epistemológica, especialmente con conceptos claves que, de tanto usarse, pasan desapercibidos y con ellos todos los valores o creencias de los que son portadores”⁴⁵⁸.

Entre la voluntad de emprender una tentativa crítica y la actitud repelente de lo real, el personaje literario vive en una situación paradójica que poco a poco se alivia mediante la elaboración de un discurso poético en que la dimensión estética y el amor simbólico están por encima de cualquier otra consideración, pero sin que desaparezca por completo el distanciamiento entre el punto de vista del yo poético y los contenidos reales descritos en todo ello; aludiendo a expresar textualmente las reticencias entre el mundo privado del personaje literario y el mundo público de la realidad mediante procedimientos artísticos, estilísticos y lingüísticos que apuntan el deseo de superar una situación real que no es producto de la actualidad, sino que venía de atrás, es decir, la restauración de la literatura a base de tres saberes, la *salvación*, la *cultura* y el *dominio*, que le eran familiares desde siempre: “El puro saber de salvación nos convertiría en pueblos postrados, de santones mendicantes y enflaquecidos; el puro saber de cultura, en sofistas y mandarines; el puro saber de

⁴⁵⁸ Jorge Bergua Cavero, “La tradición clásica y el concepto de influencia”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: mimesis e iconografía*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2003, pág. 11.

dominio, en bárbaros científicos que, como ya vemos, es la peor especie de barbarie”⁴⁵⁹.

La conciliación, en el marco del discurso literario, entre los tres saberes, o entre la poética textual y la poética extratextual, la propia tendencia literaria y las tendencias artísticas ajenas y extrañas, es, pues, la tarea en que ha de intervenir el yo del personaje literario para acompañar a ambos extremos, o bien a su confinamiento, o bien a su liquidación total; vertiendo sus divagaciones y sus reflexiones sobre los contrastes que desbordan su poética para ofrecer, no solamente un punto de vista de crítica literaria coherente en que todos los extremos del mundo contextual tienen cabida, sino, también, la formulación de un mensaje literario de tendencia simbólica que permite, tanto la renovación constante del significado acumulado en la expresión verbal, como la garantía de su supervivencia en el tiempo bajo signos de la *fantasía*: “(...), la literatura fantástica no es sino una variedad del realismo. Y, si llevamos esta idea a sus últimas consecuencias, concluimos que la realidad puede ser vista –es decir, leída– como una novela fantástica”⁴⁶⁰.

Por eso, al reflexionar sobre la crítica incluida en el *Periquillo Sarniento*, Alfonso Reyes rechaza la opinión de Carlos González Peña que establece una ruptura entre la obra de José Joaquín Fernández de Lizarde y la Novela Picaresca Española, como se puede ver en este fragmento:

“Creemos, por el contrario, que la Novela Picaresca es responsable de nuestro *Periquillo Sarniento*; que de aquéllos *Guzmanes* vienes estos *Periquillos*. Sin la Novela Picaresca, ¿qué habría escrito nuestro *Pensador*? La influencia que sobre él ejerció aquélla se descubre hasta en los títulos de sus libros: *La Quijotita*

⁴⁵⁹ *Última Tule*, *op. cit.*, pág. 270.

⁴⁶⁰ Jorge Volpi, “La realidad como novela fantástica”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: imaginación y fantasía*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2004, pág. 9.

y su prima, *Don Cartín de la Fachenda*... Y, por otra parte, en el autor del *Lazarillo*, en Espinel y Cervantes (...) fácil es rastrear las tendencias morales.”⁴⁶¹

De ahí, el texto del *Periquillo Sarniento* ofrece una relación íntima entre el sistema artístico del poeta mexicano José Joaquín Fernández de Lizarde y la tendencia literaria de la Novela Picaresca floreciente anteriormente en la literatura española, ofreciendo dos estilos literarios distantes que, a fuerza del lirismo y la poeticidad, pasan de ser antagónicos a ser complementarios en la misma tarea en que saldrán como beneficiarios principales la creación y la crítica literaria. Estas dos facetas del fenómeno literario se implican para aproximar las posturas en la imagen metafórica de lo ideal y lo real, en una síntesis enriquecedora en que tendrán cabida tanto las demás modalidades contemporáneas como las consecuencias de las mismas provocadas por su evolución alegórica; ambas direcciones, la metafórica y la alegórica, contribuirán en la concretización del sistema artístico, cuyos fundamentos estéticos son los conceptos teóricos y críticos adquiridos a lo largo de la experiencia literaria, los mismos que empleará Teodosio Fernández Rodríguez para trazar la imagen paradójica de la Patagonia, siguiendo los planteamientos de Alfonso Reyes: “Si el descubrimiento de América fue el resultado de algunos errores científicos y algunos aciertos poéticos, (...), la Patagonia había de contribuir con errores y aciertos a la singular configuración imaginaria del nuevo mundo desde el mismo momento en que Antonio Pigafetta fijó para siempre la existencia de los patagones, (...)”⁴⁶².

Estos conceptos creativos, a su vez, se usarán como punto de arranque para una nueva interpretación literaria o un nuevo intento de

⁴⁶¹ *Simpatías y diferencias*, 3ª Serie, *op. cit.*, págs. 169-170.

⁴⁶² Teodosio Fernández Rodríguez, “Viajeros, historiadores, novelistas: realidad y ficciones de la Patagonia”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, pág. 49.

crítica literaria que, por una parte, se considera como una metáfora en el presente, un orden sincrónico basado en la comparación de los distintos aspectos textuales y contextuales que componen la identidad del personaje literario; y por otra parte, sitúa el mismo personaje literario en un aprieto, dudando entre la reivindicación de un pasado ideal, en que los límites entre lo literario y lo real resultan indecisos, y el reconocimiento de su pertenencia al presente, al mundo existencial del ahora, con sus restricciones que atacan la consciencia y el gusto por el descubrimiento de nuevas perspectivas:

“Que sí vamos al *Guzmán de Alfarache* –verdadero paradigma del *Periquillo*, como siempre lo ha proclamado la crítica–, descubriremos el aire familiar en lo de sacrificar el episodio al sermón. Salvo que el *Periquillo* deriva de la Novela Española como deriva una copea mediocre de un buen modelo. Salvo que para el novelista español el arte es lo primero (consciente o inconscientemente), en tanto que Lizarde, por tal de sermonear a su antojo, desdeña el arte si le estorba.”⁴⁶³

Este juego entre la dimensión artística de la Novela Picaresca Española y la dimensión mística del *Periquillo Sarniento* se traduce en el sentido de una maniobra artística del personaje literario para ocultar la dimensión crítica, procedente de la tradición española, de la obra de Lizarde bajo una máscara religiosa que simboliza a la solemnidad, el hieratismo y el respeto a los valores sociales, históricos y culturales vigentes en la realidad existencial; de este modo, el personaje literario se encuentra incapaz de transgredir las normas de la tendencia literaria que reivindica su generación literaria, y cualquier intento para ello terminaría reivindicando los fueros de la doctrina literaria a la que pertenece.

⁴⁶³ *Simpatías y diferencias*, 3ª Serie, op. cit., pág. 170.

Así se estrecha cada vez más el ámbito de la crítica literaria hasta convertirse en un problema en que resultan implicados dos extremos; por un lado, el personaje literario que anhela deshacerse de las leyes de la época y la generación literarias, concibiendo la cosa literaria como un hecho sin fronteras temporales y espaciales, y ejemplificando la postura lírica de Alfonso Reyes que se funda en el instante con signos de continuidad en el tiempo, como decía Guadalupe Fernández Ariza refiriendo a Jorge Luis Borges: “Las ideas clásicas se conservaron en el pensamiento moderno: (...) En el discurso borgiano hay un debate fundamental, objeto de innumerables anécdotas y sugeridor de insólitas metáforas, que el escritor ha construido para enfrentar y definir la naturaleza del tiempo: (...)”⁴⁶⁴; y por otro lado, la necesidad de obedecer las normas del concepto de la época literaria, como recinto ideal de la práctica de la literatura que no admite ni contaminaciones ni contagios con las tendencias literarias ajenas.

De este modo, tanto el sujeto poético, el lector o el crítico del *Periquillo Sarniento* –en este caso Alfonso Reyes–, como el creador de la misma obra, es decir, José Joaquín Fernández de Lizarde, son dos figuras literaria que forman parte de los *dialoguistas de la Ética*⁴⁶⁵:

“Lizardi ha venido a ser, con el tiempo, un símbolo histórico: (...) La ciudad de México –dice Urbina– está reproducida en la obra de Lizarde con una fidelidad de gravado antiguo. El *romance del Periquillo*, como decían entonces, es amado sin ser leído –mucho menos gustado. Pero la gente vulgar, siempre complicada, cree que gusta de él. (...) El *Periquillo Sarniento* ha tenido estrella. Ha sido, desde la cuna, un libro simbólico, nacional. (...) Mas la crítica, que, al andar del tiempo, pudo disimular en el patriota las deficiencias del

⁴⁶⁴ Guadalupe Fernández Ariza, *El héroe pensativo: la melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2001, pág. 88.

⁴⁶⁵ *Simpatías y diferencias*, 3ª Serie, *op. cit.*, pág. 171.

literato, no siempre le fue benévola entre los contemporáneos.”⁴⁶⁶

Esta dimensión ética y moral de la historia, no obstante, está lejos de ser el sinónimo de la realidad contextual y diacrónica del México contemporáneo a la formación literaria y la educación de Alfonso Reyes; se trata de una realidad histórica, reflejada en el libro *Pasado inmediato*, (1940), que ofrece la imagen del personaje literario abandonado a su propia suerte y en medio del *problema* en que se implican dos extremos; por un lado, “la historia que acaba de pasar es siempre la menos apreciada”⁴⁶⁷; y por otro lado, “las nuevas generaciones se desenvuelven en pugna contra ella y tienden, por economía mental, a compendiarla en un solo emblema para de una vez liquidarla”⁴⁶⁸. Éste problema evoluciona poco a poco hasta adquirir la noción del “Pasado inmediato que es, en cierto modo, el enemigo, (...)”⁴⁶⁹, y comprende una *Etapa* determinada: “El año de 1910, en que se realiza el primer Congreso Nacional de Estudiantes, nos aparece poseído por un sentimiento singular”⁴⁷⁰.

Para combatirlo, los mexicanos crearon varios modos de interpretación del mismo problema, sin embargo, todos muestran síntomas de *diferencia*, entendida ésta como la que se da en un caso particular, específico e individual y se considera impopular, adversaria y enemiga a lo más próximo: “cada diferente grupo social –y así los estudiantes desde sus bancos del aula– lo expresa en su lenguaje propio y reclama participación en el fenómeno”⁴⁷¹.

Pero el problema que se aborda aquí tiene tanto los *defensores* como los *detractores*: los primeros, son “Los Científicos, (...)”, dueños de la

⁴⁶⁶ *Ibidem.*

⁴⁶⁷ *Pasado inmediato, op. cit.*, pág. 182.

⁴⁶⁸ *Ibidem.*

⁴⁶⁹ *Ibidem.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, págs. 182-183.

⁴⁷¹ *Ibid.*, pág. 183.

Escuela, había derivado hacia la filosofía de Spencer, como otros positivistas, en otras tierras, derivaron hacia John Stuart Mill”⁴⁷², son los que sostenían la *Pax Augusta*: “México era un país maduro, no posible de cambio, en equilibrio final, en estado de civilización. México era la paz, entendida como especie de la inmovilidad, la *Pax Augusta*”⁴⁷³; y los segundos, los que marcan la diferencia y cada vez más se aíslan de la misma cosa específica de la que proceden, son los miembros de la llamada “Generación del Centenario”.

Los miembros que integran esta generación literaria evitan interacciones con el sistema ideológico vigente y se entregan al *Aislamiento*: “El loable empeño de salvar a la juventud de toda contaminación con las turbulencias que precedieron a la paz porfiriana, y el propósito decidido (...) de no volver a las andadas en materia de educación, (...)”⁴⁷⁴.

Esta complejidad que comporta el panorama de la historia reciente mexicana, requiere el análisis del problema desde una *perspectiva* que “es una interpretación finalista. Se da por supuesto que el primer plano es el término ideal a que venían aspirando, del horizonte acá, todos los planos sucesivos. Las líneas, se supone, caminan todas hacia un fin. El fin somos nosotros. Nuestro privativo punto de vista”⁴⁷⁵. La acumulación de perspectivas, la comparación entre ellas y la síntesis de todas en un cuadro de supervivencia, son procedimientos que emprende el personaje literario en el sistema artístico para ofrecer una formulación comprensiva del problema en una posible imagen multifacética.

De este modo, la interpretación de la reciente historia de México, más que una tarea de un solo personaje literario –en este caso Alfonso

⁴⁷² *Ibid.*, pág. 184.

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*, pág. 197.

⁴⁷⁵ *Ibidem.*

Reyes—, es una labor común a todos los miembros de una generación literaria con sus divisiones y subdivisiones:

“El pasado inmediato, (...) Ojalá, entre todos, logremos presentarlo algún día como un “pasado definido”.”⁴⁷⁶

Circunstancias históricas y el ejercicio de la crítica

El personaje literario, dotado ya de una visión estética que le depararon sus primeros escritos de tendencia creativa, pasa ahora a una situación en que tiende a establecer comparaciones entre los distintos componentes de la realidad objetiva desde el punto de vista subjetivo; dando por sobreentendidas las circunstancias de la actualidad mediante la evocación estética del pasado que forja la forma en que podría ser el porvenir, lo cual reduciría la condición del presente a una fórmula transitoria y efímera en que se sobrevive el pasado y se imagina el futuro; se trata de un período real y existencial, más bien dinámico que estático, en que se perfecciona y se depura el tiempo anterior y actual con la intención de construir una tendencia en que, no sólo sobrevivirán los contenidos reales, las sustancias físicas y los objetos contextuales del pasado y el presente, sino, también, la persistencia de la forma, las denominaciones y los nombres de ellos en el porvenir. La cuestión estriba, pues, en la insinuación única y exclusivamente de lo *maravilloso* que tenía el mundo antiguo como lo explica Pedro Henríquez Ureña: “No se nos da aquí una Grecia uniforme, (...), sino aspectos varios, rápidos, pero no incongruentes, del mundo helénico. (...) Todo lo demás son evocaciones del mundo

⁴⁷⁶ *Ibidem.*

clásico o aspectos de la nueva Grecia, cuyo parentesco con la antigua, con la *Grecia eterna*, es el retórnelo de toda disertación”⁴⁷⁷.

De este modo, los griegos concebían el alma del ser humano a través de unos conceptos, que se manifiestan y se desarrollan poco a poco adquiriendo la forma de algunas significaciones y expresiones verbales, denominadas el *Logos*, desde los orígenes en la antigua Grecia hasta nuestros días:

“Sin paradoja, puede investigarse el alma griega a través de algunas significaciones verbales y su paulatino desarrollo.”⁴⁷⁸

Desde esta perspectiva, el personaje literario se enfrenta, entonces, al concepto del *Logos* griego, en un intento de formular una metaliteratura que forja nuevos rumbos elaborados desde el punto de vista estético ya establecido, para acompañar su desarrollo desde el punto de arranque, situado en la bifurcación *idea* y su *bautismo verbal*, hasta su configuración final. Así, la idea es “la forma visible y, literalmente, lo que es bello de contemplarse”⁴⁷⁹, dejando ya de ser abstracta y se convierte en objeto visible y palpable de la realidad, para convertirse en el signo teórico equivalente a la visión de que disponen, no todos los seres humanos, sino solamente los seres más dotados del *arte de ver*, es decir, los que poseen la visión aguda y pueden sacar de las cosas concretas y los objetos reales las ideas abstractas, y de éstas, a su vez, se podrán deducir las cosas más reales y concretas. De ahí, el sujeto poético es capaz de deducir, empleando únicamente la facultad de la vista, los conceptos a través de las ideas y, así, conseguir la definición de la realidad americana:

⁴⁷⁷ Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, op. cit., pág. 289.

⁴⁷⁸ *La crítica en la edad ateniense*, OC, op. cit., tomo: XIII, 1ª ed. 1961, 2ª reimp. 1997, pág. 15.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

“¿existe en algún repliegue de la realidad esta verdadera imagen de América? ¡Oh, sí: existe en nuestros corazones, y para ella estamos viviendo! Y he aquí cómo llegamos a la idea de América, idea que tiene de paradójico el que casi se la puede ver con los ojos, como aquella *Ur-Pflanze* o planta de las plantas (verdadero paradigma del reino vegetal) en la célebre conversación de Goethe y Schiller.”⁴⁸⁰

En este sentido, la crítica se forja como disciplina literaria mediante los estudios literarios y las investigaciones eruditas que empiezan por evocar la figura de Aristófanes, en tanto que es el hombre “educado a la manera vieja y entre gente de extracción campesina”⁴⁸¹; dando lugar a una práctica literaria que posee en la actualidad, según Jordi Redondo: “(…), un papel preponderante en la regeneración cultural orientada por un enlace directo con el pensamiento clásico”⁴⁸². En este sentido, la figura de Aristófanes se inspiró de los principales maestros griegos como Homero, Hesíodo, los líricos de la escuela jonia y el medio siglo de la tragedia ateniense; se trata de unas fuentes que le depararon una actitud reacia ante las modas del habla ciudadano, es decir, un ser moderado cuyo pensamiento se centra entre la reserva y la apertura hacia otras tendencias, mostrándose la forma de ser de un sujeto “justo a larga vista”⁴⁸³. Este carácter moderado permite Aristófanes ser fiel al “alumno de la musa cómica que cultiva”, ofreciendo una actitud en que se dan la mano, tanto “los vuelos líricos más altos”, como “los chistes más soeces” atribuibles a la raíz antropológica de la *comedia*⁴⁸⁴. De este modo, la definición de la personalidad de Aristófanes se puede resumir en estas palabras:

⁴⁸⁰ *Última tula*, op. cit., pág. 78. Véase también el discurso entre Goethe y Scheler en: *Trayectoria de Goethe, OC*, op. cit., tomo: XXVI, 1ª ed. 1993, págs. 329-350.

⁴⁸¹ *La crítica en la edad ateniense*, op. cit., pág. 123.

⁴⁸² Jordi Redondo, “La tradición clásica en el pensamiento y el ensayo en México: Alfonso Reyes y dos generaciones de autores”, en Juan Antonio López Férrez, (Ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, op. cit., pág. 657.

⁴⁸³ *La crítica en la edad ateniense*, op. cit., pág. 123.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

“(…) la saludable carcajada, la verba y la varonil alegría; y sobre todo, el gozo poético, nervio verdadero de su obra.”⁴⁸⁵

La dimensión satírica de la obra de Aristófanes tiene la trascendencia en cuanto ataca la realidad caduca para ridiculizarla, una confrontación entre el sujeto poético y los miembros de su generación literaria, pero también entre él y el público que se encuentra en su alrededor; privilegiando en su crítica la lucha entre el yo y sus coetáneos, escritores y poetas, “porque siempre reta a la altura de sus propios ojos”⁴⁸⁶, y a su través se configura la crítica literaria con signos de mutabilidad que acentúan la estética literaria, sin anular la realidad existencial, en el sistema literario de Alfonso Reyes, como dice Jordi Redondo: “La estética de Reyes se forja en la oposición al positivismo y a las corrientes intelectualistas. (...), Reyes funda el ya mencionado Ateneo de la Juventud, trata de aportar al México contemporáneo un sentido de la realidad que no dependa de las modas europeas o norteamericanas. (...) Pero es precisamente el valor universal de los clásicos lo que les garantiza una recepción interesada y provechosa por parte de cualquier sociedad”⁴⁸⁷. Desde esta perspectiva, el significado de la crítica aristofánica reposa en su carácter de mutabilidad y el cambio de tonos de acuerdo con la tipología del destinatario:

“Aristófanes no da cuartel, pero su guerra es una guerra limpia y alegre, honrada. La irrestañable gracia redime sus caprichos más escabrosos. Su obra va envuelta en

⁴⁸⁵ *Ibid.*, págs. 123-124.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, pág. 124.

⁴⁸⁷ Jordi Redondo, “La tradición clásica en el pensamiento y el ensayo en México: Alfonso Reyes y dos generaciones de autores”, en Juan Antonio López Férrez, (Ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, *op. cit.*, págs. 657-658.

una belleza atmosférica, de cielos intensos y vibrantes.
Tal es el poeta cómico de Atenas.”⁴⁸⁸

Este cambio de tono en el ejercicio de la crítica, privilegiando la comicidad y la gracia sobre la seriedad y el enfrentamiento, recuerda la función del coro en la obra *Ifigenia cruel*, como elemento de felicidad y entretenimiento, sobre el cual vuelve Jordi Redondo para destacar su importancia en la crítica literaria de Alfonso Reyes: “(...), hay que destacar la atención concedida por Reyes al papel del coro: (...) es probable que tras el énfasis otorgado por autores posteriores, (...), a la figura de un personaje múltiple y anónimo, y especialmente caracterizado para reflejar los acentos de carácter más emotivo y pasional, se hallen las teorías de Reyes sobre el coro trágico griego”⁴⁸⁹.

Crítica clásica y literatura actual

El teatro de Aristófanes es el objeto de una doble interpretación entre sus contemporáneos; por un lado, se destaca la interpretación de los especialistas; y por otro lado, se aprecia la interpretación de la gente que considera su obra como un conjunto orgánico que va a contra corriente de cualquier cuestionamiento singular, contrario a la consideración de la obra literaria de Aristófanes desde el punto de vista multifacético que representa en opinión de los críticos empeñados en exponer el ejercicio de la crítica desvelando la variedad de los niveles en que se mueve la comedia aristofánica.

⁴⁸⁸ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 124.

⁴⁸⁹ Jordi Redondo, “La tradición clásica en el pensamiento y el ensayo en México: Alfonso Reyes y dos generaciones de autores”, en Juan Antonio López Férrez, (Ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX, op. cit.*, pág. 658.

De este modo, entre los defensores y los detractores, la comedia de Aristófanes sobresale en medio de este enfrentamiento aprovechando las discusiones de ambos bandos que pretenden valorar la crítica literaria del sujeto poético que coincide, en cuanto a la diversidad y la variedad de la creatividad, con la visión de Alfonso Reyes, según observa Jaume Pòrtulas: “Cuando nos enfrentamos a la dedicación de Alfonso Reyes al mundo griego antiguo, lo primero que nos llama la atención, y de un modo poderoso, suele ser su variedad, su magnitud realmente extraordinarias; (...) Intuimos que esta magnitud y esta variedad fueron el fruto de una dedicación entusiasta y tenaz (...)”⁴⁹⁰.

La comedia de Aristófanes es, pues, un arma de doble filo; de un par, constituye una creación consecuente de la confrontación entre los críticos y los lectores de Aristófanes; y de otro par, se basa en una especie de crítica en que se revela el sujeto poético:

“Pero los rasgos de aquella comedia que requieren interpretación son por ventura los rasgos en que, de paso, se revela el Aristófanes crítico.”⁴⁹¹

Esta tendencia crítica en la obra de Aristófanes es considerada como consecuencia de las difíciles circunstancias en que transcurrió la infancia del sujeto poético en Atenas, *la madre cruel*, revelando a su vez el gusto por la movilidad y el peregrinaje, que caracteriza el carácter del individuo, por los linderos de la ciudad, por la periferia del pueblo, donde se integra con la vida pública y adquiere la noción del mundo social y objetivo; esta situación repercute en la creación literaria de Aristófanes mediante la combinación entre las dos vertientes, la vulgar y la culta, del personaje literario. En esta imagen antitética de la comedia, el vulgo representa la

⁴⁹⁰ Jaume Pòrtulas, “Entre Marsias y Aristarco: el helenismo de Alfonso Reyes”, en Juan Antonio López Férrez, (Ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, op. cit., pág. 687.

⁴⁹¹ *La crítica en la edad ateniense*, op. cit., pág. 125.

zona más vulnerable para la comedia, la cual a su vez se bifurca, atendiendo a lo vulgo, en la acción divertida y el folklore, entendiendo éste como manifestación musical y sonora transmitida por la acción de Alfonso Reyes quien, según Carlos Fuentes: “(...) paseó por el mundo el *Sol de Monterrey*; lo llevaba en la sonrisa. Nada más alejado del severo *magister* y del pomposo orador, que el risueño Reyes de la franca carcajada norteña”⁴⁹².

Entre la práctica literaria y la musicalidad de la expresión verbal, la poética del personaje literario ofrece una mezcla entre la herencia cultural, manifestada en las diferencias áreas del saber humano que influyen en la formulación del folklore, es decir, en términos de Moisés Valadez Moreno y Jesús Gerardo Ramírez Almaraz: “(...), la arqueología está llena de hallazgos poco deslumbrantes, pero de igual o mayor valor científico por el potencial de información que aportan”⁴⁹³, y “cierta malicia humanística, aquilatándolo con sentido crítico, trasmutándolo a un solo tacto de poeta”⁴⁹⁴. Sin embargo, el sujeto poético omnisciente puede indagar en el discurso literario para desvelar los mensajes subyacentes y el procedimiento creativo personal de Aristófanes, porque sabe muy bien distinguir:

“(...) sus frases y regocijos en boga; entiende todas sus alusiones a los hábitos cotidianos; a los últimos escándalos de la sociedad y de la política; a las discusiones del ágora; a las murmuraciones de Atenas, que ponen a prueba la reputación de los personajes.”⁴⁹⁵

⁴⁹² Carlos Fuentes, “Conferencia inaugural de la Cátedra Alfonso Reyes con Carlos Fuentes: Un nuevo contrato social para el siglo XXI”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 008, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), Monterrey, México, 2000, pág. 121.

⁴⁹³ Moisés Valadez Moreno, Jesús Gerardo Ramírez Almaraz, “Reflexiones antropológicas desde la perspectiva del genio regiomontano Alfonso Reyes”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 25, Tecnológico de Monterrey, Monterrey, México, 2008, pág. 115.

⁴⁹⁴ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 126.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

La comedia de Aristófanes ofrece imágenes del mestizaje entre el folklore y la erudición, y termina deduciendo de ambos extremos la sensación de lo que puede ser un “arte”:

“La apelación de Aristófanes era universal: abarca desde el gabinete de las Musas hasta el mercado de pescadores y los puestos de choriceros.”⁴⁹⁶

Sin embargo, el público literario que manifiesta la resistencia contra las comedias de Aristófanes, aunque resume el saber de éste en la gracia que engendra, hace todo lo posible por considerar el poeta como un anticuado, “medio campesino, que no acaba de dominar las elegancias de Atenas”⁴⁹⁷. Pero lo que realmente representa el perfil de Aristófanes es una forma de ser dialéctica que oscila entre el ser de un *poeta anticuado* y el ser de un *poeta moderno*, es decir, una forma de ser en que la *intención* humana y la *intencionalidad* de las obras se dan la mano, opinión con que Mario Valdés no está del todo de acuerdo porque: “Aparte de la intención del autor de lograr un sistema de significantes apropiados y de comunicar algo, también es necesario que haya una intención de recibir y realizar el texto por parte del lector. La literatura, a mi parecer, se da en el encuentro entre la *intencionalidad* del texto (...) y la intención creadora del lector”⁴⁹⁸. A pesar de ello, las convicciones poéticas del personaje literario no dejan de ser firmes, y sus perspectivas teóricas tampoco prescinden de ofrecer una estructura coherente y la fluidez del discurso literario:

“Porque, en el fragor de sus discusiones escénicas, le acontece confundir amigos con enemigos, y no siempre sabe uno de qué lado cae. ¡Diablo de Aristófanes!”⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ *Ibidem.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*, pág. 129.

⁴⁹⁸ Mario Valdés, “Leyendo a Alfonso Reyes: El pasado hecho presente”, *l. c.*, pág. 651.

⁴⁹⁹ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 129.

De este modo, la figura de Aristófanes poco a poco se aproxima a la imagen de un *poeta moderno*, ofreciendo los rasgos de una poética que guarda el equilibrio entre la forma de ser primitiva, con que se pretende cautivar el ánimo del mundo contextual y objetivo, es decir, la forma de ser en que lo intelectual se imbrica con lo ideológico; dando lugar a la imparcialidad que agrada a los comediógrafos, además de contribuir en la formulación de la forma de ser vulnerable y sumisa a los mismos atractivos que ataca, procedente de la mayor receptividad intelectual y poética, es decir, la genialidad típica de la antigüedad clásica que Alfonso Reyes adquirió, según Jaume Pòrtulas, gracias a: “(...) la impresión de haber trabajado directamente sobre las fuentes antiguas, de las que debía de tener un conocimiento muy aceptable, como corresponde al lector voraz que, a lo largo de toda su vida, notoriamente fue”⁵⁰⁰.

Este procedimiento ideológico y poético permite ofrecer una nueva interpretación de la obra de Aristófanes en la actualidad, es decir, una perspectiva que enfoca la obra literaria clásica como un problema que hay que solucionar desde un doble punto de vista; por un lado, se atiende a la falta, en la actualidad, del contexto de la comedia antigua que puede facilitar la interpretación de la obra, pero también el conocimiento de las circunstancias reales, objetivas y contextuales en que surgió la obra; y por otro lado, se toma en consideración la pérdida, también en nuestros días, del sentido y la naturaleza que tenía dicha obra en el seno de aquella época, es decir, la valoración de la obra literaria en el marco de la poética predominante.

Ante un problema de esta magnitud, el sujeto poético se ve obligado a enfrentarse a la tarea de la exégesis de Aristófanes utilizando, para ello, armas de *sinceridad* y *buena fe* para construir, en palabras de Edgar

⁵⁰⁰ Jaume Pòrtulas, “Entre Marsias y Aristarco: el helenismo de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 688.

Montiel: “(...) el blasón de *pensador*, merecido para quien supo hacer del ensayo un género tanto de las bellas letras como del saber alegre, modalidad que llevó a cumbres de perfección excepcionales”⁵⁰¹. De este modo, el abordaje de la obra de Aristófanes debe ser desde esta doble perspectiva en que lo textual se mezcla con lo contextual, esto es, desde los ámbitos literarios y los extraliterarios en que se mueve el personaje literario sin tener miedo al *mal de escrúpulos*:

“Si Aristófanes resucitara, diría que algunos modernos se ponen guantes para escribir, o levantan el dedo meñique al tomar la pluma. El poeta moderno se ha preocupado con su propia sublimidad, y se descarna en sus versos para sólo dar lo más sutil que hay en él, lo menos contaminado de materia mortal.”⁵⁰²

De este modo, el sujeto poético poco a poco va construyendo el concepto de la *literatura con entrañas*, que se ofrece como el remedio para el mal de los escrúpulos, y conduce su tarea al descubrimiento de “los gustos de otras épocas, sin creernos por eso en la obligación de imitarlos”⁵⁰³, es decir, la formulación de una literatura en mayúsculas que traza José M. Cuenca Toribio al referir a la década española de Alfonso Reyes: “Su avecindamiento en Madrid durante cerca de un decenio y en el que desplegaría una notable actividad publicística, le valdría la estima de la plana mayor del pensamiento hispano de aquel ebullente período”⁵⁰⁴.

Frente al modelo poético que el sujeto poético traza entorno a la Comedia de Aristófanes, hay también las *fatalidades* de la época que tienden a la especialización, como el estadista Pericles, el filósofo Sócrates, el trágico Eurípides y el lírico Cinesias. Sin embargo, el crítico tiende a

⁵⁰¹ Edgar Montiel, “El centauro pensativo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, pág. 17.

⁵⁰² *La crítica en la edad ateniense*, op. cit., pág. 130.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ José M. Cuenca Toribio, “Alfonso Reyes en su centenario”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, pág. 11.

modelar las adversidades de la época y las fórmulas literarias extravagantes mediante la atención a su propia imaginación, es decir, establece una relación íntima entre el objeto artístico y la idea poética o el ideal de la Comedia, el héroe de Aristófanes, y la imagen que posee en su imaginación acerca de los argumentos de la poética contextuales:

“Quisiéramos que nuestros héroes hubieran vivido siempre como viven en nuestra devoción, en entendimiento perfecto.”⁵⁰⁵

Sin embargo, este entendimiento muchas veces no deja de traicionar al sujeto poético cuando sus conocimientos idiomáticos de la lengua griega son escasos, como observa Jaume Pòrtulas: “No hay duda de que, cuando afirma que sus conocimientos de la lengua griega son más bien rudimentarios, no incurre en falsa modestia; el carácter errático de muchas de sus transcripciones lo demuestra claramente”⁵⁰⁶; se trata de auto-reconocimiento mediante el cual el personaje literario expresa que su propia interpretación del fenómeno literario puede que tenga tantos aciertos como errores, sobre todo, cuando propone deslindar el héroe de Aristófanes para apreciar mejor su forma de ser y su obra literaria; distanciando, así, la actitud de éste con respecto a las actitudes de Sócrates y Eurípides, y al mismo tiempo da por entendida la actitud de Sócrates como una forma de ser ligada a “las filosofías que el sentido popular consideraba como desquiciadas”⁵⁰⁷, por intentar ofrecer el objeto artístico en forma de una *caricatura* elaborada por fines útiles y no por fines utilitarios:

⁵⁰⁵ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 130.

⁵⁰⁶ Jaume Pòrtulas, “Entre Marsias y Aristarco: el helenismo de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 688.

⁵⁰⁷ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 132.

“Tal caricatura nos parece hoy despiadada y sangrienta, por el solo hecho de que la alegaron los acusadores de Sócrates como una prueba de opinión en su apoyo.”⁵⁰⁸

Pero, aparte de esta diferencia a nivel de las ideas, la amistad entre Aristófanes y Sócrates es tan arraigada en la tradición griega; es decir, más que las divergencias que ambos sujetos puedan tener a nivel de la crítica textual, sus pensamientos ofrecen convergencias a nivel contextual, como dice Ignacio M. Sánchez Prado: “(...) es una puesta de la Cultura en el juego cultural del espacio público, un intento de llevar la “actividad literario-social” de la intelectualidad literaria a la ciudadanía por medio de dos instancias de circulación pública –el curso universitario y el libro– para la reflexión y difusión de los orígenes de la crítica”⁵⁰⁹.

De ahí se infiere que el sujeto poético pretende ofrecer las dos facetas en que se mueve el poeta, trazando las líneas grandes de una figura dialéctica que abarca la filosofía y la comedia literaria, es decir, el modo de un pensamiento que se bifurca en dos áreas del saber humano; ofreciendo una relación íntima entre el mundo objetivo, social y existencial y el mundo textual, artístico y subjetivo. Esta actitud binaria que caracteriza el sujeto poético, es más delicada en el sentido de que puede llevar el personaje literario a los abismos de la muerte segura, buscando alivio para el conflicto que habita su interioridad, o una fórmula artística en lo real y contextual semejante al drama personal del sujeto poético, “quien sólo concurría al teatro cuando presentaban a Eurípides”⁵¹⁰.

De esta forma, el personaje literario parecer ser aficionado a la tragedia de Eurípides y a los diálogos de Sócrates, mostrando una figura que evoluciona alegóricamente desde la confrontación entre lo

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Ignacio M. Sánchez Prado, “Alfonso Reyes y la crítica clásica. Notas para una genealogía”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 98.

⁵¹⁰ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 132.

conversacional y lo trágico, hasta llegar a deducir de ambos extremos la personalidad de Aristófanes, una nueva figura que se basa en la opinión pública, en los proverbios y en las sentencias sociales para confrontar entre el filósofo Sócrates y el poeta Eurípides, y de ambos saca la sustancia y el contenido de sus comedias:

“La gente solía decir: “Sócrates junta la leña para la hoguera de Eurípides.”⁵¹¹

Sin embargo, aunque se inspiró del mundo vivencial con signos de tragicidad, el sujeto poético invalida la aportación de las obras trágicas, porque no sólo se desvinculan de lo existencial y lo vivido mediante el uso de la expresividad artificiosa y compleja, sino que, también, radican el espíritu de la negación, el rechazo y el odio a los valores sociales, objetivos y existenciales en las futuras generaciones. A la sazón, se necesita la restauración del diálogo entre el personaje literario y la vida pública, o lo que determina Omar Álvarez Salas en su referencia a la ambición clásica de Alfonso Reyes: “(...) consiste en invocar los “espectros” de los grandes hombres de la Antigüedad griega, despertándolos del fantasmal letargo de Thánatos, para hacerles entablar un diálogo vivo frente al lector”⁵¹².

A partir de ahí, la comicidad popular y la tragedia filosófica empiezan a reconciliarse en la personalidad del sujeto poético, quien, después de la muerte trágica de Eurípides, empieza a reflexionar sobre la crítica del poeta griego, es decir, el comienzo de una crítica para desvelar el tema clave de la obra de Eurípides: un drama de la rebeldía destinado a la controversia, un hecho histórico que guarda relación con la contemporaneidad: “(...), un evento público de una magnitud inimaginable

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² Omar Álvarez Salas, “Teatro filosófico en Luciano y Alfonso Reyes: dos diálogos de “Pitágoras”, *Nova Tellus*, vol. 26, Nº 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pág. 273.

en nuestros días para un tratado escolástico de literatura grecolatina”⁵¹³. El sujeto poético concibe la idea de la rebeldía en la creatividad de Eurípides, no como un factor negativo, sino más bien como un factor positivo que desemboca en el amor que guardaba para Atenas; privilegiando los vínculos de la identidad y la idiosincrasia que mantienen el personaje literario aferrado a los orígenes, sobre otras consideraciones políticas, ideológicas y artísticas. De este modo, las obras de Eurípides producen las libertades, después de que Atenas fue arrasada por la Liga Lacedemonia, y sus versos todavía enardecen a las ciudades enteras:

“Pero, entretanto, Eurípides para el precio de sus osadías. Si en cuanto a la forma continúa y embellece la tradición establecida, en cuanto al fondo es un revolucionario para su tiempo y para todos los tiempos. Aristófanes no podía menos rechazarlo. Bajo el ropaje de la discusión literaria, asistimos aquí a un duelo en que se debate el espíritu de Atenas.”⁵¹⁴

Concepción de crítica literaria en la actualidad

El personaje literario concibe la crítica como ejercicio necesario, y ofrece una reflexión sobre ella para aliviarse de la complejidad sentida a nivel espiritual, es decir, la descripción de un estado de ánimo gobernado por el procedimiento dialéctico reflejado en la personalidad de Aristófanes, cuyo genio resulta definido por dos aspectos; por un lado, “su precisión documental, su apoderamiento, su capacidad para fincarse en la obra”⁵¹⁵; y por otro lado, “las generalidades indiferentes”⁵¹⁶; una imagen de la crítica

⁵¹³ Ignacio M. Sánchez Prado, “Alfonso Reyes y la crítica clásica. Notas para una genealogía”, *l. c.*, pág. 98.

⁵¹⁴ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 136.

⁵¹⁵ *Ibidem.*

⁵¹⁶ *Ibidem.*

que no anula ni exagera la reflexión sobre las teorías coetáneas, poniendo de relieve la simultaneidad entre el contenido y la forma en la construcción de la imagen poética y el concepto de la crítica literaria, trazado en las siguientes palabras de Eugenia Houvenaghel: “(...) Reyes alterna la información geográfica e histórica, las hipótesis de los diferentes historiadores y el análisis y la crítica personal respecto a dichas teorías, con narraciones (...), que disipan el prescindible rigor de un texto expositivo, con cierta regularidad, el ensayista introduce anécdotas y relatos ficticios”⁵¹⁷. De ahí se infiere la actitud polémica, sostenida por el diálogo, del sujeto poético preocupado por el hecho de formular el propio juicio literario:

“Su juicio es siempre un ataque, mucho más que una interpretación ejemplo desaparece con él. Sus elogios están matizados de ironía. No puede hablar sin guiñar el ojo. Recorramos las principales manifestaciones de su crítica, en orden creciente de importancia.”⁵¹⁸

Ahora bien, el primer concepto de la crítica en Aristófanes es la *autocrítica*, entendida como “la conciencia de la propia obra que Sócrates echaba de menos en los poetas”⁵¹⁹; esta actitud del yo poético es más bien natural del poeta, como vocación, y no se puede adquirir en la vida como explica Amancio Sabugo abril aludiendo a Alfonso Reyes: “Al sentir como poeta, desde su más temprana juventud, se aunaba el saber, el humanismo como lectura libre de los clásicos y como lección disciplinar. (...) el poeta se convierte en lector de otros poetas, de los más grandes, en comentarista. Y su explicación del texto es más que una crítica, es comunicación”⁵²⁰.

⁵¹⁷ Eugenia Houvenaghel, “Una doble argumentación a favor de la definición utópica de América: “El presagio de América” de Alfonso Reyes”, *Acta literaria*, Nº 027, Universidad de Concepción, Chile, 2002, págs. 9-10.

⁵¹⁸ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, págs. 139-140.

⁵¹⁹ *Ibid.*, pág. 140.

⁵²⁰ Amancio Sabugo abril, “La vocación literaria de Alfonso Reyes, *l. c.*”, pág. 23.

Paralelamente al carácter paradójico del pensamiento del yo poético, Alfonso Reyes desvela otra paradoja a nivel textual de la comedia de Aristófanes, presentada mediante el enfrentamiento entre el coro y el público, o entre la poética del yo y las poéticas existentes en la temporalidad; deduciendo de todo ello el concepto de la crítica literaria que luego se someterá a la depuración bajo signos de humor e ironía, los cuales a su vez devuelven el ejercicio de la crítica a sus orígenes dionisiacos de que ha surgido; se trata de una manera de conversar y dialogar que caracteriza no sólo la poética de Alfonso Reyes sino, también, la tendencia literaria de sus compañeros del Ateneo de la Juventud, sobre todo, entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, como destaca Susana Quintanilla: “De este grupo de lectores, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes eran los más afines entre sí. Los dos eran hijos de personalidades públicas, habían tenido infancia dependiente de los avatares políticos de sus padres y una educación por encima de la norma. (...) A mediados de 1907, Alfonso Reyes leía en las asambleas de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria uno de estos librillos manuales: Diálogos de Platón. A unas cuadas de distancia, Pedro Henríquez Ureña leía otra edición del mismo texto”⁵²¹. Entre la ruptura y la continuación con la tradición helénica, la poética del yo se encuentra en:

“El relajamiento periódico, la estación de asueto, ejercen una función de higiene. (...) La rectificación de Aristófanes se reduce a suprimir ciertos excesos inútiles; pero ni siquiera prescinde siempre de los adminículos fálicos que usan los actores cómicos, y que hoy nos parecen incompatibles con aquellos airosos versos.”⁵²²

⁵²¹ Susana Quintanilla, “Dioniso en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos”, *Historia mexicana*, enero-marzo, año/vol. LI, N° 003, México, El Colegio de México, A. C. Distrito Federal, 2002, pág. 634.

⁵²² *La crítica en la edad ateniense*, *op. cit.*, pág. 140.

A partir de ahí, el personaje literario introduce el yo subjetivo para interpretar el sistema artístico que consiste en *Las nubes* de Aristófanes, ofreciendo dos versiones de la misma obra; por un lado, se encuentra la versión que fue *injustamente postergada por el coro*, por no ser escrita con un tono mesurado y sencillo; y por otro lado, se destaca la versión en que el poeta prescinde de todo lo cómico, lo satírico y lo burlesco, y sólo confía, para agradar al público, en el mérito de sus versos. Entre ambas versiones de *Las nubes*, el personaje literario busca el equilibrio en la percepción del discurso literario, es decir, estando en lo más alto de la poética predominante en lo contextual, tampoco ofrece signos de una literatura pedestre que corre el riesgo de ser atropellada, incluso, por el público:

“Se declara satisfecho de haber atacado al Cleón poderoso y dejar en paz al Cleón vencido. Censura a Eupolis y a Hermipo porque, para maltratar a Hipérbolo –el sucesor de Cleón– creen legítimo enseñarse contra su madre, a quien presentan como una vieja desvergonzada.”⁵²³

En este contexto de la crítica que ofrece el juego entre lo público y lo privado, Jaime Pòrtulas destaca un aspecto, entre otros, de las especulaciones de Reyes: “lo constituye su tenaz (y a veces un poco anacrónica) tentativa por dilucidar con el mayor rigor posible lo que es puramente mítico y lo que pertenece a la proto-historia”⁵²⁴; así, el personaje literario, representado por Aristófanes, se muestra guiado por el yo poético que le permitió no sólo convertirse en el maestro de “la holgura de las libertades atenienses” sino, también, ofrecer el sistema artístico como sustituto de las “semejantes vulgaridades con muestras del arte más subido” en la parábasis de *La paz*.

⁵²³ *Ibid.*, pág. 141.

⁵²⁴ Jaime Pòrtulas, “Entre Marsias y Aristarco: el helenismo de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 688.

Esta dialéctica histórica en la concepción de la crítica permite la construcción del concepto de la *historia* o la *narración* desde el punto de vista poético: “sólo quiere facilitar la circulación del hombre dentro del mundo humano, desarrollar el conocimiento y la comprensión entre los pueblos, la coordinación de los intereses complementarios y la lenta disolución de las fricciones, procurar la concordia y estorbar la discordia”⁵²⁵. De este modo, el resultado de su procedimiento crítico desemboca en dos direcciones; por un lado, se aprecia la dirección que remite a la configuración de su obra:

“(...); ha edificado una obra protegida por torreones de nobles palabras, altos pensamientos y donaires de buena ley, de éstos que no se encuentran en mitad del arroyo.”⁵²⁶

Y por otro lado, se destaca la noción del *hombre crítico* que el yo poético introduce disimuladamente en su creatividad para transmitir la opinión personal y la propia conducta al ámbito contextual y objetivo:

“Él no ataca a la gente oscura ni a las indefensas mujeres, sino -nuevo Hércules- acomete a los poderosos y, por encima de todo, al monstruo espantoso de la guerra.”⁵²⁷

Las dos nociones de la *obra crítica* y el *hombre crítico* sobreviven en la parábasis de *Las avispas*, donde adquieren el carácter simbólico de la bifurcación cuyos extremos son la poética y la poesía, la crítica y la literatura, la interpretación y la creación:

⁵²⁵ *Atenea política, op. cit.*, tomo: XI, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997, págs. 190-191.

⁵²⁶ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 141.

⁵²⁷ *Ibidem.*

“Hace notar que no se ha prevalido de sus triunfos poéticos para darlas de seductor entre la juventud de las palestras, porque practica el respeto debido a la poesía, y nunca la pone al servicio de bajos menesteres.”⁵²⁸

De igual manera que las críticas que dirige Aristófanes a sus contemporáneos como *representar a la madre de Hipérbolo En traza de usurera*, en *Las Tesmoforias*; *incurrir en el tema de los calvos*; y *no bien acaba de predicar el respeto a la mujer, cuando alude a las matadoras miradas de Cina*, en *La paz*; la insinuación a la madre de Eurípides como *una verdulera vulgar* y la *incursión en el tema de los azotes*, en *Las ranas*; la *alusión al tema de los esclavos llorones*, en *Los caballeros*; *el tema de los chinches, si no los piojos*, en *Las nubes*; *el Hércules hambrón*, en *Las aves*; y *el famoso Córdax*, en *Las avispas*; se conciben como una especie de autocrítica de que no ha podido salvarse el propio Aristófanes, guiado por el yo poético que no sólo critica el otro, sino también pone en cuestionamiento a la propia personalidad:

“En estas declaraciones garbosas hay siempre ribetes de exageración. Él es el primero en saber que no está libre de las bufonadas que censura en los otros, (...); rutinas del género, fatalidad que la forma impone el pensamiento.”⁵²⁹

En este contraste de perspectivas críticas habrá que entender la alusión de Aristófanes a *Helesponto, la paráfrasis de Píndaro*, no como elemento de adorno, sino como fuente de enriquecimiento; pero, también, el abordaje de varios poetas que van desde Homero a Esquilo, además de otros contemporáneos suyos. De ahí, la obra de Aristófanes adquiere el valor de un documental que tiende a *reconstruir con algunos hitos la*

⁵²⁸ *Ibid.*, pág. 142.

⁵²⁹ *Ibidem.*

historia del teatro que nos falta, atendiendo a la dimensión satírica y burlesca de su poética para anular la validez de otras poéticas que esgrimían algunos sujetos, como los trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides, y que coexistían con la poética del yo en el ámbito contextual.

De este modo, la reivindicación de algunos poetas, como Megara, los poetas costumbristas Crates, Eupolis, Frínico, Hermipo y Amipsias; los trágicos Hierónymo, Teognis, Morycos, Esténelo, Filónides, Filocles, Carcino y sus cuatro hijos, Mórsinos, Acéstor y Melantio, y Agatón o *verdadero poeta*⁵³⁰; pone de relieve el interés del personaje literario deseoso de construir una obra literaria en beneficio del público con menores dotes críticos. Es decir, toda una nómina de poetas, maestros, contemporáneos y discípulos del propio Aristófanes que profesan el culto a la poesía con fines sociales, dando lugar al realismo crítico que mantiene el arte al servicio de la sociedad, un compromiso entre lo real y lo artístico que desemboca en el sentido dialéctico de la experiencia, entendida ésta bajo forma de las etapas que justifican la continuidad del ser en el tiempo y en el espacio.

De hecho, a través del espacio, el yo poético arranca la práctica de la crítica literaria, desarrollando sus concepciones poéticas mediante la lectura de sus antepasados y el ejercicio de la memoria, para absorber la esencia de la poesía clásica hasta los límites del confinamiento entre la tradición literaria y la naturaleza del poeta, implicado a su vez en el ejercicio de la actuación en el instante adoptando una conducta desbordada por las manifestaciones críticas y líricas:

“Otra manifestación del sentido crítico en Aristófanes es su cultura literaria y la pericia con que la maneja: la naturalidad y frecuencia con que se le ofrece el

⁵³⁰ *Ibid.*, págs. 143-144.

recuerdo de la poesía, como una parte más de la vida, en perfecta incorporación con sus hábitos mentales.”⁵³¹

De tal manera que la valoración de la comedia de Aristófanes reposa en el punto de vista del yo poético que pretende ofrecer la imagen poética y la estética literaria desde la perspectiva histórica, dando lugar al ideario que motiva la creatividad humana desde los orígenes; se trata de un estímulo literario que no sólo es propio de la actualidad sino que venía de atrás bajo forma del lirismo inicial que refleja la comedia *Las aves*. Esta obra en que se reúnen los poetas y los músicos, como Homero, Hesíodo, Anacreonte, Píndaro, Esquilo, Sófocles y Eurípides; algunos filósofos, como Gorgias y Pródico; al astrónomo Metón; la lepra de Melantio; la escualidez de Leotrófides; y el feo Filocles⁵³², ofrece un arte de escribir que se nutre de los distintos ámbitos del saber, pero tampoco “busca el bien, sino el placer”⁵³³.

⁵³¹ *Ibid.*, pág. 142.

⁵³² *Ibid.*, pág. 144.

⁵³³ *Ibidem.*

CAPÍTULO V

CRÍTICA E INFLUENCIAS LÍRICAS

Confrontación entre literatura y política

Todo lo dicho arriba sobre Aristófanes se enmarca en la definición del ideario del poeta, es decir, la imagen poética del yo caracterizada principalmente por el sentido de la dialéctica histórica, en que se destacan como protagonistas el ejercicio de la literatura y la práctica política e ideológica; se trata del procedimiento de la mutabilidad artística que define la poética del sujeto obligado a cambiar constantemente sus posturas entre el realismo crítico y la crítica satírica y humorística de abolengo ideológico y político, ofreciendo una actitud en que la literatura no puede desprenderse de la política, en el marco de México posrevolucionario, como reflejan estas palabras de Pablo Yankelevich: “Las disputas en y por la Universidad, las apuestas políticas de los universitarios, las batallas ideológicas en aquella década revolucionaria, resultan centrales para comprender los alcances y límites de una nueva universidad, nueva en sus preocupaciones educativas y científicas, pero también nuevo territorio de gestación de liderazgo, de confrontación de programas políticos y de proyección hacia la política nacional”⁵³⁴.

El significado de esta imagen antitética se refleja en lo textual mediante la bifurcación que representan los dos personajes literarios Aristófanes y Eurípides, entendido, el primero, como el punto de vista del sujeto poético y, el segundo, como el sistema ideológico operante en el mundo contextual e inmediato; convirtiendo, así, el mundo de la obra literaria como elemento perdurable y dominante en el tiempo, mientras el mundo de lo real y lo existencial se reduce a lo efímero y lo transitorio, representando signos de un capítulo en el mundo de la obra literaria.

⁵³⁴ Pablo Yankelevich, “Reseña de *Cultura y política en el México posrevolucionario* de Javier Garcíadiego”, *Cuicuilco*, vol. 14, N° 40, mayo-agosto, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007, pág. 231.

De ahí, surge la idea de Aristófanes de introducir la figura de Eurípides en su propia obra literaria, convirtiéndolo de este modo en un personaje suyo en tres comedias tituladas *Los acarnienses*, *Las Tesmoforias* y *Las ranas*; y a partir de ahí, Eurípides desempeña la función del blanco donde dispara el autor sus denuncias y críticas, es decir, la elaboración de una especie de crítica simbólica sobre la imagen de la realidad deficitaria y trágica en que el yo se encuentra inmerso; dando lugar a una dimensión biográfica de la obra literaria que resalta Enrique Zuleta Álvarez en su referencia a la obra de Alfonso Reyes mediante estas palabras: “Vida y literatura están unidas íntimamente en Alfonso Reyes. Supo discernir muy bien las formas diversas en que ambas se mezclan y, además, todas sus obras guardan una relación estrecha con las circunstancias distintas de su biografía, cuyo conocimiento sirve para captar la significación más profunda de aquéllas”⁵³⁵.

En *Los acarnienses*, Eurípides, llamado a comparecer en la escena, adquiere la forma de una tramoya que simboliza a los dioses trágicos que bajan del cielo disfrazados de lo terrorífico que recuerda la esencia que resalta el mismo autor en sus obras; poniendo de relieve la similitud entre el mundo interior y el mundo exterior de la obra literaria, es decir, una imagen que traza los rasgos de “un mutilado, cojo por más señas”, y todavía más miserable que el “disfraz de Eneo”, “agobiado de senilidad”; el “disfraz de Fénix”, “herido de lamentable ceguera”; el “disfraz de Filoctetes”, “caído en la mendicidad”; o el “disfraz del mutilado Belerofonte”⁵³⁶. El disfraz que corresponde a Eurípides es, en fin, el “de uno que, por cierto, habla por los codos y nunca se decide a cerrar la boca”⁵³⁷, poco a poco pierde su carácter de una simple máscara para

⁵³⁵ Enrique Zuleta Álvarez, “Alfonso Reyes y la Argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario 4, Octubre-1989, pág. 41.

⁵³⁶ *La crítica en la edad ateniense*, *op. cit.*, págs. 145-146.

⁵³⁷ *Ibid.*, pág. 146.

identificarse con el nombre propio de Telefo, hombre de carne y hueso. La crítica dirigida a Eurípides en *Los acarnienses*, se puede resumir en el fragmento siguiente:

“(…), a/ abuso de la conmiseración y las lágrimas; b/ indigna representación de los héroes trágicos, siempre en figura de ganapanes y mutilados; c/ errado empeño de rebajar la alteza trágica con un realismo inútil; d/ abuso del *Deus ex machina*; e/ abuso de expresiones alambicadas.”⁵³⁸

Por otra parte, la comedia *Las Tesmoforias* trasciende una nueva perspectiva en la crítica dirigida a Eurípides, quien ahora resulta culpable de ser el *enemigo de las mujeres*; se trata de una acusación procedente de las viejas biografías que confunden algunas situaciones de las tragedias de Eurípides con su vida real para formular malas interpretaciones de la poética del sujeto, quien, en vez de sublimar la creatividad y la estética literaria sobre los valores del mundo contextual y existencial de tendencia pedestre, acude a la tarea de cotejar los signos de la imagen poética con la realidad circundante; o sea, en vez de acudir a la transformación y el dinamismo a que invita el sistema artístico, se sumerge en su inconsciencia, el olvido y el hieratismo: “La crítica en la edad ateniense significa una importante transformación del estatuto de la cultura grecolatina en el discurso crítico de Reyes, transformación que refleja también la evolución del concepto de intelectual público operativo en su obra”⁵³⁹.

Desde ahí, la figura de Eurípides es semejante a varias imágenes como “marido engañado, bígamo, y hasta se pretende que murió desgarrado por los perros a la manera de su Acteón, o asesinado por las

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ Ignacio M. Sánchez Prado, “Alfonso Reyes y la crítica clásica. Notas para una genealogía”, *l. c.*, pág. 98.

mujeres enfurecidas al igual de su Penteo”⁵⁴⁰, es decir, la construcción de una poética en que lo real y lo ficticio, lo objetivo y lo subjetivo, lo público y lo privado se dan la mano, en un intento de confundir el punto de vista del sujeto poético y hacer cada vez más compleja la tarea de deslindar entre los extremos antagónicos. Esta complejidad acompaña la perspectiva poética de Alfonso Reyes a lo largo de la experiencia literaria y despierta su consciencia al respecto y su interés de poner en orden la *musa crítica*, según explica Blas Matamoro: “(...), reside en observar cómo Reyes estuvo alerta a las variantes de la teoría y la crítica que venían produciéndose desde los clásicos y que tienen su última recaída moderna en la segunda mitad del siglo XIX, a través de bloques coincidentes, como pueden serlo el simbolismo, el psicoanálisis y las filosofías del lenguaje centroeuropeas (semiótica, crítica del lenguaje, positivismo lógico)”⁵⁴¹.

Este procedimiento, que contrapone lo real con la crítica del objeto ironizado, produce un punto de vista poético que concibe el personaje literario bajo forma de un ser dominado por las fantasías y las ideas psicológicas, las cuales servirán de motivación para volver los ojos al mundo natural y cotidiano para descubrirlo y someterlo al ejercicio de la crítica. De ahí, se asiste a la evolución del pensamiento de Eurípides desde la condición periférica de un personaje literario dentro del sistema literaria, a la condición céntrica de creador y protagonista de la poética predominante en el mundo contextual y existencial; además se atreve a manifestarse con signos de rechazo y negación de la ideología caduca que, sin embargo, resulta operante en la realidad: “Frente a la deteriorada situación social y la inflexible concepción cultural del porfiriato, las nuevas generaciones de finales del siglo XIX y principios del siglo XX se inclinan hacia un sentido crítico del mundo. Políticos e intelectuales desde sus

⁵⁴⁰ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 146.

⁵⁴¹ Blas Matamoro, “La sospechosa verdad”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario 4, Octubre-1989, pág. 67.

respectivos campos de acción se manifiestan en contra de la ideología del régimen imperante”⁵⁴².

La imagen trazada entorno al genio y la figura de Eurípides, no sólo evoluciona desde el enfrentamiento a la cordialidad con el pueblo sino que, también, revela cómo este último ha contribuido en la formulación de la imagen poética del personaje literario, despertando en él una atención sincera para el alma del pueblo. De este modo, Eurípides hace la alabanza del carácter del pueblo, representado en su obra mediante la figura femenina de su madre, y a través de una representación borrosa de su conducta. De la imagen abstracta, indecisa y periférica de la mujer, que simboliza al mundo público, sobresale la forma de ser honesta de ella misma, dando lugar al sentido de la alegoría histórica en la poética del personaje literario:

“Y he aquí que Eurípides, primer intérprete verdadero del alma femenina, se atreve a romper el tabú. Eurípides anima a la mujer en sangre y en espíritu: luego es un osado, un irreverente, un enemigo. Se le ha comparado con Ibsen que escandalizó a los comienzos y luego fue proclamado campeón del feminismo.”⁵⁴³

Ahora bien, como señala Ignacio M. Sánchez Prado: “En el caso de Reyes, la filología se convierte en una crítica al sistema altamente institucionalizado de la cultura nacional en el Porfiriato, de tal manera que el discurso filológico se piensa como un desafío al cientificismo positivista y al preciosismo modernista al reclamar un rol público para la literatura”⁵⁴⁴; esto significa que la maniobra del personaje literario y su poética, reflejados de nuevo en la figura de Aristófanes y el sistema artístico de *Las*

⁵⁴² Edith Castañeda, “Humanismo ateneísta”, *l. c.*, págs. 22-23.

⁵⁴³ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 147.

⁵⁴⁴ Ignacio M. Sánchez Prado, “Alfonso Reyes y la crítica clásica. Notas para una genealogía”, *l. c.*, pág. 99.

Tesmoforias, pretenden dar a entender lo contrario de lo que se pensaba comúnmente de Eurípides. Este desdoblamiento del personaje literario permite ver cómo el yo ha vuelto a rectificar sus opiniones a cerca de su personaje literario, y a través de ello puede modelar la opinión pública; por eso, la acusación que se hace a Eurípides en esta comedia “carece, a primera vista, de sentido crítico, y muchos la pasan por alto”⁵⁴⁵:

“Aristófanes ha tocado un punto sensible. Aunque por modo negativo, destaca la importancia de Eurípides como intérprete de la mujer. La mujer, de criatura inconsistente que era, ha pasado a ser la criatura de carne y hueso; baja del coturno y se arranca la máscara, para desgarrarse de dolor las mejillas.”⁵⁴⁶

Después de que el público haya conseguido emanciparse gracias al acto heroico de Eurípides, ahora vuelven en contra de su libertador para quejarse de que éste “analice impúdica y despiadadamente sus sentimientos, llenando a los hombres de suspicacia”⁵⁴⁷. Pero ante esta nueva acusación, el público trama una conspiración para *acabar con Eurípides*; y éste pretende infiltrarse entre la sociedad para aliviar su euforia mediante un ciudadano, disfrazado de *mujer*, que pueda defenderlo. Tras un momento de duda entorno a quien podrá asumir este cargo, “Eurípides acude a su pariente Mnesíloco, y éste, convenientemente ataviado, se lanza a la batalla”⁵⁴⁸; y Mnesíloco viene en el momento adecuado antes de que se cumpla la tragedia para pedir “la palabra; argumenta como mejor puede, tratando de desarmar la furia de las hembras”⁵⁴⁹. En la boca de Mnesíloco se han escuchado algunas atrocidades que Eurípides ha pronunciado contra el público, dando lugar al

⁵⁴⁵ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 147.

⁵⁴⁶ *Ibidem.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*, pág. 148.

⁵⁴⁸ *Ibidem.*

⁵⁴⁹ *Ibidem.*

sentimiento de la duda, la ambigüedad y la indecisión que envuelve de nuevo la imagen del personaje literario: “El hecho de no salir nunca de la duda en cuanto a si los sucesos son reales o soñados, hace que el relato pertenezca a la modalidad fantástica, (...) Es aún más interesante la ambigüedad de perspectiva con respecto a la realidad o irrealidad de los acontecimientos, porque en el nivel discursivo hay un intento de asignarlos a la experiencia onírica”⁵⁵⁰.

Ideología: Unión simbólica entre literatura y política

La práctica política de Alfonso Reyes durante los momentos prerrevolucionarios se reduce a unas manifestaciones mínimas, y sus ideas políticas de entonces se teñían de la invención inicial reflejada en sus recuerdos relacionados a la casa paterna, el general Bernardo Reyes y la ciudad de Monterrey como desvela Armando V. Flores Salazar en este fragmento: “Mis recuerdos del lugar están mayormente relacionados con las excursiones montaraces y los fenómenos climáticos como el viento inusual, con presencia casi animal, que arrebatava sombrías, deshacía los peinados, golpeaba las puertas, zumbaba y aullaba de noche y se robaba lo que podía; (...)”⁵⁵¹. Y si realmente escribe sobre los temas políticos, lo hacía de una manera implícita en páginas sueltas que posteriormente publicará cuando la estabilidad vuelva a predominar en el mundo contextual y objetivo⁵⁵².

⁵⁵⁰ Kathleen N. March, “Alfonso Reyes y el cuento fantástico”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, pág. 105.

⁵⁵¹ Armando V. Flores Salazar, “Las tres casas de Alfonso”, *Ciencia UANL*, vol. XIV, Nº 2, abril-junio, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2011, pág. 125.

⁵⁵² A cerca de las reflexiones de Alfonso Reyes sobre la política, remito al artículo: David Pantoja Morán, “Alfonso Reyes, la política y la historia”, *l. c.*, págs. 5-10.

Pero introduciendo la ideología de Reyes en sus lecturas de la tradición griega, sobresale a primera vista la figura de Platón perteneciente a “la familia oligárquica; y sin ser comprometido con el rango de su familia, él abandona Atenas y se refugia en Megara”⁵⁵³; en este abandono se percibe el punto de vista del personaje literario que niega su pertenencia a la clase política operante, dando por entender su capacidad de ofrecer un modelo ideológico capaz de unir entre la práctica literaria y el ejercicio de la política. Estas dos posturas poco a poco van convirtiéndose en la realidad durante la estancia de Platón en la ciudad de Megara, donde: “se acercó a Sócrates cuando contaba unos veinte años, y durante ocho, más o menos, disfrutó de su intimidad, y así se fue modelando al calor de sus enseñanzas”⁵⁵⁴; sobre todo, cuando el personaje literario se dio cuenta de la brutalidad del sistema político y la ineficacia de las leyes y las normativas jurídicas que, siendo incapaces de exculpar a Sócrates de las múltiples acusaciones que se le imputaron y la muerte que le provocaron posteriormente, han provocado un sentimiento de rabia que absorbe el lirismo del personaje literario: “siente encenderse en su corazón una llama que consumirá toda la ética tradicional de su pueblo”⁵⁵⁵:

“(…): las leyes existentes no merecen el holocausto voluntario de Sócrates, justo entre los justos y el más sabio y bueno de los hombres. Los gobiernos están mal contruidos desde la base. No se curarán por sí mismos. Ni siquiera una revolución podría remediarlos. Sólo una transformación profunda, cimentada en la filosofía, los llevará a la verdadera justicia.”⁵⁵⁶

⁵⁵³ Las primeras lecturas de Alfonso Reyes sobre Platón datan de los tiempos del Ateneo de la Juventud y la publicación de la revista *Savia Moderna*. Vid, Susana Quintanilla, “Dioniso en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos”, *l. c.*, págs. 619-663.

⁵⁵⁴ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 152.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, pág. 153.

⁵⁵⁶ *Ibidem.*

Ante esta situación de injusticia, el personaje literario se encuentra de nuevo ante la duda; o bien, los filósofos desalojan a los políticos en el poder; o bien, los políticos “por obra de un milagro” se convierten en los filósofos⁵⁵⁷; pero esta vez hay varias referencias que, siendo ya establecidas anteriormente para encauzar el problema, se encuentran, también, en la imaginación del personaje literario: “Todo parece destinado a crear un ambiente de pesadilla, casi grotesco, de extrañamiento ante la falta de una ubicación segura en el espacio, propósito que por lo demás se vería reforzado por el paso nulo del tiempo”⁵⁵⁸. Mientras tanto, el problema se resuelve en el significado de la *Atenea Política*:

“(…), la mente creadora de la ciudad, sigue siendo (...) la inspiradora de todo pensamiento teórico, y aun del más puro contemplador de las ideas abstractas que conoce la humanidad.”⁵⁵⁹

En el marco de esta fugacidad temporal y los acarreo líricos que en ella se enmarcan, el personaje literario ha conseguido forjar la propia ideología y el sentido de su teoría política, “Regresa a Atenas, como parecía irremediable” para fundar en ella el concepto de la *Atenea política*⁵⁶⁰, es decir, la formulación de la experiencia literaria y la poética del yo que da cobijo a las distintas ideas artísticas, poéticas y políticas; una autocrítica que depura el sistema artístico y ofrece el sentido de la utopía política, simbolizando el caso de Alfonso Reyes, como escribe Juan Malpartida: “Nunca escribió de manera extensa sobre los siglos XIX y XX, y no nos dio una imagen crítica de estos períodos tan convulsos. (...) Reyes

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Kathleen N. March, “Alfonso Reyes y el cuento fantástico”, *l. c.*, pág. 105.

⁵⁵⁹ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 153.

⁵⁶⁰ Véase: *Atenea política, op. cit.*, págs. 182-203.

está enamorado de la armonía, fue su musa y su abstracción; y hacia ella supeditó los aspectos humanos y relativos de la historia”⁵⁶¹.

Establecido ya en sus orígenes, en la ciudad de Atenas, el personaje literario logra fundar su teoría de la *ciudad*, donde conviven dos *filosofías*; por un lado, se encuentra la *filosofía de la ciudad*, protagonizada por Platón; y por otro lado, se destaca la *filosofía de la secta* que heredaron los socráticos de su maestro, en el marco de la dialéctica clásica y la ley cíclica de la temporalidad y la historia, implicado en sustituirla paulatinamente por *la filosofía de la ciudad*; de modo que la magia de los diálogos socráticos se vuelve en contra del mago Platón y, sin darse cuenta de ello, el concepto de la ciudad se yergue sólo gracias al apoyo que le ofrece la secta de los socráticos⁵⁶². El sentido paradójico que conduce el curso de los hechos en el mundo contextual y objetivo, con respecto a las intenciones ideológicas del personaje literario, vuelve a poner en entredicho, no sólo la eficacia de una filosofía fundada sobre los supuestos políticos, sino, también, la utilidad de la obra de los intelectuales situados en el puesto de los políticos; o sea, por decirlo en términos de Octavio Paz: “Los intelectuales pueden ser útiles dentro del gobierno (...) a condición de que sepan guardar las distancias con el Príncipe. Gobernar no es una misión específica del intelectual (...). El intelectual ante todo y sobre todo debe cumplir con su tarea: escribir, investigar, pensar, pintar, construir, enseñar. Ahora bien, la crítica es inseparable del quehacer intelectual. En un momento o en otro, como don Quijote y Sancho con la Iglesia, el intelectual tropieza con el poder, entonces (...) descubre que su verdadera misión política es la crítica del poder”⁵⁶³.

⁵⁶¹ Juan Malpartida, “América como utopía en la obra de Alfonso Reyes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, pág. 40.

⁵⁶² *La crítica en la edad ateniense*, *op. cit.*, pág. 153.

⁵⁶³ Octavio Paz, (“Suma y sigue. Conversación con Julio Scherer”, en *México en la obra de Octavio Paz. El peregrino en su patria*, vol. 1, México, FCE, 1987, pág. 363), citado por Pablo Yankelevich, “Reseña de *Cultura y política en el México posrevolucionario* de Javier Garcíadiego”, *l. c.*, pág. 229.

Constancia en el sentido de la unión

Hasta ahora la unión entre la política y la literatura sólo ha sido posible gracias a las facultades ideológicas del personaje literario, es decir, las ideas políticas que el propio Reyes adquirió desde el primer instante de su invención literaria en el seno de la familia del general Bernardo Reyes. Sin embargo, esta afición a la política ha podido llegar a un nivel portentoso, mayoría de edad y clímax, que establece un estado de equilibrio con la vocación literaria del sujeto poético; dando lugar al sentido del poeta que se ve obligado a acudir de vez en cuando al ejercicio de la crítica desarrollada en el seno de la *Academia*; éste lugar no sólo se convierte en el símbolo del lirismo inicial del personaje literario sino que, también, desempeña la función del destino, desde los primeros días de su apertura, de numerosos grupos de jóvenes y estudiantes que provienen de todas las islas y las regiones griegas en busca de la *liberalidad de la Academia*, y poco a poco acoge también a los discípulos y los maestros, defensores y detractores de la poética predominante.

En definitiva, se trata más o menos del sentido de la Sociedad de Conferencias que los miembros del Ateneo de la Juventud lograron fundar en el México prerrevolucionario: “En 1907 un grupo de jóvenes constituye la Sociedad de Conferencias (...). Las conferencias tienen carácter humanista, se puntualiza sobre escritores que la filosofía oficial tenía proscritos. Se retoma a los clásicos, Platón, Aristóteles, a filósofos europeos como Kant, Hegel, Nietzsche, a la filosofía oriental y a las tradiciones hispanoamericanas que dotan de identidad al sistema filosófico y estético de esta asociación”⁵⁶⁴. De este modo, los jóvenes se encuentran ante la obligatoriedad de construir sus horizontes y forjar su sabiduría, no sólo ante una experiencia que ya forma parte del pasado: *Euclides*,

⁵⁶⁴ Edith Castañeda, “Humanismo ateneísta”, *l. c.*, pág. 27.

heredero de los eléatas / la inspiración pitagórica general / Arquelaos y su pensamiento jónico / Sócrates / Epicuro de Samos, sino también ante una realidad deficitaria de la filosofía platónica que todavía no ha llegado a la plenitud:

“(…), que Platón, (…), no ha llegado a una doctrina personal, y se limita a exponer a Sócrates, transportándose a los años mejores de su vida. Prima en él la visión artística sobre la investigación espiritual.”⁵⁶⁵

La doctrina derivada de la poética del personaje literario, Platón, se divide, pues, en dos partes que corresponden a dos etapas de la empresa literaria y artística puesta en marcha en el seno de la Academia; por un lado, hay los *diálogos platónicos*, que se desarrollan principalmente en la primera etapa de la Academia⁵⁶⁶, es decir, lo que, de algún modo, en términos de José Luis Martínez, correspondería a “La crónica de este heroísmo austero, de este raro momento en la historia mexicana, en que un grupo excepcional de jóvenes, promovidos por un dominicano poseído por la vocación del magisterio, trata de formarse seriamente para mejor servir, (...)”⁵⁶⁷; y por otro lado, hay la *filosofía platónica*, propia de la segunda etapa de la Academia en que ya se empieza a percibir un balance entre el pensamiento platónico y las leyes académicas que lo rigen; esto es, en el ámbito de la realidad mexicana contemporánea a la contienda civil: “(...) la Revolución Mexicana y la empresa del Ateneo fueron dos movimientos paralelos, uno en el campo más amplio de la transformación política y social del país, y otro en el orden del pensamiento y la formación

⁵⁶⁵ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 153.

⁵⁶⁶ A propósito de los diálogos platónicos véase “Análisis de los diálogos”, en: *Ib. id.*, págs. 160-176.

⁵⁶⁷ José Luis Martínez, *Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia: (1907-1914)*, tomo: I, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1986, pág. 31.

intelectual de un pequeño grupo que realizaría la renovación y la modernización de la inteligencia mexicana”⁵⁶⁸.

Ambos extremos de la obra platónica, *académica* y *militante*, lo didáctico y lo filosófico, sobreviven en la obra del discípulo Aristóteles; dando lugar, alegóricamente, a un nuevo modo de pensar único e inconfundible que guarda relación con la experiencia pasada y forja en el presente la esperanza en el futuro. Desde esta perspectiva, la relación entre Platón y Aristóteles es una relación en cadena, y el pensamiento de cada uno precisa la presencia del pensamiento del otro:

“Las conferencias académicas de Platón, que no poseemos, debieron de parecerse mucho a la obra aristotélica que poseemos. Los diálogos de Aristóteles, que no poseemos, debieron de parecerse mucho a los de Platón que poseemos. (...) Y en todo caso, el expositor de Platón tiene que completarse con Aristóteles.”⁵⁶⁹

La Academia, antes de ser una *realidad*, era sólo una *idea* en las *Leyes*, donde “nos da Platón un programa para la enseñanza secundaria”⁵⁷⁰. Poco a poco, la Academia transmite “la primera imagen de la universidad”:

“Casa de estudios e investigaciones donde maestros y discípulos solían hospedarse, contaba con aulas, laboratorios, jardines y una capilla dedicada a las musas.”⁵⁷¹

Por su parte, en la noción de la universidad conviven las dos nociones de la *ciencia* y la *dialéctica*. Una vez recorrido el ciclo de la ciencia, ésta debería entregar sus resultados a la dialéctica:

⁵⁶⁸ *Ibid.*, pág. 32.

⁵⁶⁹ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 156.

⁵⁷⁰ *Ibidem.*

⁵⁷¹ *Ibidem.*

“(…); la cual, en su madeja de preguntas y respuestas, trata de coordinar en un todo las hipótesis particulares de las distintas ciencias, coordinación que, a su vez, importa una trascendencia.”⁵⁷²

Pero la noción de la dialéctica conlleva de nuevo a la filosofía platónica, “gobernada por dos propósitos esenciales: la salvación del alma y el servicio de la humanidad. El primer propósito redundante sobre el segundo, pero éste nunca debe perturbar con miras utilitarias la libre y desinteresada investigación que aquél supone”⁵⁷³. A la sazón, la filosofía de Platón se desarrolla en dos vías; por un lado, se aprecia el *análisis* que, sin ser obra del yo, éste “dio al análisis su cabal estructura, completándolo con la síntesis que hace reversible la cadena de consecuencias”⁵⁷⁴; y por otro lado, se destaca la *división* que conduce a la clasificación y a la definición, por un proceso de *dicotomía*⁵⁷⁵, el cual, a su vez, es:

“(…) del género que teóricamente origina la especie mental considerada, se van relegando a una mano los aspectos indiferentes o adventicios de dicha especie, y a otra mano sus aspectos integrantes.”⁵⁷⁶

Sin embargo, la noción de la dialéctica en el personaje literario no permite que haya una ruptura entre las ideas y los objetos, los contenidos y las formas o los significados y los significantes, sino que “en las exposiciones de los diálogos, se tiende el puente entre el mundo real y estático y el mundo dinámico del advenir –cubriendo puntos tan esenciales como las nociones de Dios, el alma y la vida futura–, mediante la fabulación, el mito y la alegoría”⁵⁷⁷; ofreciendo una situación en que la

⁵⁷² *Ibid.*, pág. 157.

⁵⁷³ *Ibidem.*

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

⁵⁷⁵ *Ibidem.*

⁵⁷⁶ *Ibidem.*

⁵⁷⁷ *Ibid.*, págs. 157-158.

balanza lírica puede caer hacia uno u otro lado de la relación dicotómica, lo que significa, atendiendo a la realidad mexicana en que surgió la exégesis de los clásicos griegos, que: “En 1909, fecha cabalística en la historia de México, el péndulo se orientaría hacia el sentido opuesto al deseado por los jóvenes devotos de los clásicos griegos que en octubre de ese año fundaron el Ateneo de la Juventud”⁵⁷⁸.

Legado de la unión

De todo lo dicho anteriormente, la obra literaria y la poética del personaje literario parecen apuntar a un tercer sentido más allá del compromiso entre lo real y lo ficticio, lo textual y lo contextual, lo subjetivo y lo objetivo; dando lugar a la dimensión ética y moral que da motivo y justifica la perduración del sistema artístico en la temporalidad, convirtiéndolo en un objeto dotado de las partes necesarias bajo forma del *animal perfecto*. Ante esta ley de necesidad interior cabe el menosprecio de la retórica, “en el sentido que hoy llamaríamos preceptivo, la cual es a la belleza lo que es la cosmética a la gimnástica: un mero disimulo exterior”⁵⁷⁹; se trata entonces de la exaltación de la necesidad interior de la poesía y la estética literaria mediante, según escribe Amancio Sabugo Abril: “(...) la comunión entre vida y arte. (...) La experiencia literaria es también experiencia vital. (...) Ser en sí mismo, hombre de raíces y soledad, pero ser también para otros, ser que sabe para hacerse dialécticamente persona. (...) La persona –actor en el teatro social– crece a costa del hombre”⁵⁸⁰.

⁵⁷⁸ Susana Quintanilla, “Dioniso en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos”, *l. c.*, pág. 658.

⁵⁷⁹ *La crítica en la edad ateniense*, *op. cit.*, pág. 176.

⁵⁸⁰ Amancio Sabugo Abril, “La vocación literaria de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 30.

Del mismo modo se construye el sentido de la hombría o el lector cuyo juicio literario debe tomar en cuenta tres aspectos: primero, la naturaleza del objeto imitado; segundo, la verdad de la imitación; y tercero, la belleza misma del texto literario, en que quedan absorbidas las consecuencias morales y sociales de la poesía, o la noción de la *utilidad* socrática, pero, también, el análisis de los *géneros literarios*, es decir, la concepción de la literatura como un todo orgánico como opina Christopher Maurer acerca de la correspondencia entre Alfonso Reyes y Jorge Guillén: “En la correspondencia de Guillén y Reyes se enlazan, sin esfuerzo, poesía, amistad y erudición. Fieles amigos durante casi cuatro décadas, comparten poemas y ensayos, buscan datos para sus investigaciones y comentan la vida literaria, sobre todo sus proyectos para la publicación de libros y revistas”⁵⁸¹.

De este modo, la afición a la belleza conduce a la distinción, en la filosofía del personaje literario, entre el mundo metafísico, en que los seres se perciben como las ideas y no como los objetos, y el mundo real, en que los seres adquieren la forma de la “realidad imitada o de grado inferior”⁵⁸². En esta bifurcación se privilegia el mundo metafísico de lo poético sobre el mundo pedestre y degradante de lo real; considerando, el primero, como un don divino, natural en el ser, y el segundo se relaciona con los objetos reales que, al igual que el objeto literario, el lector a veces se muestra indiferente a ellos; o si se atreve a interpretarlos, lo hace con la superficialidad de naturalista que atiende a las apariencias, sin ahondar en las esencias, para establecer las posibles relaciones que pueda tener el objeto con su entorno.

Pero, para Alfonso Reyes, la relación entre lo textual y lo contextual adquiere el sentido de una *diplomacia poética*, de que habla José Luis

⁵⁸¹ Christopher Maurer, “Alfonso Reyes y Jorge Guillén: Normalidad como energía”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año: VII, N° 13-14, Mayo, 1993, pág. 91.

⁵⁸² *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 177.

Bernal refiriendo a la correspondencia entre Alfonso Reyes y Juan Guerrero Ruiz: “(...); una relación que supo ser luego mantenida con una fiel constancia, explicable, por una parte, desde una especie de “diplomacia poética” común a ambos: (...)”⁵⁸³. A la sazón, la lectura que hace Platón a su propia filosofía, permite distinguir entre “el mundo real e invisible o el mundo de las ideas o formas, y el mundo empírico de las apariencias”⁵⁸⁴; ambos extremos componen la totalidad del objeto artístico:

“La poesía resulta un recurso de la flaqueza humana para ascender de lo empírico a lo real, o para derramar sobre este bajo mundo algunas pálidas luces de aquel otro mundo superior que lo tiene como fascinado.”⁵⁸⁵

Desde esta perspectiva, la poesía de Platón está gobernada por dos sentidos; por un lado, se subraya el sentido del *furor* que “merece el respeto de una manifestación divina”; y por otro lado, se pone en énfasis el sentido de la “imitación” que “no pasa de ser un torpe intento humano para competir con el demiurgo”⁵⁸⁶; construyendo, así, una estética literaria con fundamentos, a la par, en lo sublime y lo plebeyo, mientras que la condición del poeta se reduce a una función dubitativa entre el silencio, sacudido por el furor de la inspiración, y la expresión, plagada de riesgos, peligros y escollos como posibles acarreo de sus propias palabras, que expresan el anticonformismo del personaje literario con algunos aspectos del mundo contextual e inmediato, principalmente las que manifiestan las diferencias de Reyes con algunos miembros de la “Generación del 27”, según observa James Valender: “Si bien la descripción de esta nueva generación como la de “los señoritos” refleja la incomodidad de Reyes

⁵⁸³ José Luis Bernal, “Alfonso Reyes y Juan Guerrero Ruiz: Diplomacia poética y amistad epistolar”, *l. c.*, pág. 71.

⁵⁸⁴ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 177.

⁵⁸⁵ *Ibidem.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, pág. 178.

frente a cierta actitud petulante de algunos miembros del grupo en ese momento, la anotación también revela la satisfacción que tenía el mexicano al verse incluido en el proyecto”⁵⁸⁷.

En todo caso, el poeta transmite signos de enredo en sus metáforas del compromiso con lo real y contextual, poniendo de relieve un conflicto entre lo objetivo y lo subjetivo, lo público y lo privado o lo universal y lo particular que habita la interioridad del ser y condiciona la poética del yo en el marco de un correlato histórico o la *realidad histórica*:

“El mal del Estado es urgente. La mente no quiere someterse al desastre, y acude al remedio con todos sus recursos.”⁵⁸⁸

Ante la inmanencia del mal y el derrumbamiento de lo establecido, el poeta procede a salvar la realidad histórica evitando el enfrentamiento con las poéticas contemporáneas; una postura que permite a Platón desvincularse del “peligro de la irresponsabilidad artística y los extravíos del arte por el arte”⁵⁸⁹, pero no puede evitar que no caiga en otro peligro de la “identificación de la belleza, de la perfección y del mismo bien absoluto con ciertas especies particulares del bien”⁵⁹⁰; es decir, el personaje literario se confunde ante la tarea de separar entre las nociones del *bien absoluto*, propio de la estética literaria, y el *bien particular* que caracteriza el oficio político e ideológico; un procedimiento dialéctico asimilado por Reyes desde el inicio de su invención literaria: “Reyes no concebía el arte ensimismado, replegado. Era hombre social, dialogante, antes que solitario desazonado o creador de mundos interiores. Para él el arte estaba en la proyección del poeta hacia el exterior. (...) El arte es un momento de

⁵⁸⁷ James Valender, “La correspondencia entre Alfonso Reyes y Manuel Altolaguirre”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año: VII, Nº, 13-14, Mayo, 1993, pág. 30.

⁵⁸⁸ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 178.

⁵⁸⁹ *Ibidem.*

⁵⁹⁰ *Ibidem.*

eternidad en la experiencia vulgar de cada día, el oro puro, manchado por la tierra, como lo quiere Reyes”⁵⁹¹. Tanto Platón como Reyes conciben la poesía con señales de mestizaje, patetismo y ambigüedad, poniendo de relieve una concepción que anula cualquier intento de estudio riguroso, analítico y exhaustivo que desembocaría en la desintegración de la materia poética:

“(…) la preocupación moral o política es en Grecia tan antigua como la filosofía, (…) Pero sin duda en la época de Platón el problema es ya más apremiante, o la inquietud mayor de Platón le da caracteres de apremio.”⁵⁹²

En el marco de este mestizaje, Platón distingue entre dos estéticas inconciliables; por un lado, se encuentra la estética que se refiere a la *poesía*, la estética literaria, y es de orden sublime; y por otro lado, se tiene en cuenta la estética que se refiere a las *artes plásticas*, es decir, la que remite a las impresiones que depara la realidad cotidiana al personaje literario, y es de orden pedestre. La primera estética concibe “la poesía como inspiración que baja del dios o como reminiscencia de las cosas universales”⁵⁹³, es decir, la creatividad de Alfonso Reyes queda desbordada por una dimensión estética reflejada, según apunta Teodosio Fernández Rodríguez, en: “Numerosos escritos [que] dejaron constancia de la variada inspiración que lo guiaba, atento a las más diversas manifestaciones de la cultura universal pasada y presente, sin que intereses tan dispares impidieran que prestase constante atención a la cultura mexicana sin olvidar, como podrá comprobarse, las destacadas contribuciones que la

⁵⁹¹ Amancio Sabugo Abril, “La vocación literaria de Alfonso Reyes”, *l. c.*, págs. 30-31.

⁵⁹² *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, págs. 178-179.

⁵⁹³ *Ibid.*, pág. 179.

pintura ofreció en los tiempos en que le tocó vivir”⁵⁹⁴; y la segunda estética concibe “las artes plásticas como una última degradación de las cosas universales, inferior todavía a los objetos empíricos, presta, inesperadamente, un argumento contra la poesía, a través de la lamentable comparación entre la poesía y la pintura”⁵⁹⁵.

Se trata de una consecuencia de la actitud pensativa del personaje literario en referencia a la dramatización del mundo real y existencial que le tocó vivir. El poeta desea plasmar este mundo real en el sistema artístico, teniendo en cuenta los rasgos que determina Antonio Lorente Medina en estas palabras: “Es ya un lugar común hablar del impacto que supuso la Revolución Mexicana en la sociedad mexicana del siglo XX y en sus manifestaciones culturales y artísticas. (...), puso en contacto a gentes muy dispares desde el Río Bravo hasta el Suchiate, posibilitó la normalización lingüística en todo el país y aunó intereses contrapuestos, entre los que encontramos amalgamados anhelos milenaristas con reivindicaciones agrarias, reivindicaciones obreras y de emancipación femenina con defensa del sistema hacendístico de la propiedad privada, (...)”⁵⁹⁶. Ambas estéticas sitúan el personaje literario en una zona ambigua e indecisa ante la noción de la poesía:

“Lo más patético es que, quien así se queja de la poesía, necesita de ella aun para formular sus quejas, y su pensamiento no acierta a expresarse cabalmente sin pedir a la fabulación poética sus alas prestadas. Naturaleza sedienta de las cosas universales, las investiga entre los encantos que se ofrecen a los sentidos, y pretenden, mediante una adición de rasgos,

⁵⁹⁴ Teodosio Fernández Rodríguez, “Las ideas estética de Alfonso Reyes: (En torno a la pintura mexicana), en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Literatura y arte*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2008, pág. 128.

⁵⁹⁵ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 179.

⁵⁹⁶ Antonio Lorente Medina, “La Revolución Mexicana y su proyección artística”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Literatura y arte*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2008, pág. 101.

llegar a la ambiciosa arquitectura total y abstracta que todo lo contenga y supera.”⁵⁹⁷

Esta ambigüedad que circunda el fenómeno literario, permite la supresión, en la poética del yo, de “los desvíos ocasionales del razonamiento, que tanto nos han hecho sufrir en el análisis de la República; porque, en principio, necesita de la inspiración, pero como ésta se le ofrece arropada en atavíos de la mimesis, la rechaza indignado, en su impaciencia por llegar al éxtasis y a la comunicación directa entre la mente y el absoluto”⁵⁹⁸; determinando el concepto de lo *absoluto*, en la interpretación del teórico, en términos que remiten a la noción de la *poética*, que, a su vez, “se explica en su política, y su política se explica por su filosofía”⁵⁹⁹.

No obstante, la noción de la poesía en Platón no se ha descubierto aún, porque ella misma se disipa en las nociones de la política y la filosofía; lo cual justifica no sólo la complejidad de cualquier ejercicio que se empeña en definir la poesía sino, también, la inutilidad del mismo, ya que la relación entre la política y filosofía es tan íntima hasta tal punto de que ambas disciplinas integran la totalidad del fenómeno literario. Pero la insistencia del sujeto poético en definir lo indefinido hace posible la aparición de dos bandos de escritores y teóricos; por un lado, se destacan quienes “llegaron a presentirla, se detuvieron espantados, porque el alma, como dice Plotino, retrocede en los linderos del éxtasis”⁶⁰⁰; y por otro lado, se encuentran “quien, descifrando a Platón, citan los ejemplos de la música gregoriana; de la arquitectura monástica y militar que en cierto modo corresponde a aquella música; del sentido dorio de la vida, que limpia el cuerpo y la mente de enfermizas blanduras”⁶⁰¹. Entre ambos bandos, la poesía se parece más bien a las nociones de *austeridad* y *mesura*, en fin,

⁵⁹⁷ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 179.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, pág. 180.

⁵⁹⁹ *Ibidem.*

⁶⁰⁰ *Ibidem.*

⁶⁰¹ *Ibidem.*

“es una cuestión de costumbre”⁶⁰². No obstante, entre la dureza y la salud de la austeridad, el teórico se mueve poco a poco hasta configurar la noción de la poesía que Platón ha dejado en forma de fragmentos dispersos y desarticulados, es decir, la propuesta de Alfonso Reyes va más allá de los planteamientos platónicos, forjando los horizontes de la poesía desde el punto de vista vanguardista, como opina Amancio Sabugo Abril: “No hay nada más viejo que la vanguardia, pues es la última moda, desde siempre, vieja, anquilosada. La vanguardia parece que está en la mañana, pero está en el ayer, de estreno permanente, de apariencia”⁶⁰³.

⁶⁰² *Ibid.*, pág. 181.

⁶⁰³ Amancio Sabugo Abril, “La vocación literaria de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 32.

CAPÍTULO VI

PRINCIPIO LÍRICO: RUPTURA Y BÚSQUEDA DEL EQUILIBRIO

Cosmopolitismo literario

Según Amancio Sabugo Abril: “Ser cosmopolita no significa transterrarse y no ser de ninguna parte. El nacionalista a ultranza ama mezquinamente a su país, lo aldeaniza, lo convierte en parcela de su propiedad, mísero terruño”⁶⁰⁴. A partir de esta perspectiva hay que introducir los efectos de la poesía platónica en la creación literaria de Alfonso Reyes, como el resultado de la realidad histórica que caracteriza la época literaria del teórico interesado por trazar, a través de su lectura de los clásicos griegos, la imagen del mundo antiguo como símbolo del futuro; se trata de una construcción del porvenir desde el punto de vista de la génesis del pasado, y su formulación como lugar de la utopía en que el ser, situado en el presente, ha de arrancar sus reflexiones sobre el poeta, sus teorías y sus actos estéticos, marcando la diferencia entre el punto de vista del yo y el objeto estético, además de crear una expresividad lírica en que se mantiene el tedio original entre las distintas manifestaciones sociales, ideológicas y literarias:

Grecia comienza en el instante en que una representación tradicional del mundo se viene abajo. La crisis (...) va dando de sí sucesivamente una cosmología o nueva visión del universo; una lógica que concilie el creciente divorcio entre la paradoja científica y el prejuicio del sentido común, (...)”⁶⁰⁵

De este modo, el personaje literario da idea de sus orientaciones líricas y su sensibilidad en el proyecto de su poética, ofreciendo una obra de enormes dimensiones, según determina Minerva Margarita Villarreal aludiendo a Alfonso Reyes: “El trabajo que Reyes nos ligó, en cuanto aportación y envergadura, en cuanto diversidad y preocupación ética, en

⁶⁰⁴ *Ibid.*, pág. 26.

⁶⁰⁵ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 199.

cuanto creación estética e investigación literaria, teórica e histórica, en cuanto poeta en prosa y prosista altamente poético, en cuanto estudioso y en cuanto ensayista, en cuanto diplomático, en cuanto ser que apreció las letras y el arte al grado de formar dos de los más importantes acervos en México en ambos campos, integrando así, en el afán múltiple de su persona, a un edificador de gran parte de las instituciones que hoy conforman el quehacer cultural en México”⁶⁰⁶.

El problema de estas proporciones requiere empezar a ras del suelo, como trabaja Aristóteles, es decir, “la moral teórica de las definiciones quiere organizar ya un sistema del mundo”⁶⁰⁷; dando lugar a una tarea que requiere la estructuración de un cuerpo estético que se articula en coordinadas literarias, mediante las cuales se transporta la imagen poética, sujeta por el punto de vista lírico del teórico, en la temporalidad. Este sistema, a su vez, “proyecta reformas políticas sobre el mundo, arrastrando de paso, algo maltrecha, a la poesía”⁶⁰⁸, permitiendo la sustitución en la temporalidad de una experiencia caduca e inválida por otra nueva capaz de cumplir no sólo con el objeto lírico de la poesía sino, también, con el cosmopolitismo literario del yo poético. En este sentido, Aristóteles viene a ser el otro extremo del diálogo que Platón ya había iniciado en el seno de la Academia:

“Y he aquí que ahora, dentro de la misma Academia, se oye la voz de otra figura del diálogo; y con tal intensidad resuena, que los últimos comentaristas discernen en la obra de Platón una tercera etapa final: aquella en que el maestro, Platón, escucha ya la de Aristóteles, el discípulo.”⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Minerva Margarita Villarreal, “Legado de Alfonso Reyes”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 32.

⁶⁰⁷ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 199.

⁶⁰⁸ *Ibidem.*

⁶⁰⁹ *Ibidem.*

En el marco de esta permanente búsqueda de una forma de expresión propia, se justifica la exégesis de Aristóteles por parte del yo poético. Se trata de una forma de poner en orden el hacinamiento de una poética desarticulada que heredó el discípulo del maestro; dando lugar a un personaje literario que actúa en el escenario de la vida cotidiana, teniendo en cuenta sus aprendizajes en la Academia, los cuales lo llevaron a impartir las tutorías en la corte macedonia durante unos años que “fueron fértiles para Aristóteles, que acaso trazó entonces los cuadros de su portentosa enciclopedia”⁶¹⁰, es decir, los momentos que permiten no sólo la obtención de un saber acumulado sino, también, la puesta en marcha de la voz lírica del yo poético mediante la fundación, más tarde en Atenas, del *Liceo*, complemento y semejanza de la Academia platónica.

En estas múltiples oportunidades que facilita el mundo griego para la construcción, en el presente, de una fórmula que podría ser idéntica al futuro de la literatura, el personaje literario se mueve constantemente entre lo real y lo imaginario, estableciendo comparaciones entre los clásicos, en un intento de deducir los vínculos que puedan tener con los fenómenos literarios y sociales de la actualidad, a la vez, que traza los contornos y el sentido de una poética perdurable; en definitiva, se trata de: “Visitar el mundo clásico y dialogar con él en permanente tránsito con el ahora nos hizo ver prodigios, como ese hallazgo que logra hacer sonar la campanita de la basura para despertarnos a su milagro: (...) Reyes logra sacarnos del olvido en el que la realidad nos sumerge”⁶¹¹.

De ahí, Alfonso Reyes procura establecer el método y el sistema para el estudio del fenómeno literario tal como lo imagina en la versión aristotélica, partiendo de la *tragedia antigua*, como una manifestación particular de la literatura. Y a partir de ahí elabora la descripción del tipo

⁶¹⁰ *La crítica en la edad ateniense*, op. cit., pág. 200.

⁶¹¹ Minerva Margarita Villarreal, “Legado de Alfonso Reyes”, l. c., pág. 32.

literario a la *vista* que, simultáneamente, “aspira a convertirse en regla y norma de valor absoluto”⁶¹², es decir: “(...): imaginación poética en una prosa que combina la reflexión sobre los documentos históricos (...) con un lenguaje transparente (...)”⁶¹³. Sin embargo, el concepto de la teoría literaria se desvirtúa siempre de su objetivo, porque “corre constantemente hacia el resbaladizo terreno de la preceptiva”⁶¹⁴. Por consiguiente, el error del descarrilamiento de la teoría literaria hacia la preceptiva presenta dos tendencias; por un lado, se destaca la tendencia de Aristóteles en que el “error nunca es abultado y es disculpable”⁶¹⁵; y por otro lado, se encuentra la tendencia de los “comentaristas y casi diré culminadores del Renacimiento”⁶¹⁶ que llevaron el error a las *proporciones ridículas*:

“Pretender, en plenos siglos modernos, ajustar los fenómenos literarios a supuestos cánones extraídos del análisis que hizo Aristóteles sobre un solo tipo posible de la tragedia, tipo abandonado ya y que ni siquiera correspondía a las nuevas exigencias del espíritu, es uno de los mayores absurdos que registra la historia crítica.”⁶¹⁷

Al igual que: “Alfonso Reyes y Octavio Paz: vidas paralelas y ejemplares. Dos hitos en el mismo y una labor común”⁶¹⁸, Aristóteles y Platón fueron poetas y eso lo demuestran sus discípulos que citan de ellos fragmentos épicos, sus dichos históricos y mitológicos, sus encomios en prosa, etc. En el caso de Platón, Reyes subraya, además, algunos trozos de su obra crítica en que se desprende la afición a la belleza y lo bello como *Arte del elogio, El placer, La música, La dicción, Las tragedias, La voz,*

⁶¹² *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 200.

⁶¹³ Juan Malpartida, “América como utopía en la obra de Alfonso Reyes”, *l. c.*, págs. 33-34.

⁶¹⁴ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 200.

⁶¹⁵ *Ibid.*, pág. 203.

⁶¹⁶ *Ibidem.*

⁶¹⁷ *Ibidem.*

⁶¹⁸ Amancio Sabugo Abril, “La vocación literaria de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 25.

Los elementos y, sobre todo, un escrito sobre *La belleza*, “donde no sería extraño que se descargara de una vez para siempre de cuanto tenía que decir sobre este sentimiento general y su valoración teórica”⁶¹⁹; es decir, la afición a la poesía era en ellos, Platón y Reyes, tan natural y espontáneo, de modo que su invención lírica goza de fluidez, naturalidad y transparencia lejos de cualquier amaneramiento y artificiosidad.

Sin embargo, el caso de Aristóteles *enfoca su método al análisis* desde un doble punto de vista que resumen las bifurcaciones “la anatomía y la fisiología, el organismo y la función de la obra poética”⁶²⁰; ofreciendo la dimensión espiritual en que se cruza el punto de vista lírico con la percepción del objeto estético, es decir, el compromiso entre lo real y ficticio que se traduce en una expresión literaria en donde, según dice Anthony Stanton: “Inútil buscar (...) acción o transgresión. Se frustra la esperanza de una exploración de las capas profundas y ocultas del ser, la esperanza de toparnos con una intensidad destructiva”⁶²¹. Sin embargo, en cuanto a la obra de Aristóteles, figura simbólica del yo poético, la poesía resulta absorbida en la totalidad del sistema artístico:

“Hay por allí, entre sus libros, atisbos que bastan para redimirlo del cargo de insensibilidad.”⁶²²

De esta manera, la imagen que se ofrece de la *Poética* es la de un texto mutilado por dos razones; por un lado, porque ofrece solamente los resúmenes de las lecciones del Liceo; y por otro lado, porque contiene las pruebas textuales de un pensamiento poético y de una sensibilidad, intuición y emoción que reflejan la actitud del ser en su entorno social, político y cultural; es decir, un conjunto de notas y textos, en que sobrevive

⁶¹⁹ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 204.

⁶²⁰ *Ibidem.*

⁶²¹ Anthony Stanton, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 625.

⁶²² *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 204.

lo didáctico y lo social heredados, sin tener noción alguna de su origen. Ante esta situación de duda, el teórico se entrega a componer el cuerpo de la *Poética*, atendiendo tanto a las supuestas bases que parecen ser familiares al maestro como a las conclusiones que pueden ser de sus discípulos, y haciendo uso solamente al componente de la sensibilidad, tan característico a la personalidad de Alfonso Reyes en dicha tarea, como asegura Alberto Enríquez Perea en su introducción a la correspondencia entre Alfonso Reyes y Juan Rejano: “En esta correspondencia (...) se comprueba la sensibilidad no sólo poética sino política de Alfonso Reyes. (...) No hay tal insensibilidad en Reyes, ni siquiera en sus años de juventud, en los años en que su padre fue un posible candidato a suceder al presidente Porfirio Díaz”⁶²³.

A través de este procedimiento ideológico de Reyes, la tarea de deslindar entre ambas líneas de la poética, la crítica y la creación, se presenta como un juego de puzzle en que se procede a la refundición de todo para obtener la tercera línea, correspondiente al intérprete, en que las dos líneas anteriores sobreviven en armonía y en beneficio de una posible recapitulación general de las principales ideas, partes y pedazos que todavía se relacionan con la obra poética, dispersa en otros tratados como la *Retórica*, la *Política* y el *Arte poético*, y poco a poco van configurando la imagen del tratado de la *Poética* que, sin que fuera una realidad, sí existía como una idea:

“Conformémonos con saber que nuestro pequeño tratado representa legítimamente el pensamiento de Aristóteles. (...) La verdad es que Aristóteles pisa un terreno nuevo y no siempre logra crear un vocabulario unívoco. (...) Y la verdad es que la materia misma de

⁶²³ Alberto Enríquez Perea, *Charla en sonetos: correspondencia Alfonso Reyes y Juan Rejano (1947-1956)*, Sevilla, Renacimiento, 2003, págs. 14-15.

que se trata, que hoy decimos literatura, no tiene en su lengua término propio.”⁶²⁴

A parte del problema de la incoherencia que presenta la poética en su origen, también existe la dificultad que presenta la desarticulación del discurso poético, es decir, la expresividad y el lenguaje típico con que están tramadas las ideas poéticas y la doctrina del personaje literario. Esta “mera dificultad de vocabulario”⁶²⁵ con que se topa el sujeto poético a la hora de enfrentarse al sistema artístico, requiere la restauración no sólo de una poética propia sino, también, del punto de vista del otro; atendiendo a los datos reales e irreales, objetivos y subjetivos, públicos y privados, referentes al objeto estudiado, desde una perspectiva particular que refleja la ambigüedad y los sincretismos del yo: “La ambigüedad a la que nos referimos proviene, pues, de una “oscuridad” que radica en el mismo orden intencional y heterogéneo en que se dispuso la obra y tiene que verse como un elemento integrador que a la vez que oculta ciertas cualidades y ritmos, resalta otros”⁶²⁶.

Ahora bien, según los planteamientos de Alfonso Reyes, el sujeto posee el “instinto de la imitación que es en sí una fuente de goce, relacionado con el goce del conocimiento”⁶²⁷. Pero el *placer imitativo* del mismo modo puede ser experimentado tanto en el ejercicio propio como en el disfrute de la obra ajena; dando lugar a la *cosa imitada* que podrá ser en sí misma *placentera* o *penosa*, y el *goce intelectual del conocer*, origen de todo progreso humano, se matiza y madura con los halagos sensoriales de la *vista* y el *oído*. Después de establecer la conexión entre estos conceptos que van desde la interioridad hasta la exterioridad del sujeto, se puede deducir la siguiente definición:

⁶²⁴ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 245.

⁶²⁵ *Ibid.*, pág. 246.

⁶²⁶ Gloria Vergara, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *l. c.*, pág. 82.

⁶²⁷ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 256.

“El instinto hacia la imitación y la armonía es el complejo impulso que late en el origen del arte. Tal impulso es una necesidad del alma, y no un lujo más o menos superfluo. (...) Cuando aquel impulso, cuando estas facultades imitativas –patrimonio general de los hombres– son eminentes e imperiosas, (...) nace el poeta.”⁶²⁸

Ahondando más en ello, el teórico posee dos temperamentos poéticos; por un lado, se encuentra el temperamento que *contempla el bien*; y por otro lado, se subraya el temperamento que *contempla el mal*⁶²⁹. Se trata de dos temperamentos que caracterizan el pensamiento de lo individual, y “no de dos clases de poetas como dice Aristóteles sumariamente”⁶³⁰, para justificar el carácter fragmentario y la bipolaridad de lo compacto, provenientes de su afición al análisis y el deseo de la sistematización del fenómeno literario, fundado ya desde su origen en la tragedia de Esquilo relacionada con la abstracción y la psicología, y cuyo signos presentaban un *drama satírico o apendicular* que oscilaba entre la epopeya y la declinación del sentido de la tragedia en Sófocles y Eurípides, es decir, una etapa intermedia que corresponde a:

“Este género original, que tanta boga alcanzó en Grecia y nunca fue transportado a Roma, sólo se encuentra descrito en el Arte de Horacio.”⁶³¹

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ Con referencia a esta bipolaridad del yo poético, Guadalupe escribe refiriendo a Mario Vargas Llosa: “(...), Vargas Llosa trata de justificar sus cambios de postura: en la experiencia histórica naufragaban sus amadas utopías. Sus escritos sobre la polémica abierta por las propias fluctuaciones y paradojas sartreanas reflejan su propio caminar: (...)”. Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), “Mario Vargas Llosa: el dictador y la tragedia”, en *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, pág. 176.

⁶³⁰ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 257.

⁶³¹ *Ibid.*, págs. 257-258.

Desde esta perspectiva, la historia de la literatura poco a poco adquiere los contornos de la teoría, es decir, ya no se trata de una lectura objetiva del pasado sino una interpretación subjetiva de la historia desde el punto de vista del yo poético que tiende a rechazar lo que Abel Posse llamaba la *historia oficial*: “Hubo un encubrimiento consciente e inconsciente de la realidad del descubrimiento-cubrimiento”⁶³². Esta interpretación historicista permite contemplar el historiador, Aristóteles, desde la perspectiva en que se preocupa por la serie funcional más que la serie cronológica de sus libros anteriores; dando lugar al uso de la memoria y el recuerdo en la construcción de la imagen poética, sobre todo, de la comedia en Sicilia, Ática y Peloponeso⁶³³; esto es, la puesta en marcha de un doble procedimiento que se basa, ya sea en las ideas para contemplar solamente las abstracciones sin embarazarse con los hechos, ya sea en la contemplación de la realidad inmediata y contextual, prescindiéndose de cualquier interés por la abstracción, la emoción y la sensibilidad; lo cual:

“(…), convierte en ley genética de la poesía una mera observación histórica, y hace nacer la dramática de la épica sólo porque las tragedias atenienses recuerdan motivos y personajes de las sagas.”⁶³⁴

Atendiendo a los principios aristotélicos, la interpretación de los orígenes de la poesía pasa por la deducción de la estructura del drama a través de la reiteración tradicional de ciertas fábulas, y “alegando luego que el drama las prefiere porque son las que mejor cuadran con su estructura”⁶³⁵. Sin embargo, Alfonso Reyes pretende destacar el valor del impulso religioso, más antiguo y profundo, que puede explicar el

⁶³² Abel Posse, “Novela y crónica”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, pág. 15.

⁶³³ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 258.

⁶³⁴ *Ibidem.*

⁶³⁵ *Ibidem.*

nacimiento de la tragedia, aun cuando ésta aparezca más tarde salpicada de temas homéricos. Esta religiosidad del personaje literario en la antigüedad, es semejante a lo que se suele llamar el confinamiento de la crítica griega, que se atribuye a la violenta asimilación de la *tragedia* y la *epopeya*⁶³⁶. De este modo, y a la inversa de la interpretación aristotélica que se conforma con el estudio de los resultados de la tragedia, sin remontar hacia el origen del fenómeno literario y excluyendo en el juego a la comedia, Reyes va más allá de los resultados de la *génesis poética*, recogidos en el tratado de la *Poética*, para abordar el drama en su doble faceta: la tragedia y la comedia:

“La comedia representa un carácter inferior y ridículo, menos generalizable que la tragedia; una especie de fealdad o deformidad que sólo se justifica si no daña al espectador: lo que es lúdico o risible sin ser doloroso.”⁶³⁷

Ahora bien, para Reyes, la comedia apunta a la epopeya, sin desvincularse completamente de la tragedia, lo cual hace necesaria la comparación entre la epopeya y la tragedia⁶³⁸. En esta comparación, el teórico recurre a los supuestos aristotélicos basados en la consideración de la tragedia como derivada de la épica, sin que le haya ocurrido a Aristóteles la consideración de ambas como procedentes de tradiciones religiosas anteriores, aun cuando la tragedia ya evolucionada se inspira en la documentación escrita de aquellas tradiciones que sólo se conservan en la epopeya⁶³⁹.

⁶³⁶ *Ibid.*, pág. 259. Véase el ensayo: “Del drama y de la epopeya”, en *Al yunque*, *op. cit.*, págs. 404-406.

⁶³⁷ *La crítica en la edad ateniense*, *op. cit.*, pág. 259.

⁶³⁸ Véase la Tabla II de la *Poética*, en: *Ibid.* pág. 261.

⁶³⁹ En lo tocante a los rasgos singulares del ser absorbidos por la epopeya como manifestación literaria de dimensión religiosa y antropológica, Carmen de Mora establece una aproximación, desde este punto de vista a la obra *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y subraya: “Rulfo transmite una imagen de México que supera las vivencias tristes de aquella infancia tan intensa y de la coyuntura histórica que le tocó vivir para rozar lo metafísico. La doble visión de Comala que ofrece la novela –paraíso (en los recuerdos de

Por su parte, la epopeya tiene algunos *rasgos exclusivos* que la distinguen de la tragedia; por un lado, permite cierta simultaneidad de los lugares, procedimiento que no admite la tragedia; y por otro lado, carece de la música, es decir, la noción de la epopeya carece del espectáculo escénico, para mostrar un panorama lineal y homogéneo con que el teórico establece consenso, frente a la inestabilidad predominante en el mundo deficitario de la tragedia. En cuanto a las *relaciones de grado* entre la tragedia y la epopeya, sólo cabe escoger entre la mayor fantasía de la epopeya y la mayor amenidad métrica de la tragedia. Sin embargo, los planteamientos aristotélicos tienden a generalizar el efecto de la tragedia sobre el de la epopeya, dando por admitida la tesis de que sus opiniones en torno a la tragedia, se extienden automáticamente a la epopeya que, en cierta medida, forma parte de lo trágico:

“Finalmente, prefiere la tragedia por su mayor unidad, riqueza de recursos, brevedad, rapidez y concentración hacia el efecto poemático, efecto que todavía el espectáculo viene a reforzar.”⁶⁴⁰

De tal manera que el desprecio de la epopeya, por parte de la tesis aristotélica, viene justificado por su tendencia de “avulgararse en cuanto al auditorio”, porque ella se dirige a un público más culto que no necesita ver las cosas materialmente⁶⁴¹. Pero tampoco encierra la función poética en el espectáculo escénico de la tragedia:

“Por último, ni siquiera es verdad que la tragedia necesita del espectáculo escénico para cumplir su fin

dolores Preciado y en los de Pedro Páramo en sus juegos infantiles con Susana San Juan) e infierno— puede relacionarse con la caracterización que hizo Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) de la historia y la cultura mexicanas como productos del desarraigo”. Carmen de Mora, “Realidad histórica e imaginación mítica en *Pedro Páramo*”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, pág. 66.

⁶⁴⁰ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 263.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

poético, que lo mismo se satisface con la simple lectura.”⁶⁴²

Desde el punto de vista de Reyes, la crítica aristotélica está basada en el juicio colectivo que viene del público más o menos culto; dando lugar a una especie de crítica en que, ni las menorías selectas que monopolizan el saber, ni el público vulgar, pueden por sí solos servir de los mejores jueces o críticos, el público selecto perteneciente igualmente a lo que Giuseppe Bellini denomina «Los dos reinos de Alejo Carpentier»: “De la realidad, dura, cruel, Alejo Carpentier ha sacado lo maravilloso y a través de éste ha rematado su condena del infierno, la denuncia de la atormentada condición humana, estableciendo, por encima de todo, que el único reino del hombre está en la tierra y que su sufrir es meritorio, puesto que siempre se convierte en pro de los hombres que le seguirán”⁶⁴³. De este modo, las diferencias individuales conmutativamente se completan y corrigen unas a otras en el concepto del *Estado* gobernado por la *soberanía democrática*:

“En su doctrina de la soberanía democrática, el Estado se orienta conforme a un fin procurado a través de la justicia conmutativa. (...) Verdad es que su Estado presupone, irremediabilmente, un pueblo ya selecto y culto.”⁶⁴⁴

Desde el punto de vista historicista, la crítica incluida en la *Poética* se orienta en dos direcciones; por un lado, permite “percibir más claramente la tácita objeción de Aristóteles contra su maestro, respecto a la relación entre el arte y la realidad”⁶⁴⁵; y por otro lado, continúa el “dibujo

⁶⁴² *Ibid.*, pág. 264.

⁶⁴³ Giuseppe Bellini, “Los dos reinos de Alejo Carpentier”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, pág. 105.

⁶⁴⁴ *La crítica en la edad ateniense*, *op. cit.*, pág. 264.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pág. 302.

sobre la historia en sus grandes relaciones con la crítica”⁶⁴⁶. Ambas direcciones permiten la supervivencia de la doctrina de Aristóteles en sus *discípulos*:

“Los cuales, como hemos dicho, heredaron de él la conciencia histórica mucho más que la filosófica.”⁶⁴⁷

Reyes observa que en la crítica aristotélica hay la poesía de tendencia histórica y no una poesía con rasgos filosóficos, propia de su maestro Platón, es decir, la poesía comprometida con la realidad más que la poesía tendenciosa; ofreciendo una poética historicista que prescinde de la expresividad artificiosa y el amaneramiento verbal, y sostenida por un punto de vista preciso y absorbido en la totalidad del sistema artístico: la concepción del objeto empírico como una etapa hacia la idea, y el producto artístico como una realización de la tendencia que refleja; es decir, una relación entre la causa y el efecto de los objetos reales en la temporalidad implicada a favor de la producción de una literatura arraigada en la realidad y se ramifica en las tendencias artísticas y literarias coetáneas, aprovechando a su través el vehículo de la poeticidad que trasciendo la estética literaria fundada en: “La distorsión, lo grotesco, el humor y el absurdo, cuentan ahora con mucho más espacio , el que le depara las imágenes del subconsciente, para revolve en contra de la razón. (...), de la tiranía de la razón, de cualquier preocupación moral o estética, se produce una verdadera revolución en el campo de la figuración y representación estética (...)”⁶⁴⁸.

De acuerdo con ello, Aristóteles establece el paralelismo entre el *poema* y las artes acústicas cuyos efectos se transmiten a través del tiempo,

⁶⁴⁶ *Ibidem.*

⁶⁴⁷ *Ibidem.*

⁶⁴⁸ Begonia Souviron López, “Alejo Carpentier. Entre el surrealismo y lo real maravilloso”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, pág. 141.

y su teoría de la imitación se resuelve en la técnica verbal de las expresiones subjetivas; con lo cual, el poema ya no está vinculado en lo perecedero y exterior, sino arraigado en lo interior vinculado con la permanencia:

“Las cosas de todos los días, las cosas históricas, son una madeja enmarañada, confusa, que ni comienza ni acaba, ni ofrece en sí misma líneas discernibles: un enjambre o temblor de potencias inexpressadas.”⁶⁴⁹

Frente al poema, existe la *vida práctica*, la *historia* o el mundo contextual, entendido desde el punto de vista aristotélico como un “calendario de sucesos; una crónica, y no la historia filosófica a que hoy estamos habituados”⁶⁵⁰. De este modo, la historia no cuenta una acción sino un período, es decir, no relata los actos de las personas relacionadas con una acción, sino da la información numérica de cuantos actores existentes durante un período determinado, por desconectados que estén entre sí los actos y las personas; corriendo el riesgo de que sus resultados se queden en el pasado sin ningún efecto en el presente y el futuro, es decir, una tendencia hacia el *autocuestionamiento* de la propia historia, según la terminología de Noé Jítrik: “(...), término que designa no sólo una actitud filosófica o moral sino la virtud que tiene esa actitud de convertirse en forma. Inversamente, la forma, exigida, puesta en tensión, nos acerca al «autocuestionamiento» como núcleo productor zona que caracteriza tanto a un poeta como a una literatura, así como a una época a un sistema social”⁶⁵¹.

Paralelamente, acción, espacio y tiempo históricos corresponden, o mejor aún, se rectifican, en la necesidad, la universalidad y la eternidad

⁶⁴⁹ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 303.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, pág. 304.

⁶⁵¹ Noé Jítrik, “Destrucción y formas en las narraciones”, en *América en su literatura*, (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 220.

poemáticas, según los principios estéticos de la verosimilitud. Antes de Aristóteles, “la crítica tiende a confundir la historia como un capítulo de la elocuencia”⁶⁵², quedándose en los límites de un arte retórico y no de ciencia, aunque la rectificación pudo establecerse a partir de la doctrina aristotélica:

“(…) tanto la poesía como la historia necesitan de la imaginación. ¿Qué obra humana escapa a esta ley?”⁶⁵³

La *imaginación* remonta hasta lo que Polibio consideraba su propio *descubrimiento metódico* donde adquiriría el concepto de la *investigación pragmática*:

“(…) la concatenación casual de los hechos con sus naturales antecedentes, (...)”⁶⁵⁴

Pero, para Reyes, el laconismo aristotélico quiere decir que, aunque la historia aplique los procedimientos mentales algo semejantes a los poéticos, por su objeto mismo, ella se queda prendida a las cosas particulares, demasiado lastrada todavía de contingencias para poder ascender hasta los altos niveles de las ideas puras o las formas transparentes del alma donde ocupa los contornos de *anti-literatura* y *anti-narración*⁶⁵⁵. Sobre estos términos reflexiona Fernando Alegría para darnos el concepto de la *anti-poesía* que empieza por la agitación del ánimo y desemboca en la depuración de la creatividad: “(…), la antipoesía más reciente, esa que sigue la Revolución cubana, introduce ciertos cambios de operación en este sistema de violencia: (...) Los antipoetas terminan a sí mismos, se hacen signos de un país a otro, le sacan la tranca a la puerta,

⁶⁵² *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 305.

⁶⁵³ *Ibid.*, pág. 306.

⁶⁵⁴ *Ibidem.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*, pág. 307.

van a dar su garrotazo. Reparten salud y agitación”⁶⁵⁶. Por lo tanto, ni la poesía debe invadir la historia, ni ésta posee el poder absoluto sobre los dominios de la poesía; entre ambas, Aristóteles se planta como tercera entidad en discordia:

“(…); como tercero, concedor de los términos de la controversia, puesto que con ambas ha lidiado. (...) la diferencia establece un nivel filosófico superior para la poesía.”⁶⁵⁷

La doctrina que aquí se ofrece formula una disyuntiva que “nos deja entregados a una oscilación que va desde el entusiasmo hasta el desvío”⁶⁵⁸, permitiendo la construcción del concepto de la *teoría* en detrimento de la *crítica*, que se reduce a una condición subordinada debido a los efectos del perfeccionamiento conseguido tanto en lo real como en lo imaginario, ofreciendo una perspectiva en que se destaca la intención de hacer la teoría más que la crítica. Así la aportación aristotélica se queda en un simple concepto de teoría que se concibe como la especulación que se agota en sí, en el placer desinteresado de especular, sin llegar a trascenderse en la utilidad crítica, o sólo trasciende en la falsa especie de la *preceptiva*.

De este modo, a la doctrina aristotélica le falta el componente de la *sensibilidad* que media entre la praxis crítica y la preceptiva, determinada por Guillermo Sucre en el contexto de la literatura latinoamericana, como la que: “precede a la obra de Darío y a un tiempo es el resultado de ésta (...), para Darío la poesía es una doble lectura: la de la realidad y la de los textos ya escritos”⁶⁵⁹. Sin embargo, como apunta el propio Reyes, Aristóteles no ha logrado manifestar plenamente el concepto de la

⁶⁵⁶ Fernando Alegría, “Antiliteratura”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 258.

⁶⁵⁷ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 307.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia*, Caracas, Monte Avila Editores, 1ª ed., 1974, págs. 26-27 y 29.

sensibilidad en sus estudios literarios, privilegiando la objetividad analítica sobre el punto de vista personal y los efectos del yo subjetivo en el curso de los análisis sistemáticos:

“Inicia con sano instinto una independencia en el juicio literario, pero su espíritu sistemático le impide consumarla del todo; (...) Se diría que la literatura se le va encerrando, a pesar suyo, en los férreos círculos concéntricos de su cosmos, su enciclopedia, su teoría del alma y su teoría del bien.”⁶⁶⁰

A parte de los estudios rigurosos, analíticos y sistemáticos, propios de la tendencia aristotélica, se pueden deducir dos facetas inconciliables; por un lado, se encuentra la faceta sistemática y analítica, ya mencionada; y por otro lado, se aprecia la faceta filosófica: “la preocupación de convertir la descripción de un caso particular en precepto de universal validez”⁶⁶¹, es decir, lo que funda Roberto Fernández de Retamar en la “Intercomunicación y nueva literatura” como denominación de un mundo que se estructura: “La intercomunicación latinoamericana no es el resultado de la nueva literatura, ni viceversa: ambas son expresiones de un mundo que se estructura, de un continente que se hace uno, en una violenta anagnórisis”⁶⁶².

No obstante, la teoría del análisis, dominada con maestría por Aristóteles, no sólo perjudica su pensamiento filosófico sino, también, reduce sus hallazgos literarios a unos preceptos de escaso efecto poético y crítico; se trata de un choque de perspectivas que sitúa el poeta en una encrucijada en que se ven implicados los temperamentos del ser; por un lado, se destaca el ser sistemático que le exige algo más; y por otro lado, se

⁶⁶⁰ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 307.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² Roberto Fernández Retamar, “Intercomunicación y nueva literatura”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 331.

subraya el ser filosófico en que desea convertirse pero sin éxito. Entre ambos extremos, Aristóteles acude a la teoría del *silogismo* que le permite conquistar un tercer *género*, probablemente estaría en el origen de nuevas dificultades:

“Conforme concentra su atención en un género, pierde de vista algunas generalidades ya conquistadas, y aun la rectificación de algunas denominaciones que ya parecían saneadas para siempre, y nos pone en trance de volver a emprender la desinfección con ayuda de sus propias palabras, o de completarlo y enderezarlo a nuestro modo, según aconteció casi siempre al comentarista.”⁶⁶³

Este ejercicio basado en la elaboración del género aristotélico mediante una investigación microscópica del yo, sin preocuparse por la fisonomía que dicho género pueda tener, conduce hasta el límite de descubrir la *utilidad catártica*, a la que se ajusta el propio Aristóteles, determinada por Alfonso Reyes en las siguientes palabras, como:

“El destino hace nacer a Aristóteles en el momento oportuno para recoger la herencia acumulada.”⁶⁶⁴

El cosmopolitismo literario del yo poco a poco se transforma desde un monodílogo poético, que atrae la atención del lector, al descubrimiento de una facultad humana que consiste en la angustia vital y el deseo de abandonar la soledad para incorporarse, mediante la expresividad y la creatividad, al mundo compartido y público: “Alfonso Reyes, cosmopolita de varias culturas, antecedente paralelo del propio Octavio Paz, es también poeta cuando traduce. (...) El buen traductor es un buen traidor al original

⁶⁶³ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 309.

⁶⁶⁴ *Ibidem.*

que no calca, sino que recrea para recuperar la forma perdida en el trasvase de lenguas”⁶⁶⁵.

De este modo, el mundo interior del teórico requiere estrechas relaciones con el mundo exterior en su doble faceta: artística y social, textual y contextual o histórica e historicista; estableciendo vínculos dinámicas, tanto entre los extremos de estas bifurcaciones, como entre el yo poético y el entorno público mediante la organización de grupos, promociones y generaciones literarias capaces de mantener el ser humano, no sólo en plena consciencia de la realidad circundante, sino, también, en permanente actividad creativa que favorece la evolución de la literatura y fomenta la imaginación del poeta solipsista, en vez de contemplar pasivamente: “Las realidades de otros seres, así como también de todo lo que es externo, disminuyen igualmente hasta que surge un nuevo estilo de aspereza cuyo énfasis retórico puede ser leído como cierto grado de solipsismo”⁶⁶⁶.

Carácter pendular de la poesía en el tiempo

El cierre del ciclo que corresponde al mundo interior del yo poético no es más que el inicio de un nuevo ciclo: el que corresponde al mundo exterior del teórico, es decir, las relaciones entre éste y la realidad circundante; se trata de una perspectiva en que la poesía se mezcla con los diálogos que el teórico entabla con su entorno o el mundo exterior, oscilando entre el yo y el tú a través de la implicación de la temporalidad como vehículo entre ambos extremos. De ahí, la poética de Reyes da la sensación del acabamiento del ciclo del maestro Aristóteles, símbolo del

⁶⁶⁵ Amancio Sabugo Abril, “La vocación literaria de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 25.

⁶⁶⁶ Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1ª ed., 1977, pág. 139.

eclipse de una teoría, y el comienzo del ciclo de sus discípulos que, a su vez, heredaron de su maestro la doctrina en que “la asociación entre el filósofo y el guerrero alcanza un sentido providencial”⁶⁶⁷ que posibilita la aparición de nuevas figuras, como es el caso de Isócrates:

“Hombre de letras y no de armas, mucho debió de merecer para que así se sumara su recuerdo a los lutos de la ciudad. (...): noble pensamiento el asociarlos al discípulo en aquel simposio de eternidad; (...) Símbolo de toda elocuencia, (...)”⁶⁶⁸

La lucidez de Isócrates y su pensamiento orientado hacia el futuro, es decir, hacia la creación de los destinos y los horizontes, son cualidades que ya había sentido el maestro Aristóteles con respecto a su discípulo, apodado con el nombre del *viejo elocuente*, por predicar siempre la unión de la familia griega agotada por sucesivos enfrentamientos bélicos y, sobre todo, cuando Grecia caía en el poder de los bárbaros por cuarta vez⁶⁶⁹; formulando, así, las nociones de la «crisis de la normatividad y el proceso de destrucción de los géneros», según la terminología de Haroldo de Campos⁶⁷⁰. Se trata de una situación trágica, predominante en lo vivencial, que el personaje literario padece en su interioridad y desea plasmarla en el sistema artístico a través de la palabra literaria que transmite la propia forma de ser, en tanto *ensayista político*, basada en el significado de una confederación helénica en que cada Estado-Ciudad conserve su autonomía interior:

⁶⁶⁷ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 309.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, pág. 182.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, págs. 182-183.

⁶⁷⁰ En el marco del tema de la “Superación de los lenguajes exclusivos”, Haroldo de Campos destaca los conceptos de la *crisis de la normatividad* y el *proceso de destrucción de los géneros* como consecuencia de: “La tendencia hacia la estricta demarcación literaria de los géneros, hacia la precisa elaboración de un canon de los géneros, es un corolario natural de la concepción reglamentada y normativa del lenguaje, característica del clasicismo. (...) La teoría canónica de los géneros no es nada más, entonces, que la proyección de esa actitud en la literatura, (...)”. *Vid.* Haroldo De Campos, “Superación de los lenguajes exclusivos”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 279.

“Grecia es una sola civilización, que se reparte y matiza en diversos meandros, entre las cañadas de aquella península llena de laberintosas montañas.”⁶⁷¹

El discurso político-artístico de Isócrates, si bien vela por la restauración de la democracia, la unión y la convivencia de los helenos en un mundo mejor, digno y humano, pero, a cambio de ello, declara la guerra y la agresión a los demás pueblos, los bárbaros, que no pertenecen a la comunidad helénica; dando lugar a su propia doctrina en que desea lo bueno para el mundo privado, y lo malo para el mundo público: “A la paz griega, por la guerra extranjera”⁶⁷². Dicha doctrina fue recibida generosamente, no sólo por parte de los griegos, el pueblo a la que se ha dirigido desde el principio, sino, también, al configurarse en la *quinta columna* macedónica de Grecia, se ha convertido en el destino de los pueblos ajenos, el otro y la otredad por ser fundada por medio de la palabra literaria y la expresión verbal, únicos instrumentos útiles para el perfeccionamiento del pensamiento político:

“(…) ⁶⁷³esperaba el convencimiento por el discurso. Era, él también, como una estatua de la Prosa.”

No obstante, esta doctrina política del personaje literario no ha podido aprovechar todos los saldos y las tendencias que constituían la herencia política en la antigua Grecia; ofreciendo una especie de teoría que, además de sufrir escisiones en lo textual, por no abarcar en lo máximo todo el pasado que le pertenece en el cuerpo de sus obras, también ha prescindido de muchas inspiraciones en la formulación de sus documentos

⁶⁷¹ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 183.

⁶⁷² *Ibid.*, pág. 184.

⁶⁷³ *Ibid.*, pág. 185.

jurídicos, las leyes y el concepto del Estado. De ahí viene la idea del “retrato moral o la biografía interpretada”⁶⁷⁴, que ha llegado hasta nuestros días en forma de:

“La tradición se deja sentir en la teodicea de estoicos y neoplatónicos, según se aprecia en Plotino, cuando trata de los animales feroces. Si tal ha sido la fortuna póstuma de Isócrates, también conoció en sus días otros lauros, y todos, lauros de la Prosa.”⁶⁷⁵

De este modo, la aportación de Isócrates hay que entenderla en términos de su concepción de la filosofía como una “cultura fundada en las artes liberales”⁶⁷⁶; de modo que, al prescindir de la auténtica filosofía y aun de las ideas demasiado originales, su disciplina se reduce a un mero arte de composición y de estilo que se manifiesta en el arte de la prosa, es decir, una forma de escribir que aprovecha, para la transmisión de su contenido, todos los elementos generales de la cultura. Así la prosa de Isócrates se bifurca en la *forma*, que es la prosa; y el *contenido*, que es la cultura; dando lugar a dos categorías principales en el arte de escribir, y a través de ellas sólo se puede llegar a la cumbre del pensamiento político que permite la formulación de la forma *monárquica del gobierno*, es decir, la meta en que ha de coincidir con Platón. Pero para llegar a esta meta, ambos escritores se difieren en el concepto de la *educación* que, mientras Platón lo funda en la República perfecta regida por el concepto de Estado, Isócrates le otorga el sentido humano:

“Isócrates representa el humanismo, pero no ya en el amplio sentido moderno. Grecia vive confinada dentro

⁶⁷⁴ *Ibid.*, pág. 186. Véase el apartado “La biografía oculta”, en: *La experiencia literaria, op. cit.*, págs. 120-122.

⁶⁷⁵ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 186.

⁶⁷⁶ Véase el apartado “La filosofía como cultura liberal” del capítulo “Isócrates o de la prosa”, en: *Ibid.*, págs. 190-191.

de su lengua y su literatura, de donde resulta cierta estrechez.”⁶⁷⁷

Entre Isócrates y Platón se da el primer choque entre el *humanismo* y la *ciencia*, considerados, entonces, como dos conceptos contradictorios en la época griega; pero poco a poco en los tiempos más recientes, la ciencia, en tanto que es la técnica que ofrece los utensilios para el estudio y el análisis, se acerca al humanismo, en tanto que es el tesoro acumulado, para conseguir de ello los nuevos descubrimientos, es decir, una especie de confrontación entre ambos extremos con la intención de procrear y forjar nuevos rumbos y horizontes desde el punto de vista alegórico; desvelando nuevas conquistas a través de la relación ambivalente e interactiva entre la literatura y los *mass-media*: “(...) que produce un enriquecimiento mutuo en un plano superficial, los *media* cumplen también una función ideológica respecto de la literatura, la función precisa de apropiarse de ella, institucionalizarla y retardar su evolución. Representan una fuerza de detención”⁶⁷⁸.

De ahí, aunque los griegos no han alcanzado plenamente este sentido alegórico, pero nunca han abandonado la actitud recelosa frente a la ciencia, gracias a los intelectuales de los tiempos más recientes que volvieron a redescubrir el pensamiento de los clásicos griegos para subrayar sus peculiaridades humanísticas:

“El humanismo de Isócrates no es más que una excelente y pulcra retórica de los lugares comunes.”⁶⁷⁹

De este modo, la doctrina isocrática se basa en las cosas razonables y evidentes tal como son en la realidad, sin ahondar en la esencia de las

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pág. 192.

⁶⁷⁸ Juan José Saer, “La literatura y los nuevos lenguajes”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 313.

⁶⁷⁹ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 192.

mismas siguiendo un criterio científico; dando lugar a una especie de prosa que se conforma con recoger y exponer las cosas de la realidad desde el punto de vista superficial independientemente de que su naturaleza sea buena o mala, lo cual supone la depuración del sistema artístico como símbolo de la perfección del pensamiento humano que se transmite de generaciones en generaciones, acentuando el sentido de la paradoja, la complejidad y el patetismo que gobiernan la producción literaria dubitativa entre el cosmopolitismo y el regionalismo, que muchas veces pone en aprieto al autor incapaz de abandonar el propio material de *nativismo*⁶⁸⁰.

En esta tendencia humanística se perfila una técnica que desemboca en la síntesis entre el *pensamiento bárbaro* y el *pensamiento helénico*; caracterizando, así, tanto el humanismo de Isócrates como la bifurcación del mismo en dos direcciones, por un lado, el aislamiento del teórico con respecto a la doctrina política de Platón, y por otro lado, el acercamiento entre ambos personajes literarios, el teórico y el político; porque la política, que siempre rechaza las consideraciones profundas y pone de relieve uno de los fundamentos del helenismo, necesita del estilo sencillo y cautivador de la poesía:

“Según Platón, incumbe a la filosofía el servicio de las almas y la salvación de la humanidad, consigna heredada de Sócrates. Isócrates, ante semejante misión, viene a ser un oficial modesto, encargado de acicalar la herramienta.”⁶⁸¹

No obstante, la obra literaria de Isócrates se caracteriza por la expresividad profunda y amaneramiento lingüístico que dificulta la percepción de sus conceptos teóricos y críticos, y pone en duda las

⁶⁸⁰ António Cândido, “Literatura y subdesarrollo”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 353.

⁶⁸¹ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 192.

intenciones humanísticas, sociales y culturales del teórico; éstas sólo se adquieren gracias a la sencillez y la transparencia en la expresión verbal, generando el sentido de la gracia, el humor y la ironía, es decir, la necesidad de una *autointerpretación* que introduce Mario Benedetti como elemento integrador de la creación literaria de tendencia vanguardista⁶⁸².

Pero aquí, la poética del personaje literario se ve implicada en la búsqueda de la artificiosidad y permanece bajo una impresión más duradera, envolviendo los pensamientos en numerosos rodeos que, al no responder a los ritmos poéticos, sí transmiten signos del pensamiento retórico⁶⁸³. El procedimiento poético basado sobre esta técnica, aprovecha los elementos figurativos de una tradición poética heredada para sostenerlos en el instante a base de unos moldes peculiares y concretos, a través de los cuales se espera la trascendencia de los conceptos generales que pertenecen a la tradición humana; lo cual terminaría en sucesivos derroteros del teórico que pretende sublimar sus figuras peculiares, dotándolas de rasgos heroicos, sin conformarse con los rasgos humanos de las mismas para llegar a la trascendencia lírica de sus supuestos creativos:

“Isócrates domina en las cosas grandes; (...)”⁶⁸⁴

Así la literatura de Isócrates, vista desde el punto de vista de la teoría poética reyesiana, se caracteriza con un tono superior e irritante y abomina de los géneros cómicos y de la naturaleza heroica más que humana;

⁶⁸² Si la literatura es teoría y crítica, la tarea del autor, escritor, sólo se completa cuando consigue transmitir el discurso literario de acuerdo con las dos facetas señaladas. A este respecto refiere Mario Benedetti cuando escribe: “En géneros como la poesía, y sobre todo la novela y el cuento, los escritores latinoamericanos han constituido en los últimos años una verdadera vanguardia. Con excepción de la literatura alemana, que, a partir de la posguerra, ha surgido con mayor brío y con una evidente calidad artística no hay en la literatura europea de hoy (...) muchos nombres que puedan emparejarse verdaderamente a los grandes creadores de América Latina. Sin embargo, esa excelencia no ha tenido ni por asomo la repercusión que efectivamente merece. La crítica europea sigue midiendo a los artistas latinoamericanos con patrones europeos”. *Vid.* Mario Benedetti, “Temas y problemas”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 367.

⁶⁸³ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 195.

⁶⁸⁴ *Ibidem.*

interesándose en las *enseñanzas morales* más que en la *calidad poética* de los demás poetas, es decir, el privilegio del pensamiento político sobre el pensamiento poético, fundado en la estética literaria, el compromiso entre la crítica y la creación, y el bien supremo y duradero de la poesía frente a lo efímero del bien político. De esta forma, la poesía de Isócrates poco a poco se distancia del ámbito social y cultural para situarse en los contornos de una filosofía que va a contra corriente del interés público, ofreciendo una doctrina que se concentra en la imaginación del escritor y explora el saber humano desde el punto de vista de la incompatibilidad con los valores dominantes:

“(...) disfrutaban de libertades en cuanto a fondo y forma, elasticidad del discurso, empleo de neologismos, extranjerismos y metáforas, que la prosa no podría consentirse.”⁶⁸⁵

En este contexto, José Guilherme Merquior resalta la responsabilidad del escritor actual ante la sociedad en que se encuentra, pero sin marginar el oficio literario propiamente dicho, escribiendo que: “Los compromisos ideológicos del escritor sólo alcanzarán su verdadera eficacia cultural si se armonizan con el desarrollo autónomo del campo intelectual en su dimensión propiamente literaria. No se trata de aislar la literatura, sino de cumplir el ascetismo que ella requiere para hablar sin falsas retóricas en nombre de la salud de la cultura. La literatura debe seguir siendo crítica inclusive donde la crítica social se convierte en cántico de esperanzas”⁶⁸⁶. Este abuso de las libertades expresivas y las manifestaciones líricas que no descenden a la realidad, pone en cuestión la relación que pueda haber entre la poesía y la prosa, dos formas de escribir que ante todo coinciden en el

⁶⁸⁵ *Ibid.*, pág. 196.

⁶⁸⁶ José Guilherme Merquior, “Situación del escritor”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 387.

uso del *lenguaje*, como materia principal con que ambas transmiten sus contenidos. Sin embargo, en este uso del lenguaje sobresale la diferencia entre ambas formas de escribir que, si bien se le concede poco interés en los tiempos recientes en la creación literaria, ha sido considerable en los tiempos de la Antigüedad clásica, adquiriendo en Isócrates un significado peculiar:

“E Isócrates quiere significar que el prosista aspira a glorias más encumbradas y difíciles que las risueñas glorias poéticas.”⁶⁸⁷

Isócrates pertenece al grupo de los “peripatéticos”⁶⁸⁸ que ha heredado de Aristóteles la aptitud problemática, mucho más que la sistemática, considerada en función del método que permite adueñarse de las cosas particulares, mucho más que la voluntad de abarcar los conjuntos cósmicos; y más que la ambición filosófica, está gobernado por la inquietud histórica propia de una cultura en balance⁶⁸⁹. De este modo, el teórico se sitúa en una encrucijada en que la afición a la filosofía, propia de los helenos, va extendiéndose en el universo creador del yo poético, sin desvincularse del

⁶⁸⁷ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 196.

⁶⁸⁸ Véase: los párrafos 485-492, en *Ibid.*, págs. 311-314. El grupo de los peripatéticos desciende de Aristóteles y se divide entre los “extranjeros” y los “atenienses”. Entre los extranjeros se destacan los nombres como Faniás de Ereso, Heráclides Póntico, Cameleón, Aristóxeno Tarentino, Dicearco de Mesena, Praxífanos y los discípulos de éste, Arato y Calímaco; es decir, toda una generación de los discípulos que, a su vez, son los maestros de la segunda generación para otros discípulos. Entre todos ellos hay la promoción de la conversación entre los antiguos y los modernos cultores, y sus ámbitos de los trabajos varían entre la tragedia, la comedia, la cartografía, la filosofía, la historia, la oratoria, la gramática, etc. Junto a estos peripatéticos de origen extranjero, hay los “peripatéticos atenienses”, como el ateniense Demetrio Faléreo, quien perdió la vista en Alejandría y la recobró por obra del dios Serapis, discípulo de Teofrasto y condiscípulo de Menandro. Ha podido introducir la recitación de los rapsodas en el teatro, pero cayó del poder ateniense y huyó a Tebas e inmediatamente se estableció, por fin, en Egipto, donde gozaba de un momento tranquilo que le ofreció Tolomeo I, antes de acabar de nuevo en el destierro por enfrentarse al monarca Tolomeo Filadelfo. Las obras que escribió giran entorno a los temas políticos, históricos y retóricos; además de estar atento a las críticas que los demás le hicieron, siempre pretende corregirlas. El estilo que le deparó toda su trayectoria intelectual es un estilo suave, pálido y moderado, florido ya de las metáforas y las metonimias, donde se ve que comienza a decaer la sobriedad clásica. Por muy piadosa que haya sido la familia peripatética para conservar la casa heredada, pronto se nota la cuarteadora en el muro. De modo que si hemos cambiado la filosofía por la historia, y si nos hemos quedado con la retórica, de ésta apenas logramos salvar los formalismos huecos, y desaparecen por ahora algunas de sus más preciosas especies. Salvo Teofrasto, no las recogieron, al parecer, los peripatéticos.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, pág. 311.

imperio de Aristóteles, es decir, del deseo de sistematizar y organizar todo el hacinamiento de la *teoría aristotélica de la letras* desde el punto de vista historicista. Entre el deseo de construir un pasado en desorden y la formulación de la propia teoría literaria en el presente, el poeta pasa de la sensación del fin de un ciclo a la intuición de otro ciclo nuevo fundado en la relación binaria entre la *retórica* académica y la *crítica* verbal:

“De este tronco han de brotar dos ramas: la retórica, reducida ahora a una enseñanza escolar, según cánones que durarán más de cinco siglos, y la crítica verbal que, sobre el puente de los gramáticos estoicos, se encamina hacia los inventarios textuales y los catálogos de escolios alejandrinos.”⁶⁹⁰

Pero la influencia mutua entre cada uno de los ámbitos, el académico y el social, permite la contemplación del choque de perspectivas que reflejan los personajes literarios de Teofrasto y Menandro, “¡El prudente Teofrasto, y el ya romántico Menandro!”⁶⁹¹, es decir, las dos vertientes que se implican en un monodialogo del yo poético, poniendo de relieve la binariedad prudencia *versus* angustia; se trata de una confrontación que privilegia el sentimiento de la angustia sobre el de la prudencia mediante la voz lírica que acentúa la tonalidad romántica del discurso literario, esto es, la inclinación del yo hacia la postura del romántico Menandro, quien encarna la tesis reyesiana de la *función ancilar* de la literatura y, según José Antonio Portuondo, desempeña la función de: “una constante en el proceso cultural latinoamericano y es la determinada por el carácter predominante instrumental (...) de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad”⁶⁹².

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ *Ibid.*, pág. 327.

⁶⁹² José Antonio Portuondo, “Literatura y sociedad”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 391.

Sin embargo, el *romanticismo*, sin ser una doctrina de múltiples sentidos, sino el cambio de las apariencias manteniendo intactas las esencias, remite a aquella bifurcación inicial entre la tragedia y la comedia irreducible para Aristóteles, y camina por pasos contados a la convergencia y la unión originales, propios del *pasado colonial*; pero aquí adquiere un sentido neorromántico que concibe la poética del yo en términos de mezcla entre el dolor y la risa, es decir, una actitud irónica que une entre la comedia y la tragedia mediante la función catártica que acompaña a ambos extremos en el *pathos* moderno⁶⁹³, muy parecida a la que sentían los criollos “(...) al vibrar sus corazones ante los conceptos de *libertad, independencia, revolución* que les llegan de las Trece Colonias recién liberadas de Inglaterra y de la Francia (...)”⁶⁹⁴. Sin embargo, la figura de Menandro se resiste, en teoría, a la emancipación y la transformación frente a la conducta prudente e ideológica, propia de Teofrasto:

“Lo que sucede es que Teofrasto es retórico, y Menandro es literato. De aquí que, en los fragmentos salvados de las comedias, la mayor libertad de la función poética consienta irisaciones de melancolía y de dulzura equiparadas provisionalmente al romanticismo e implacablemente ignoradas por la geometría de los *Caracteres*.”⁶⁹⁵

Esta función catártica que mantiene en el tedio original los extremos antagónicos de la melancolía y la dulzura, se sitúa en una zona de “templanza media que, tras de llamar aristotélica, también pudiéramos llamar horaciana”⁶⁹⁶; es decir, una función poética que ha empezado en la época griega, donde apareció en la tragedia, y sigue sobreviviendo en la

⁶⁹³ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 327.

⁶⁹⁴ José Antonio Portuondo, “Literatura y sociedad”, *l. c.*, pág. 400.

⁶⁹⁵ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 328. Véase el apartado “El caso de los Caracteres” del capítulo “Teofrasto o de la anatomía moral”, en: *Ibid.*, págs. 318-322.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, pág. 329.

época romana gracias a la poesía de Horacio y la Comedia Nueva protagonizada por Menandro, y posteriormente, en los tiempos más recientes, fue introducida por Andrés Bello, en el marco de la literatura latinoamericana contemporánea a la primera mitad del siglo XX, mediante estos versos:

Tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo donde te abre
el mundo de Colón su grande escena.

.....
No te detenga, ¡oh diosa!,
esta región de luz y de miseria,
en donde tu ambiciosa
rival Filosofía,
que la virtud a cálculo somete,
de los mortales te ha usurpado el culto;
donde la coronada hidra amenaza
traer de nuevo al pensamiento esclavo
la antigua noche de barbarie y crimen;
donde la libertad vano delirio,
fe la servilidad, grandeza el fasto,
la corrupción, cultura se apellida.⁶⁹⁷

Así el personaje literario concibe el discurso literario como una manifestación artística que acude a la realidad circundante para enriquecer el contenido del sistema artístico mediante la interpretación de las costumbres, las formas de vida y los contextos sociales de una doble manera; por un lado, se hace uso a una interpretación en que influye la *brutalidad de la época* que se lleva acabo en lo real; y por otro lado, se pone de relieve la interpretación en que predomina la *sensibilidad* del sujeto capaz de transformar su herencia de la cultura:

⁶⁹⁷ Citado por Portuondo, José Antonio, "Literatura y sociedad", *l. c.*, pág. 401.

“(…) Menandro, con todos sus encantos, no era hombre de ideales firmes, (…) Su comedia es la comedia del desencanto, (…) está pegada a Atenas por la copia de las costumbres.”⁶⁹⁸

Alfonso Reyes prosigue sus reflexiones sobre la crítica clásica en *La antigua retórica*, libro que establece la conexión entre las reflexiones del teórico sobre *La crítica en la edad ateniense* y la configuración de la experiencia literaria en el instante, para ofrecernos un proceso crítico que evoca el estado de la crítica en el pasado con la intención de formular en el presente el concepto de la Teoría Literaria desde el punto de vista lírico que, no sólo fomenta el *conflicto generacional* sino, también, introduce la necesidad de su explicación⁶⁹⁹.

Así, pues, con la caída de Atenas en el poder del Imperio Romano, la vida pública del ágora desaparece en el mundo griego, ya en forma de una metrópoli en sentido de la parroquia, aun cuando continúa siendo un centro intelectual. La creación literaria, concebida entonces bajo concepto de la retórica, se distancia de los lugares públicos y populares para refugiarse en las aulas donde tiende a estereotiparse. Prontamente, privada de respiración y arrancada del servicio social, crece para adentro, se llena de sí misma y se complace en formalismos huecos multiplicando los entes sin necesidad. El estudio de la prosa, o la retórica, tiende principalmente a conformar la doctrina adquirida en el programa de la enseñanza escolar; ofreciendo la noción de una esencia común al verso y la prosa literaria, presentida ya por Aristóteles, y vuelve a perderse con la invención de nuevos códigos para

⁶⁹⁸ *Ibidem*. Véase también el apartado “Época y costumbres”, en: *Ibid.*, págs. 323-325.

⁶⁹⁹ Adolfo Prieto escribe en torno al *concepto generacional*: “(…) no debe sobrevalorarse al extremo de resumir en él la dinámica que moviliza el curso de la historia o de atribuirle el carácter configurador de las más profundas agitaciones sociales. El conflicto generacional a veces acompaña y expresa en su verdadera potencialidad un proceso de cambio; a veces indica, en niveles muy limitados, los desajustes de algunos grupos sociales; a veces materializa, simplemente, la disputa por la imposición o el mantenimiento de gestos, modas o signos convencionales en el ámbito de un grupo profesional o ideológico, una escuela o una capilla artística”. *Vid.* Adolfo Prieto, “Conflictos de generaciones”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 406.

pensar, hablar y escribir, dando lugar a una retórica dominada, en sus inicios, por la *prosa epistolar*:

“Este género, fuera de antecedentes orientales, egipcios, hebreos o chinos, parte, según Helénico, de la reina Atosa, hija de Ciro y Esposa de Cambises y de Darío.”⁷⁰⁰

Aunque el arte retórico ya había existido en Atenas antes de la llegada de los romanos, sólo habrá que esperar hasta la llegada del imperio romano para ver el florecimiento de este tipo literario gracias a la obra de Cicerón, quien concibe la retórica como un arte de la expresión clara y transparente; marcando, así, la diferencia con respecto a la opacidad retórica de sus predecesores y condicionando el arte de escribir desde entonces hasta nuestros días, en que las imágenes del mundo contextual americano se superponen al clasicismo y el barroquismo, la artificiosidad y el amaneramiento lingüísticos, como señala Augusto Tamayo Vargas: “La naturaleza se nos ofrece en un “juego de antítesis”, en términos conceptistas. Y el hombre –más que la propia naturaleza que se defiende de la inclemencia– es un grande, terrible hacedor de desiertos”⁷⁰¹.

De este modo, el arte de escribir viene a ser uno de los quehaceres más destacados de la praxis literaria, una especie de invención literaria que traduce la experiencia humana en sus diversas facetas combinando entre la acción y la contemplación, la vida y la obra, historicidad y textualidad; dando lugar a las obras literarias originales como la “Retórica de Herenio” / “es un reajuste de la doctrina griega según las exigencias romanas”⁷⁰². Además, la obra literaria de esta índole historicista contiene implícitamente las raíces y las fuentes del yo poético, el autor, en este caso Cicerón, que

⁷⁰⁰ *La antigua retórica, op. cit.*, pág. 404.

⁷⁰¹ Augusto Tamayo Vargas, “Interpretación de América Latina”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 459.

⁷⁰² *La antigua retórica, op. cit.*, pág. 409.

influirán en la invención literaria de las posteriores generaciones literarias, tendencias artísticas y poéticas, como en el caso de Quintiliano que Reyes ha considerado como el efecto de la invención literaria y la retórica de Cicerón⁷⁰³.

Así, mientras el humanista Cicerón roza al soslayo las reminiscencias académicas y cuantas doctrinas construyendo el genio griego desde Sócrates hasta Aristóteles, Quintiliano ha aprovechado algunos de sus contemporáneos más o menos próximos, como categorías de embrión y residuo, para ser “el gran organizador de la retórica”⁷⁰⁴, que poco a poco absorbe los efectos políticos para transformarse más tarde en la oratoria vinculada en su origen con tres males: los “vicios de la educación, la deficiencia de los maestros y la degradación de las costumbres”⁷⁰⁵. Por su parte, los retores enseñan a los Gracos las vanas disputas, en vez de la verdadera filosofía, la ciencia, el derecho, las artes y el conocimiento de la naturaleza humana⁷⁰⁶. En todo este conflicto sobresale el valor de la elocuencia, considerada entonces como manifestación poética, apenas consistía en las agitaciones y las manifestaciones de los pueblos, sin que los dirigentes se detengan para el desciframiento del discurso oratorio para comprender en qué realmente consisten el realismo crítico y el componente ideológico de la oratoria, es decir, lo extra-literario y lo poético de la creación literaria en la actualidad:

“(…) la peor oratoria es la que pretende emular a la poesía. El reducirlo todo a reglas que cualquiera puede aprender y practicar, reducía también a un solo oficio mecánico y las diferentes actividades del espíritu.”⁷⁰⁷

⁷⁰³ *Ibidem.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*, pág. 448.

⁷⁰⁵ *Ibidem.*

⁷⁰⁶ “La literatura latina se divide en tres edades: antes de los Gracos, los Gracos y Cicerón.” Véase, *Ibid.*, pág. 454.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, pág. 455.

En el ensayo “Aspectos de la lírica arcaica” (1944)⁷⁰⁸, Alfonso Reyes recuerda que la antigua retórica aprovechó el impulso de la *lírica arcaica*, en tanto que es la “función poética destinada a la manifestación de las energías subjetivas”⁷⁰⁹, para llegar a la modernidad adquiriendo el nombre del *ensayo literario* en que, de acuerdo con las palabras de José Lezama Lima: “La imagen americana se libera presionada por el espacio gnóstico que remplaza la dimensión por la imagen, tal como en el mundo antiguo el destierro, el cautiverio y la liberación, empiezan a poblar lo estelar y a reaccionar sobre la historia”⁷¹⁰.

En este proceso de transformación literaria, la lírica va aprovechando las demás artes que encuentra a su paso por el mundo contextual e inmediato como la danza y la música, además de los instrumentos típicos de cada arte, y era una suerte de la letra para las canciones, ya individuales o colectivas. De ahí, los orígenes de la lírica se pueden ubicar, cronológicamente hablando, a continuación de la antigua epopeya; después, precede el futuro drama trágico, el cual se resume bajo módulos nuevos y acompañado en contrapunto por la comedia; y, finalmente, ofrece el espectáculo de los destinos que luchan y se entrecruzan en el corazón de los héroes epónimos, concebidos como figuras de los santos patronos:

“La lírica, pues, tránsito e incrustación oportuna, representa así una diástole entre dos sístoles, un grito libre del individuo entre dos funciones modeladoras del Estado.”⁷¹¹

La poesía, vista desde la óptica del lirismo, constituye algo irreal que se concibe en lo artístico en términos de la estética y la belleza, y en lo

⁷⁰⁸ “Aspectos de la lírica arcaica”, en *Junta de sombras*, *op. cit.*, págs. 309-324.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, pág. 310.

⁷¹⁰ José Lezama Lima, “Imagen de América Latina”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 466.

⁷¹¹ *Junta de sombras*, *op. cit.*, pág. 311.

humano mediante la emoción, la sensibilidad y la intuición que radican el concepto de la fantasía en la imaginación del poeta dotando el universo lírico de una dimensión ideológica que caracteriza, al igual que en Alfonso Reyes, la poesía de Jorge Luis Borges⁷¹²; se trata, en todo caso, de una situación de estupor y asombro que siente el teórico situado en los puestos intermediarios entre el sueño y la realidad. De esta forma, el poeta atiende alegóricamente a las teorías del pasado con la intención de acompañarlas, desde el punto de vista subjetivo, hasta cobrar cuerpo en el mundo ideal de la obra literaria; marcando, asimismo, la diferencia entre la poética del yo y las tendencias artísticas y literarias coexistentes en el presente.

Así entre la concepción de lo divino, como una forma de ser encantada, y el concepto de lo demoníaco, en términos de la irrupción del pecado original, el teórico vive un sentimiento paradójico que lo lleva a transgredir las normas establecidas entre lo sagrado y lo profano, lo importante y lo frívolo, lo sublime y lo inane, es decir, la provocación de un sentimiento eléctrico, rebelde y angustioso igual al que traza Harold Bloom, en este caso llevado hasta sus últimas consecuencias, respecto a las obras *El laberinto de la soledad* y *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* de Octavio Paz⁷¹³. La heterogeneidad de los conceptos teóricos, desde su origen, sobrevive en la imaginación de Alfonso Reyes mediante la evocación del pasado y la lectura de los clásicos griegos; configurando una

⁷¹² Harold Bloom destaca también en la poesía de Jorge Luis Borges, además del concepto de la fantasía, los conceptos de la fábula, la angustia vital, la muerte y la ironía; todos concebidos como fundamentos del lirismo ambivalente entre el sueño y la realidad como se puede ver en la narración “El Sur”: “Borges nos lleva a una frontera entre el sueño y la representación realista. Dahlmann se enfrenta a una muerte inminente, o a un sueño de la muerte inminente. Lo que importa, desde el punto de vista estético, es la asombrosa intensidad y *lo certero* del relato. Dahlmann es el emblema de la dignidad estética de Borges, del amor que el escritor siente por la autonomía y el orgullo legítimo”. Harold Bloom, *El futuro de la imaginación*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, págs. 134-135.

⁷¹³ “Paz, eléctrico en lo tocante a religión, más hinduista y budista que cristiano, sintió una empatía instintiva por el hermetismo de Sor Juana. En su obra, ella es la personificación de la Chingada, el chivo expiatorio, y se sitúa en la otra punta del mundo histórico y espiritual de la vilipendiada Malinche. Me fascina que Octavio Paz, gran poeta erótico y crítico de la poesía universal, componga sus dos principales obras en prosa en torno a dos víctimas de lo que no puede sino llamarse visión de la masculinidad mexicana, una visión cuya naturaleza sigue siendo terriblemente resistente al cambio”. *Ibid.*, págs. 188-189.

imagen dramática que estimula la creación literaria y enriquece el universo creador del teórico, implicado en forjar, desde la experiencia del yo poético, los horizontes líricos que invitan al diálogo y la convivencia en un mundo compartido.

De este modo, la lectura de los clásicos permite esclarecer varias incógnitas del presente, generando una forma de pensar en que sobreviven metafóricamente el mundo ideal de la antigüedad clásica y el mundo deficitario de la contemporaneidad; se trata de un engranaje de dos mundos en la imaginación salpicada por las claves del entendimiento sobre la realidad. Ésta, a su vez, admite cambios desde su posición particular donde recibe transformaciones, con signos clásicos, proyectadas por el teórico; una fuerza espiritual consciente de la necesidad de intercambiar las ideas y las experiencias entre lo privado y lo colectivo con la intención de formular los sueños y las utopías, aislándose del mundo real que obstaculiza y anula cualquier intento para ello.

PARTE TERCERA

POÉTICA DEL SUJETO, EXPERIENCIA LITERARIA Y CREACIÓN DE HORIZONTES

CAPÍTULO VII

EVOLUCIÓN DE LA POESÍA EN LA HISTORIA

Fórmulas poéticas en el curso de la historia

“(...) invito a tomar el pensamiento de Alfonso Reyes como una filosofía del individuo, más allá de doctrinas teóricas preestablecidas o compromisos sociológicos; invito a estudiar su obra con la misma serenidad y lucidez con la que él la escribió, con lo cual se entenderá mejor su función tanto para la práctica de la crítica y teoría literaria en lengua española como para los estudios sobre historia latinoamericana. A partir de la vitalidad y la cordialidad –rasgos muy mexicanos– Alfonso Reyes trató de construir un pensamiento desde España e Hispanoamérica, cuyos alcances deberían poco a poco utilizarse en los estudios literarios e históricos, afín de no seguir repitiendo o aplicando teorías –la mayoría tomadas de otros contextos– en una realidad que pide su propio pensamiento”⁷¹⁴. Estas palabras de Sebastián Pineda Buitrago resumen la consciencia de Alfonso Reyes empeñado en ofrecer una poética, una tendencia literaria o una *filosofía del sujeto* con señales de permanencia en la temporalidad.

Así en esta relación entre lo poético y lo temporal se destaca la intervención literaria orientada hacia la restauración de los tres componentes siguientes: la consciencia del personaje literario, la experiencia literaria del yo, y la subsistencia de la poética en el tiempo histórico; constituyendo, así, los principales ingredientes en la estructura de la poética de Alfonso Reyes desde la exégesis de Juan Ruiz de Alarcón en *Capítulos de literatura española* y las “Páginas adicionales” al tomo VI de sus *Obras completas*, hasta el libro *Letras de la Nueva España* (1946); se trata de una manera de encauzar el sistema artístico de los antiguos escritores y poetas hispanoamericanos a través del propio punto de vista

⁷¹⁴ Sebastián Pineda Buitrago, “Humanización de nuestra América”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 57.

que permite la canalización de sus juicios, establecidos acerca de esta tendencia artística en la historia mexicana, en una especie de creación literaria actual en que no sólo se sobrevive la poética anterior sino, también, se dan signos de la invención literaria en el porvenir. En todo ello sobresale el proceso teórico y poético en que la consciencia ocupa un puesto relevante mediante la transformación de los textos literarios de unos meros apartados de estética estática en el tiempo a objetos reales dotados de vida y dinamismo en la historia⁷¹⁵.

Desde esta perspectiva, la creación literaria adquiere sinónimo del tiempo y el concepto de la historia se convierte en la noción de la *historicidad*, porque se construyen a través de la crítica realizada sobre la herencia textual, derivada no sólo en la poética o en la tendencia literaria en que se enmarca el sujeto poético sino, también, en el mundo contextual, objetivo y real en que transcurrió su vida, es decir, la crítica literaria no sólo permite la creación y el florecimiento del sistema artístico del yo poético sino, también, descubre cada vez más nuevas informaciones sobre el mundo existencial y textual del sujeto poético; estableciendo, en términos de Antônio Houaiss, una *intercomunicación efectiva y madurez efectiva* entre el entorno social y la sistema poético predominante: “El ensanchamiento de los horizontes de la intercomunicación humana, aun de base verbal, produjo finalmente, a mediados del siglo XX, la concomitancia necesaria de la particularidad dentro de la universalidad. Y las formas escritas o habladas en español o portugués, en América Latina, ya sea

⁷¹⁵ Unos de los errores en que cayó el Modernismo hispanoamericano, según Alfonso Reyes, su ensimismamiento en tendencias expresivas, artificiosidad y amaneramiento lingüístico que anulan el medio social y convierten en la literatura en armazones huecos y vacíos de los contenidos y la tematización, como lo explica Rubén Bareiro Saguier: “El modernismo hispanoamericano, que tanta importancia acordó al nivel expresivo, nada aportó a la cuestión temática –vimos inclusive su involución–; su afán cosmopolita lo condujo a eludir sistemáticamente el medio circundante”. *Vid.*, Rubén Bareiro Saguier, “Encuentro de culturas”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 36.

dentro del patrón más extensivo y común, ya sea dentro de patrones particularistas, existen según la finalidad de la expresión”⁷¹⁶.

De este modo, la consciencia poco a poco se desvela mediante la concretización de la experiencia, es decir, la conversión de la ficción en la realidad, la transformación del trayecto vivencial en la obra concreta y la definición de un itinerario intelectual a través de un pensamiento documentado; concibiendo el primer extremo de estos binomios como el punto de partida, y el segundo extremo como la ejecución final que puede tener el desenlace tanto en el mundo contextual y real, bajo forma de un acto trágico provocado por el *efecto migratorio*, como en el mundo textual y literario que simboliza a una manifestación artística deslumbrante y patética⁷¹⁷. Ante este conflicto de doble faceta, la crítica literaria introduce invisiblemente el sujeto poético en el sistema artístico, donde adquiere el concepto de la consciencia que condiciona tanto el curso de la creación literaria como la incorporación en ello de las circunstancias existenciales del instante, es decir, la implicación del *complejo americano* en la creatividad artística que determina José Luis Martínez como: “(...) un conjunto de veintiún países con ligas históricas, sociales y culturales tan profundas que hacen de ellos una unidad en muchos sentidos”⁷¹⁸.

El sujeto poético, consciente plenamente de las circunstancias de su época, insiste sobre la reflexión en torno a una situación paradójica o una

⁷¹⁶ Antônio Houaiss, “La pluralidad lingüística”, en: *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 52.

⁷¹⁷ George Robert Coulthard habla de la pluralidad cultural hispanoamericana, y destaca la influencia migratoria sobre la sociedad y la creación literaria en el continente latinoamericano que, en un principio, se caracterizan por la rivalidad que se impone entre los nativos y los extranjeros recién llegados a América; pero, después, éstos terminan siendo admitidos por la comunidad hispanoamericana que los acoge no sólo como miembros de la sociedad, sino también como productores y creadores de la historia y la literatura hispanoamericanas: “Generalmente el inmigrante aparece en dos formas. Primero en oposición y hasta en choques violentos con el modo de ser, las costumbres y prejuicios de los criollos; (...); pero generalmente el extranjero acaba siendo aceptado e integrado. Tales obras tienen un desenlace optimista y feliz. (...) Las influencias europeas no hispánicas empiezan a dejar una impronta notable en las letras hispanoamericanas a partir de la independencia”. Véase: George Robert Coulthard, “La pluralidad cultural”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 69-70.

⁷¹⁸ José Luis Martínez, “Unidad y diversidad”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 73.

norma del tiempo en que se implican los extremos de la acción y la contemplación, sin lograr una solución definitiva, satisfactoria y convincente al problema eterno de la vida humana. De ahí viene el concepto de la crítica como un ejercicio que rechaza cualquier sistema o doctrina que pretende ser perfecta, sometiendo cualquier objeto real que ataca a una renovación y depuración en la actualidad permitiendo, a su través, la dotación constante de la creación literaria con las señas de la actualidad, y la anulación de todo sistema autoritario impuesto sobre la obra literaria desde el mundo exterior:

“No fue el siglo XVI afortunado en la prosa literaria. (...) Mucho más nos agradaría –pero no es el sitio oportuno– detenernos en aquella prosa, ya a mazacote o ya a chorro abierto, de los cronistas misioneros, tan coloridos, sensibles y curiosos, o en las trémulas invectivas de Las Casas. Las maravillas del Nuevo Mundo saciaban, con el relato de cosas extraordinarias pero reales, la sed de fantasía que antes abrevaba en los imaginados portentos de los libros de caballería. La prosa (...) no tenía aquí “domadores de la palabra” de la palabra, salía con más libertad, propendía a la sencillez y adoptaba con naturalidad las novedades indígenas, (...)”⁷¹⁹

La reconstrucción crítica de los tiempos contemporáneos al descubrimiento del Nuevo Mundo permite la obtención de un sistema artístico, un objeto literario y una invención literaria mediante una aproximación imaginaria y poética del estado en que se encontraban las cosas reales en su origen; convirtiendo la memoria histórica, despojada ya del olvido, el hieratismo y la solemnidad, en un hecho real en la actualidad donde adquiere dinamismo, vida y movimiento. Estas cualidades pueden conducir el objeto creado, o bien, a favor de su supervivencia en el tiempo

⁷¹⁹ *Letras de la Nueva España, OC, op. cit.*, tomo: XII, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997, pág. 335.

generando esperanza, continuidad y constancia, o bien, a su liquidación total por el sentido conflictivo y dramático que transmite. En ambos casos se iguala el origen con el destino, el germen con la consecuencia y la semilla con el fruto, transmitiendo una imagen simbólica de la vida humana con rasgos de la eternidad dialéctica, la interacción literaria y el dramatismo vivencial.

De este modo, la creación literaria viene a ocupar la zona intermedia entre la praxis crítica y la definición o la teoría de la actividad crítica, es decir, una zona efímera y estrecha que permite tener la consciencia, en la actualidad, no sólo de la noción negativa de las formulaciones anteriores sin poder hacer nada para evitarla, sino también de la noción positiva de las mismas sin ser capaz de revelarla, es decir, una actitud paradójica del ser que explica Saúl Yurkievich como: “(...) prácticas [que] suponen el desarrollo de una conciencia instrumental basado en la conciencia crítica, suponen desconsiderar valores románticos como naturalidad, espontaneidad, personalidad, intimidad, esencialidad, autenticidad. Presuponen la negación de toda fijeza preceptiva, de toda normativa categórica. Consignan una libertad que se complace en el ejercicio de todas las posibilidades poéticas”⁷²⁰.

A la sazón, la crítica literaria viene a ser un ejercicio cuyo inicio determina su fin, es decir, una ejecución literaria que poco a poco se difumina en los lugares o las fuentes en que ha surgido, reclamando cada una de ellas el trozo que le corresponde según el tiempo determinado; así, se distinguen los contornos de una creación literaria que, además de combinar entre lo contextual y lo textual, también combina entre el espacio y el tiempo histórico:

⁷²⁰ Saúl Yurkievich, *La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus, 1ª ed., 1978, pág. 169.

“Ya la Atenas del Nuevo Mundo, como se la comenzará a llamar en las postrimerías del siglo XVI, bulle de vida literaria y va adquiriendo ese aire monumental que –algo abultado– apreciamos primero en los *Diálogos* de Cervantes de Salazar y luego en Balbuena. Su encanto, su fama, las promesas de su novedad, atraen una verdadera pléyade de España. (...) La tradición del paisaje poético mexicano, antes de llegar a Balbuena, pasa ahora por Eugenio de Salazar y Alarcón. Una buena porción de su poesía ya realmente nos pertenece.”⁷²¹

A través de este fragmento, las expresiones: “Atenas del Nuevo Mundo”, “bulle de vida literaria” y “aire monumental”, remiten a una figura estilística que refiere al cumplimiento de una palabra distinta a la que realmente debería referir; mediante este procedimiento, el sujeto poético no sólo oculta sus intenciones críticas insistiendo en el cambio de la forma de la vida real y existencial, y la necesidad de recuperar un pasado, literario e histórico, emblemático como alternativa al presente deficiente sino que, también, es una declaración pública o un llamamiento que atrae la atención del mundo contextual despertando las conciencias acerca de un derecho legítimo, natural y accesible a todos los miembros de la época literaria convocados por Alfonso Reyes a formular, según las palabras de Minerva Margarita Villarreal: “Una inteligencia y una escritura que intentó abarcar todos los pasos, todos los caminos y vicisitudes, para plasmar una experiencia de vida memorable. Un registro de la temperatura de un país que se arrebatava en la contienda al tiempo que lo minaba, a él personalmente, y lo condenaba al destierro”⁷²².

De ahí vienen dos consecuencias: una, el alivio momentáneo que garantiza el ejercicio de la crítica literaria dibujando los horizontes con la negrura del presente, dos, esta crítica literaria pronto actuará en contra de

⁷²¹ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 336.

⁷²² Minerva Margarita Villarreal, “Legado de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 32.

los supuestos creativos del sujeto poético, quien hasta entonces la utilizaba como arma para estimular las movilizaciones y las consciencias. Ante esta dualidad de criticar y ser criticado, el poeta elabora en la crítica literaria, además de una concepción historicista de la literatura o una interpretación del tiempo pasado anhelado y preferido, desde un punto de vista singular que refleja signos de la crítica actual concebida como una historia absoluta que afectará también el futuro, una concepción de la historia que no se libera de la crítica: si se trata del pasado, el poeta acude a la historicidad; si se dirige al presente, recurre a la creación literaria; y si se refiere al futuro, hace uso a la voz lírica que despierta la consciencia en las actuales y posteriores generaciones literarias.

En este proceso sobresalen dos direcciones de crítica literaria: la primera, se sitúa en el nivel espiritual y particular del yo, la que se formula desde la percepción de la idea hasta la concreción de la misma, es decir, un camino histórico que empieza desde la abstracción de la consciencia, pasando por la crítica, hasta llegar a la creación; la segunda, es de tendencia universal y humana, la consideración del comienzo de este proceso, la consciencia, única perdurable como integradora de la historia, el fin supremo o el fin de los fines que vela por el bien de la especie humana y precisa: “Conservar un legado de esta magnitud, la trascendencia de los volúmenes de un bibliófilo que fue un sabio, es una responsabilidad no sólo con el país que Reyes quiso edificar desde su proyecto de educación superior, (...) También es una responsabilidad con el mundo, pues su legado repercute directamente en el plano del pensamiento, donde se gesta la semilla del verdadero saber que parte de un sentido de concordia y de amor al futuro”⁷²³.

En Alfonso Reyes no sólo hay ecos de la filosofía hegeliana, que se perciben mediante la concepción dialéctica del mundo sino, también, las

⁷²³ *Ibid.*, pág. 38.

influencias de Henri Bergson, Martín Luis Guzmán y Pedro Henríquez Ureña. De algún modo, se trata de las fuentes intelectuales que le depararon el diálogo entre el creador y el objeto creado y “la conflictiva relación entre la vida contemplativa y la praxis revolucionaria”, según Adela Pineda Franco⁷²⁴; además de la fuerza y el movimiento dinámico con que el personaje literario dota los objetos naturales con la finalidad de que cojan su curso histórico hacia su configuración final, aunque el objeto figurado nunca puede alcanzar la imagen perfecta disponible en el alma del crítico literario. Así lo explica el propio Reyes refiriéndose a la poesía de Eugenio de Salazar y Alarcón que hasta entonces elogiaba y ahora vuelve a criticar:

“Si en México hubiera seguido escribiendo aquellas cartas graciosas y satíricas que escribía en España, tal vez su gallarda prosa, que tanta falta nos hacía, hubiera sido de muy saludable efecto en estas tierras. Pero Salazar y Alarcón se nos volvió en México muy solemne. Hacía versos para enumerar los cargos que desempeñaba, y dejó ordenado que sus donosísimas cartas nunca se publicaran, por ser cosas de burla, y que en cambio se recogieran cuidadosamente sus “puntos de derecho”, de quien nadie se acordará jamás.”⁷²⁵

El diálogo establecido en este fragmento entre el yo poético y el poeta Eugenio de Salazar y Alarcón refiere a un ámbito espacial mexicano/americano y a un tiempo histórico posterior al descubrimiento de América, durante la Conquista; estableciendo, así, una concavidad entre el espacio y el tiempo, ambos extremos, de un par, resultan más nítidos y evidentes en el sistema artístico actual explicando su exterioridad o el sentido superficial del mensaje poético que se sitúa en el comienzo o la

⁷²⁴ Adela Pineda Franco, “Los días aciagos de Alfonso Reyes: reflexiones en torno a la Revolución Mexicana a partir de algunas cartas”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 39.

⁷²⁵ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 337.

consciencia, y de otro par, corresponden a la interioridad del yo poético, es decir, al plano espiritual del sujeto, que a su vez remite a la consciencia; de modo que el comienzo coincide con el fin en la encrucijada de la consciencia, dando lugar al concepto del *poeta circular* con que Saúl Yurkievich define a Jorge Luis Borges⁷²⁶.

Desde esta perspectiva, el teórico se convierte en un ser que, después de un momento transitorio en el espacio, permanece vivo en el tiempo histórico, donde lo sujeta momentáneamente la consciencia de las generaciones sucesivas, antes de que el sujeto acude a su liquidación total en beneficio de los sistemas artísticos, las tendencias literarias y las poéticas actuales, al considerarlo: "(...) el espíritu que mejor había sabido equilibrar su sentido de la tierra mexicana y americana con la universalidad propia de la razón y la cultura"⁷²⁷. En todo este proceso en que el comienzo parece sinónimo del fin, la creación poco a poco se disuelve mediante el ejercicio de la crítica, convirtiéndose en lo que era en su origen, es decir, en la abstracción bajo los conceptos de la emoción, la sensibilidad y la intuición que caracterizan la poesía como sinónimo de la esperanza, el porvenir y la ilusión. La poesía, entendida, así, posee una doble caracterización, por un lado, alivia la existencia absurda, y por otro lado, ofrece los síntomas del mundo real en el porvenir. Por consiguiente, la historia, concebida de esta manera, es una historia humanizada, un tiempo en que el ser humano ocupa un lugar protagónico; con lo cual, la historia se convierte en historicidad y el tiempo se transforma en *tiempo humano*,

⁷²⁶ En lo tocante a esta condición circular, tradicional y metafísica de la poesía de Borges, Saúl Yurkievich escribe: "Creo que el meollo de la originalidad de Borges no es formal, no reside en su configuración de la palabra. (...) La originalidad se asienta, más bien, en su decurso mental, en un excepcional poder de asociación, en sus procesos lógicos que parten de premisas inhabituales, de una mixtura de ingredientes siempre dispares y a menudo exóticos. (...) Además, provoca en lo más inmediato un extrañamiento por amplificación ultraterrena, imprime a lo circunstancial y contingente un salto metafísico. Por anhelo de permanencia, desdeña lo novedoso, idealiza la realidad empírica e irá eliminando de su poesía todo signo de contemporaneidad". Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel, 1ª ed., 1984, pág. 145.

⁷²⁷ Enrique Zuleta Álvarez, "Alfonso Reyes y la Argentina", *l. c.*, pág. 60.

radicando, así, en la conciencia el hecho de prolongar la vida humana como una realidad en el tiempo y no solamente una abstracción que pertenece a un espacio y tiempo determinados, aunque esta fórmula ideológica no resulta bien clara en la creación literaria no sólo de Alfonso Reyes sino, también, de los miembros que integran el grupo del Ateneo de la Juventud: “(...), la relación cultura-política no se manifestó sin contradicciones en la obra de los miembros del Ateneo de la Juventud, principalmente en aquellos que cuestionaron el principio de la vida contemplativa con su praxis política post-revolucionaria”⁷²⁸.

De esta manera, el pasado se concibe en el presente y muestra signos de cómo podría ser el porvenir, a través de la construcción de una cadena temporal que anula las fronteras entre lo que era el ser, lo que es y lo que será; dando lugar a una forma de ser ambivalente en la temporalidad que concibe el sujeto poético como actor tanto en el mundo interior como en el mundo exterior de la obra literaria; una imagen que establece relaciones de continuidad y duración de ambos extremos en el tiempo, incorporado ya en su pensamiento como ingrediente esencial. Ello permite que el pensamiento, a su vez, se sobreviva y se amplifique por las generaciones sucesivas, pero sin dejar de referir continuamente al tiempo en que surgió y donde fue bautizado con el nombre de la poesía:

“Se puso de moda en la Nueva España una “verbalizad” parecida a la poesía. Era, al menos, una noble inquietud. Brotaban versificadores como del suelo. (...) Las juventudes acomodadas eran cuerdamente conducidas al esparcimiento de las letras, en tanto ganaban grados eclesiásticos. Niños retóricos y declamadores deleitaban a las familias con sus proezas. No hay que sonreír: se engendró una sociedad culta y delicada. (...) Aquella sociedad hacia versos para

⁷²⁸ Adela Pineda Franco, “Los días aciagos de Alfonso Reyes: reflexiones en torno a la Revolución Mexicana a partir de algunas cartas”, *l. c.*, pág. 40.

honestar ocios. En los frecuentes certámenes y justas, apuntan ya las exquisiteces que pronto llegarán al exceso.”⁷²⁹

A través de este fragmento, se ve cómo la poesía no deja de enfocar las circunstancias textuales y contextuales del tiempo en que surgió, ejemplificando la concepción de la temporalidad en una doble dimensión; por un lado, más amplia que refiere a una época, generación o promoción literaria, entendida en términos de la experiencia adquirida por un grupo de poetas; y por otro lado, más reducida a un determinado poeta que trasciende no sólo su propia experiencia sino, también, la de sus coetáneos mediante la combinación en el sistema artístico entre lo textual y lo contextual bajo signos de historicidad, es decir, permite perdurar no sólo su propia poética sino, también, las poéticas coetáneas, como dice Alicia Reyes refiriendo a su abuelo, a través de: “Su prosa [que] va afinándose y adquiriendo la cualidad de transmitirnos aquello que he llamado el bien decir, el bien escribir, y que nos permite hacer nuevos descubrimientos, llenándonos de emoción”⁷³⁰.

De ahí, el personaje literario ofrece una gama de poéticas y tendencias literarias, existentes y posibles, que se perciben en la obra mediante la intuición transgresora de los límites temporales y sujetadora del pensamiento compacto y coherente, desde el principio hasta el final de la experiencia literaria, sin aferrarse a ningún paradigma determinado, lo cual justifica estas palabras de Gutierre Tibón a dedicadas a Alfonso Reyes: “Reyes, lingüista de excepción, desde luego latinista e italianista (...), amó y dominó el portugués; (...) En su prosa castellana postbrasileña

⁷²⁹ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 337.

⁷³⁰ Alicia Reyes, “Alfonso Reyes ayer, hoy y siempre”, *Revista Anthropos*, Nº 221, 2008, pág. 45.

encontramos una palabra hermosa e intraducible: *saudade*, cuya hondura y ternura le da derecho de ciudadanía en español”⁷³¹.

Paralelamente, se concibe la consciencia del sujeto comprometido con la realidad y la existencia, frente a su indiferencia ante los sistemas poéticos, artísticos e ideológicos como ingredientes ficticios de lo textual; de esta forma, el personaje literario adopta una estrategia basada en la crítica y la valoración de las circunstancias de ambos planos, el contextual y el textual, de su época para transitar poco a poco desde su subjetivismo, ficción e irrealidad en que se encuentra encerrado, hasta la objetividad, la inmediatez y el mundo material imprescindibles para su existencia, es decir, paulatinamente va adoptando los contornos de: “Una corriente expansiva [que] tiende hacia el fraseo, hacia la textura, a la multiplicidad secuencial, a discurrir, hacia discursividad”⁷³².

De esta forma, sin el tiempo real, contemporáneo y existencial, el ser humano se convertiría en un sinsentido, porque lo que realmente constituye su esencia en la actualidad estriba en la dialéctica entre lo real y lo irreal, la realidad y la ficción, historia e historicidad, tiempo cronométrico y tiempo humano; dando por entender el primer extremo de estos binomios en términos de la evolución, la continuidad y el dinamismo del pasado en el presente, y el segundo extremo se resolvería en dos caminos: el primer camino sería sinónimo a la nueva visión, la renovación, el cambio y la transformación en la actualidad o el presente, y el segundo camino conservaría la intuición, la esperanza y la ilusión en el porvenir; el cual, a su vez, perduraría los signos del presente y, por lo tanto, del pasado. Así se concibe el sentido del cambio o la transformación bajo forma de una forma cíclica en que el comienzo y el fin se relevan mutuamente generando una situación conflictiva y hermenéutica que evoluciona hasta llegar a una

⁷³¹ Gutierre Tibón, “Alfonso Reyes. *In memoriam*”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 643.

⁷³² Saúl Yurkievich, *La confabulación con la palabra*, *op. cit.*, pág. 165.

situación equilibrada, en que ambos extremos medirán sus fuerzas, antes de desembocar en un desequilibrio en que un extremo se rinde ante la impotencia del otro⁷³³.

Este último simboliza metafóricamente a la dimensión humana de la poesía hispanoamericana, derivada de la tradición occidental y absorbida por la naturaleza, la cultura y la historia de América / México desde la Conquista hasta nuestros días; ambos temperamentos se dan la mano en la psicología del teórico, sin que se alcance la anulación completa del margen temporal que separa entre las dos tradiciones, occidental y americana, en la consciencia del yo poético. Este desequilibrio temporal irrumpe en la poética del sujeto, acompañando la transformación del porvenir en un estado semejante al presente en términos de concavidad e hipérbole que hacen casi imposible la aproximación total y definitiva de las dos orillas:

“El primero que se pone al paso de la nueva lírica española, imbuida de italianismo y humanismo, acaso iniciado en ella por Cetina, es Francisco de Terrazas, poeta latino, toscano y castellano, y nombre “acá y allá tan conocido” a crear la hipérbole de Cervantes. (...) Terrazas –después de Ercilla, en Sudamérica– inaugura para México esa historia de la conquista en verso, el “ciclo cortesiano”, que fue aquí infeliz desde sus primeros vagidos. (...) El ciclo cortesiano se anunciaba en Terrazas, ya que no con brío, con dignidad. (...) Las historias y epopeyas de la conquista escondían una finalidad práctica, que era el cobrar servicios. Buscaban un falso equilibrio entre la apariencia de realidad (...) y el afán de exagerar la deuda, afán de que ya se burlaba

⁷³³ Atendiendo a los planteamientos de Émile Benveniste, Roland Barthes, Gérard Genette y Paul Ricoeur, Mario Valdés elabora la concepción reyesiana de la literatura: “La literatura como conjunto de la creación verbal humana no tiene una voluntad orientadora en sí. La referencialidad del mundo de acción que es la base de toda expresión en la lengua humana, a veces es designación de tal o cual situación, pero también puede ser una expresión metafórica en que esta referencialidad se encuentra en un eclipse parcial porque la expresión tiene como propósito no tanto referirse sino provocar una reacción creativa en el lector”. *Vid.* Mario Valdés, “Leyendo a Alfonso Reyes: el pasado hecho presente”, *l. c.*, pág. 653.

Oquendo a propósito de sus mentidas hazañas en un pueblo de Tucumán.”⁷³⁴

El “falso equilibrio” que trasciende el fragmento revela la influencia que ejerce el yo subjetivo del sujeto poético sobre la historia, conduciendo los hechos para que tomen su curso hacia un fin que había forjado en su propia mente⁷³⁵; asimismo, es una revelación de la continuidad del pasado en el presente, es decir, una actualidad que cuestiona la historia pidiéndole no sólo los contenidos (“No hay que sonreír”, “infeliz desde sus primeros vagidos” y “apariencia de realidad”) sino, también, las formas (“las exquisiteces”, “ya se burlaba” y “mentidas hazañas”) que desempeñan, en el presente, la función de la estética, la belleza y el disfrute, es decir, lejos de cualquier “finalidad práctica, que era el cobrar servicios”, y, en el futuro, la función de una proyección simbólica de la misma imagen estética configurada en el presente; es decir, la relación espejo/espejismo entre la actualidad y el porvenir que oscilan entre la mimesis y la reivindicación de las propias cualidades. Esta insistencia sobre el futuro, no obstante, confirma el anticonformismo del poeta en la actualidad, considerando su posición en el presente como un fragmento de la historia real que, a su vez, se incorpora al sistema artístico formando en ello un capítulo de historicidad, de corta duración, frente al capítulo de poeticidad, con carácter de larga duración, que transmite signos de la propia experiencia con efectos universales:

⁷³⁴ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, págs. 338-339.

⁷³⁵ Roland Barthes refiere a la escritura como uno de los problemas más constantes en la creatividad a lo largo de la historia: “(...) La escritura, históricamente, es una actividad continuamente contradictoria, articulada sobre una postulación doble: por una parte, es un objeto estrictamente mercantil, un instrumento de poder y de discriminación, una expresión de la más cruda realidad social; por la otra, un medio de goce, ligado a las pulsiones más profundas del cuerpo y a las manifestaciones más sutiles y más afortunadas del arte”. *Vid.* Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, en Riccardo Campa, *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1ª ed., 1989, pág. 12.

“Bernardo de Balbuena está incorporado a nuestro parnaso. Si pertenece a la Mancha por su nacimiento y a las Antillas por su episcopado, nos pertenece por su educación y su poesía. (...) Si sólo dedicó totalmente a México su poema sobre la *Grandeza mexicana*, vuelve a recordar a México en sus obras posteriores: (...) En su corazón de gran poeta se confundían el amor de sus dos patrias y el orgullo de las dos distintas grandezas. Y el mismo arte de componer en un solo cuadro dos mundos diferentes se revela en su rara virtud para actualizar las imágenes antiguas o naturalizar las evocaciones italianas que constantemente visitaban su espíritu, presentándole ese singularísimo y extraño sabor calificado de “clasicismo romántico”, y haciendo de su poesía un monumento de ese alejandrismo moderno que ya todos llaman el barroco.”⁷³⁶

No obstante, frente a la *Grandeza mexicana* que se traza en este fragmento como fruto de la poesía, Alfonso Reyes evoca otra faceta de la literatura: la que debilita y desmitifica el carácter vanguardista de la poesía, es decir, ante la voluntad del yo poético que aspira al perfeccionamiento del presente en el futuro, hay otra potencia que actúa en sentido contrario: la que pone en duda o en entredicho los postulados, las teorías y los planteamientos del ser reduciéndolos desde el punto de vista colectivo a una desrealización en el tiempo. A este respecto, Paul Ricoeur escribe: “Finalmente, esta antinomia del tiempo histórico es el secreto de nuestra vacilación entre dos “humores” fundamentales de los seres humanos respecto a su propia historia: mientras que la lectura de la historia como advenimiento de la conciencia inclina hacia un optimismo de la idea, la lectura de la historia como aparición de focos de conciencia conduce más bien a una visión trágica de la ambigüedad del hombre, que siempre está volviendo a empezar y que siempre puede fallar”⁷³⁷.

⁷³⁶ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 340.

⁷³⁷ Paul Ricoeur, *Historia y verdad*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1ª ed., 1990, págs. 39-40. Paul Ricoeur aborda algunas perspectivas críticas relacionadas con el pensamiento de Alfonso Reyes como *Objetividad*

En estos rumbos cruzados se ve cómo se pasa de lo subjetivo a lo objetivo, de lo espiritual a lo material, de la historicidad a la historia y de lo individual a lo colectivo; concibiendo los primeros extremos de los binomios en términos de esperanza, confianza e intuición del yo en el tiempo, y los segundos extremos desempeñan la función de la desilusión, el fracaso y la desesperación que siente el público ante la futilidad y la irrelevancia de la poesía no sólo en el mundo real y existencial sino, también, en la construcción de los horizontes; porque las ideas de Reyes, como dice Sebastián Pineda Buitrago: “son tan diáfanos que hablar de él implica de algún modo parafrasearlo. No hay necesidad de sobreinterpretaciones. Por donde se abra cualquier de sus tomos, a las dos quedamos impregnados de su estilo. Trasciende el interés académico (...) para posarse en un plano más cercano a la vida y hasta transformar, a poco que lo releemos en silencio, nuestra visión crítica del mundo como si activara algún tendón de la inteligencia, (...)”⁷³⁸.

Ahora bien, todo lo que era la poesía como símbolo de la esperanza, vida y continuidad, ahora está a punto de difuminarse no sólo despojándose de este concepto que había adquirido hasta entonces sino, también, actuando como *hechura* que otorga a la actualidad el sentido del caos original. La alternancia entre el orden y el desorden, la esperanza y la desilusión, la creación y la crítica, permite ver cómo, a través de esta dialéctica, surge el concepto de la poética que opera en los términos del rechazo y la negación para deshacerse de unos sistemas y postulados fundados a base de lo ridículo, lo satírico y lo burlesco, frente a una nueva perspectiva en que la ironía y la seriedad, la diversión y la responsabilidad, la inconsciencia y la consciencia serán el haz y el envés de la poética en la temporalidad:

y *subjetividad en historia, la historia de la filosofía y la unidad de lo verdadero, la historia de la filosofía y la sociología del conocimiento, Historia de la filosofía e historicidad, etc. Ibid.*, págs. 23-72.

⁷³⁸ Sebastián Pineda Buitrago, “Humanización de nuestra América”, *l. c.*, págs. 57-58.

“En natural evolución, la crítica encuentra la *Grandeza mexicana* más espontánea y sencilla, de lectura más fácil; la novela pastoril, más justa de estilo; y el poema heroico, más rico y trascendente. (...) Su nota característica no está, como se aseguró de memoria, en el ímpetu y la feracidad tropicales (su paisaje es casi siempre erudito), sino en la exaltación de la Polis, de la ciudad, de la obra humana que asea y reedifica la naturaleza.”⁷³⁹

De este modo, también, se ve cómo la balanza de la crítica, la desilusión y la desconfianza, poco a poco asciende ante el descenso de la balanza de la esperanza, la credulidad y la confianza, que designan el significado vanguardista de la poesía; permitiendo ver cómo el creador empieza a destruir disfrutando el objeto creado por sí mismo. En este caso, el sujeto poético cuestiona a su propio sistema artístico para extraer de ello un contenido capaz de justificar su existencia en el presente, es decir, su aportación al ámbito de la creación literaria; dando por inválidos los postulados del mundo colectivo que condiciona a lo inane la tarea del poeta, y convierte la totalidad de un sistema estructurado, a base de la imaginación, la irrealidad y el sueño, en una realidad basada en la propia experiencia fundada en la actualidad, con signos autóctonos, culturales y naturales, pero capaz de forjar el destino y responder a las propias necesidades:

“Balbuena se adelanta el churrigueresco, así como entra en las revoluciones poéticas del Siglo de Oro por caminos independientes. Y si su retablo es abultado de relieves, ello no se debe a la hinchazón o desorden de las pretendidas exorbitancias americanas, sino a una estética o a una retórica conscientes, que gobiernan imperiosamente la palabra, obligándola a rendir toda su

⁷³⁹ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, págs. 340-341.

elocuencia: propia metáfora del (...), que cabalga por la señorial avenida de los tercetos.”⁷⁴⁰

La coincidencia entre las posturas de Alfonso Reyes y Balbuena, permite ver un sistema artístico en que, también, coincide la crítica con la creación para establecer un consenso sobre la irrelevancia de adherir o afiliarse claramente a cualquier tendencia literaria, poética o manifestación artística existente en el tiempo histórico, porque, según James Valender: “La innovación seguramente correspondía a la marcada preferencia del autor por una música callada, más sugerida que articulada, donde rítmicamente hay menos riesgo de caer en lo trillado”⁷⁴¹. Por eso, Alfonso Reyes aprecia en Balbuena el hecho de que haya trazado un camino propio para su poética, el cual lo convierte en un ser partícipe y activo dentro de su época, pero sin que el propio Alfonso Reyes deje de adoptar una postura pasiva y contemplativa de un lector de la historia, que adquiere paulatinamente carácter activo y trascendental cuando su actitud se enfoca desde el punto de vista de la historicidad.

Esta alternancia entre la *postura activa* y la *postura pasiva* responde a la metáfora de una actitud crítica que se mueve constantemente entre el ejercicio de la historicidad, que investiga el estado de la cuestión en el tiempo histórico: pasado, presente y futuro, y el ejercicio de la textualidad, que se limita a la actualidad donde se elabora una síntesis del tiempo histórico bajo signos de la utopía. De este modo, el sujeto poético oscila entre dos potencias: uno, la potencia que lo sujeta a la realidad objetiva, dando por admitida la irrealidad de los empeños poéticos y artísticos, confirmando su invulnerabilidad ante la realidad adversa; dos, la potencia que lo mantiene aferrado al mundo subjetivo, textual e individual, donde se

⁷⁴⁰ *Ibid.*, pág. 341.

⁷⁴¹ James Valender, “Los 5 casi sonetos de Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, 1989, pág. 669.

entrega a la autocrítica y la crítica del objeto creado, sometido al ejercicio de exorcismo del que se espera, trivialmente, documentar lo indocumentado, concretizar lo inconcreto o definir lo indefinido; según Luis Héctor Inclán Cienfuegos, se trata de: “La crítica especializada, académica, [que] se ocupaba de comprender las obras clásicas y esperaba a que el tiempo y los mecanismos de aquella crítica pública —o periodística— transformasen lentamente las novedades en nuevos clásicos de los que valiera la pena ocuparse”⁷⁴².

Esta dialéctica de ambos sentidos potenciales se resuelve a nivel espiritual del teórico mediante la convicción personal en que la realidad, la existencia y el mundo objetivo, se sobreponen al universo lírico del yo, la esperanza y la intuición; dando lugar a una crítica consciente, es decir, el realismo crítico, responsable y comprometido con el curso del tiempo histórico, pero siempre con la intención de superarlo por ser monótono, reiterativo e idílico:

“Pronto la poesía va a asumir un aire doctoral. Última sombra de la musa errabunda y aventurera, un risueño coplero, medio pícaro y medio soldado, que anduvo en todo por Italia y Francia y Sudamérica, se encuentra en México a principios del siglo XVII, y participa a uno u otro lado, según el humor, en la pugna de peninsulares y criollos.”⁷⁴³

Ante esta pugna entre los tiempos históricos de distinta procedencia sobre la realidad mexicana, Alfonso Reyes crea un pensamiento poético que sintetiza la temporalidad, por muy vasta y diversa que sea, para conseguir concretizarla en un tiempo que encaja con la realidad o el mundo objetivo, configurándola con rasgos propiamente mexicanas; de modo que

⁷⁴² Luis Héctor Inclán Cienfuegos, “¿Qué hacer con la teoría? Presentación de *La musa crítica*”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 69.

⁷⁴³ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 342.

el conflicto temporal signifique: o bien, una propuesta contra el hieratismo que se extiende a la existencia del ser en el tiempo histórico mediante el uso del procedimiento de la historicidad, o bien, un momento transitorio que poco a poco se disipa con el paso del tiempo y la amplificación temporal; tanto el uno como el otro significado desembocan en la conclusión que deduce María Teresa Bosque Lastra sobre la teoría de Alfonso Reyes: “(...) la “cierta irregularidad” de que está dotada la “ciencia de la historia”, consiste en que es una ciencia que ni utiliza el método científico, ni llega a conclusiones de índole científica. Esta conclusión, como se advierte, es desconcertante y no se ve claramente cómo a pesar de ello se puede insistir en considerar ciencia a la historia, al menos que se trate de una ciencia del espíritu (ideográfica)”⁷⁴⁴.

De esta manera, la noción del tiempo histórico no sólo se queda en la abstracción frente a la concreción de la existencia sino que, también, permite la evocación o la exégesis de los sistemas y las situaciones, que permanecen desordenadas, caóticas y descalificadas en el tiempo amplio, para la reorganización y la reformulación de ellas en la existencia o la actualidad. Por consiguiente, el tiempo actual y existencial desempeña la función de la vacuidad que corresponde al periodo de la experiencia, donde el personaje literario actúa para completarlo no sólo con la finalidad de establecer la comunicación entre el pasado y el porvenir sino, también, con el objeto de aportar algo más en la experiencia que, aunque resulte desapercibido en el presente, engendra fuerza, ánimo y movimiento para el futuro mediante la continuidad generacional y la perduración de la poesía en el tiempo como descubre James Willis Robb en José Moreno Villa,

⁷⁴⁴ María Teresa Bosque Lastra, “Breve reflexión crítica a propósito de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 21.

Alfonso Reyes, Pedro Salinas, Jorge Guillén y otros de la llamada “Generación del 27”⁷⁴⁵.

De tal manera que el tiempo presente, vivido y experimentado, marca la diferencia en la sucesividad del tiempo histórico que va desde la memoria que recupera las anteriores vivencias, pasando por la consciencia del ser que pertenece a una realidad existencial y objetiva, hasta llegar al sueño utópico que forjan los posibles modos de una vida perfecta en el porvenir. A lo largo de este proceso temporal, la etapa del presente representa un momento vacío en la historia que el personaje literario ha de completar tanto a nivel textual como a nivel extra-textual, dando forma a un tiempo presente con signos de continuidad mediante la dimensión satírica y humorística de la memoria que simboliza estéticamente a una tendencia poética o literaria que brota en el presente y, sin desvincularse del pasado, se adapta al mundo contextual y objetivo de la actualidad y se orienta hacia el futuro con nuevas sensaciones que Luis Héctor Inclán Cienfuegos determina, refiriendo a la obra *El deslinde* de Alfonso Reyes, de la siguiente manera: “Pues no sólo hay en él una glosa del pensamiento literario de Alfonso Reyes, sino también una actualización de de los puntos de referencia y las problemáticas a las que este pensamiento es una respuesta clara, puntual e, insisto, dinámica”⁷⁴⁶.

Desde esta perspectiva, la sucesión temporal en la invención poética rechaza cualquier concepto que adscribe la paralización del tiempo artístico, ofreciendo una temporalidad poética y literaria en que se dan la mano lo artístico y lo real, lo ficticio y lo concreto, lo poético y lo

⁷⁴⁵ En su estudio sobre la correspondencia entre Alfonso Reyes y Pedro Salinas, James Willis Robb concluye diciendo: “(...), descubrimos que aparecen los poetas Alfonso Reyes y Pedro Salinas precedidos de José Moreno Villa, J. Guillén, J. R. Jiménez y otros en la famosa antología *Laurel*, editada en México en 1941 por Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y otros dentro de las ediciones de *Cvltvra*”. Véase: James Willis Robb, “Amistades literarias: Alfonso Reyes y Pedro Salinas (Un mexicano en España / Un español en América)”, *Revista Hispánica Moderna*, N° 46, tomo: II, Diciembre, 1993, págs. 382-383.

⁷⁴⁶ Luis Héctor Inclán Cienfuegos, “¿Qué hacer con la teoría? Presentación de *La Musa crítica*”, *l. c.*, pág. 72.

vivencial, en un intento de cumplir con las leyes de la metamorfosis literaria que corresponde a la vacuidad de la experiencia. La dimensión satírica y humorística, con que el sujeto poético concibe el tiempo histórico, permite establecer en la actualidad el concepto de la *parodia*⁷⁴⁷, una concreción basada en la confrontación entre una situación pasada y sus horizontes en el tiempo histórico, dando lugar, como se puede ver en el siguiente fragmento, a una fórmula poética que expresa su hegemonía sobre el pasado inmediato condicionándolo a su liquidación total:

“Hasta le es atribuible (...) aquél conocido soneto de la disputa hispanomexicana: (...) Tal es Mateo Rosas de Oquendo. Como quiera le debemos la primera parodia conocida del español que hablaban los indios: (...) Era hombre de gustos vulgares, de fácil verso, de vena satírica y costumbrista. Si sólo es mordaz en el Perú, la naturaleza y sus espectáculos lo vuelven en México más contemplativo y soledoso. La índole peruana y mexicana se manifestaban ya, aquélla humorística y ésta melancólica, conforme a los futuros matices de ambas provincias literarias.”⁷⁴⁸

La función de la parodia en este fragmento reside en la revelación de cómo el tono satírico poco a poco va evolucionando desde lo textual y lo artístico, es decir, desde la sincronía del objeto creado, hasta convertirse en asunto relativo a la diacronía histórica; pero, también, se disipa por la temporalidad y cubre no sólo el tiempo actual sino, igualmente, el pasado y el futuro, mientras que la personalidad del sujeto poético, o el propio Alfonso Reyes, permanece sujeta al mundo real, objetivo y existencial,

⁷⁴⁷ Como asegura Saúl Yurkievich, la dimensión humorística e irónica en la poesía viene como consecuencia de la “Crisis del idealismo romántico, ciencia crítica, conflictiva, desacralización humorística, irrupción de nuestra acuciadora realidad, politización, transición del psicologismo al sociologismo, agresividad, libertad de expresión, avance del coloquialismo y del prosaísmo, pluralidad estilística, discontinuidad, inestabilidad ruptura, apertura, cosmopolitismo, tales son las líneas de fuerza de la más reciente poesía hispanoamericana”. Véase: Saúl Yurkievich, *La confabulación con la palabra*, *op. cit.*, pág. 158.

⁷⁴⁸ *Letras de la Nueva España*, *op. cit.*, pág. 342.

contemporáneo a su estancia en España, donde, en términos de Rafael Gutiérrez Girardot, desempeña la función de: “Testigo distante, porque en España profundizó sus raíces nativas que le depararon la curiosidad poética, es decir, lúcida y serena, estéticamente objetiva, para compartir con el contorno social e histórico de esa España los impulsos que favorecieron la formación de del grupo del 27”⁷⁴⁹.

De este modo, los procedimientos satíricos y humorísticos de la parodia, permiten el personaje literario actuar de una doble manera; por un lado, hace uso al procedimiento del camuflaje o de la mimesis en el entorno social para comunicar su rechazo contundente a las formulaciones poéticas persistentes en la actualidad o en el vacío temporal; y por otro lado, hace la alabanza de un discurso literario que expresa, tanto el deseo de la emancipación y la confirmación de la identidad, como el papel de la consciencia capaz de introducir los cambios reales y concretos en la existencia, reflejando su punto de vista como una oportunidad en el tiempo de vacuidad que corresponde a la experiencia; :

“No es ya lícito, en buena doctrina, negar que don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza nos pertenece, aunque su grandeza desborde el cuadro de la colonia y su metrópoli. (...) Él llevaba consigo a México. Aquí se modeló su ser en los primeros veinte años de su vida. Nuestra literatura era ya muy activa e intensa. (...) Ciertamente que su literatura no guarda relación con la literatura novohispana de entonces, pero sí con el carácter humano que ya era aquí muy definido.”⁷⁵⁰

En el último enunciado del pasaje citado se ve cómo Alfonso Reyes, por un lado, aprecia la literatura de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza por su carácter humanista, y por otro lado, denuncia en él el hecho de atender al

⁷⁴⁹ Rafael Gutiérrez Girardot, “Alfonso Reyes y la España del 27”, en: Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía, op. cit.*, pág. 23.

⁷⁵⁰ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 343.

mundo contextual y objetivo de la Nueva España en sus diversas facetas. Entre aprecio y desprecio en la poética actual, esto es, en el sentido del tiempo histórico, Alfonso Reyes pone de relieve la obligatoriedad de establecer un hilo conductor entre el tiempo pasado de la Nueva España y el tiempo presente y actual de México, es decir, sin establecer la divergencias que pueda haber en lo real entre ambos tiempos históricos, prefiere atenerse a la linealidad y la convergencia de ambos tiempos; se trata de un procedimiento que exalta la invención poética, como observa Begonia Souviron López en la obra *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, frente al hundimiento de los valores caducados que sujetan la realidad y la existencia⁷⁵¹.

La diversidad entre ambos tiempos se invierte como motivo de enriquecimiento, fuerza y energía que, aunque no se perciben de inmediato, en el ahora, esto es, en el vacío temporal o la experiencia, sí tendrán efecto en el porvenir, mediante la confrontación entre la seriedad de la naturaleza y la ironía del objeto creado; dando lugar a un ambiente actual en que se conserva no sólo la forma de ser personal sino, también, la asimilación de ella y su respeto como tal en el futuro:

“Iba Alarcón “a pretender en Corte”, fiado, sobre todo, en los méritos de su prosapia. (...) Tubo éxito ante los públicos y ante la corte, pero entre sus compañeros de letras –el ambiente teatral era plebeyo bronco– su jactancia de noble indiano y su figura contrahecha le atrajeron sangrientas burlas. Sus émulos motejaban en

⁷⁵¹ Respecto a la sublimidad del lenguaje poético sobre los valores de la realidad cotidiana en la escritura de Gabriel García Márquez, Begonia Souviron López escribe: “*Cien años de Soledad* representa una creación poética de ambición totalizadora, que aspira a reconstruir una realidad en toda su plenitud interior y exterior, personal e histórica, estática y dinámica, una visión completa de la realidad. Y esta visión sólo podía ser alcanzada mediante la síntesis intuitiva, y no a través de la razón por vía discursiva. El lenguaje simbólico que es el que corresponde intrínsecamente a esa visión es el genuino para expresar una realidad hiperreal, mágica y esotérica”. Véase: Begonia Souviron López, “La escritura poética de Gabriel García Márquez”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pág. 51.

él la figura, los apellidos y hasta la extremada cortesía de mexicano. (...) Y, en suma, le hicieron la vida insoportable por mucho tiempo. (...), que Alarcón había sido tan célebre por sus comedias como por sus corcovas.”⁷⁵²

En las últimas líneas del fragmento aparece claramente la diferenciación temporal que evoluciona en un eje ascendente de transformación, cambio y metamorfosis del ser, a través del cual el arte atiende a las necesidades del ser y contribuye en el perfeccionamiento o la modelación de los defectos de la naturaleza o el mundo objetivo; es decir, desde la situación en que “le hicieron la vida insoportable por mucho tiempo”, se pasa ahora a la situación en que ya es “célebre por sus comedias como por sus corcovas”. En este tránsito se ve cómo en el tiempo existencial y experimentado, aunque resulta tan estrecho, se ha producido la transformación de un aspecto natural y físico no deseado por medio del arte, la poética y la invención literaria, es decir, la interferencia entre el estado físico y la ficción literaria permite no sólo suavizar las situaciones adversas sino, también, admitir que los hechos a veces son la causa de sus efectos; concibiendo, así, la experiencia o el momento existencial como una oportunidad de admitir el tiempo histórico con sus puntos negativos y positivos, ventajas e inconvenientes, en un intento de ofrecer en el porvenir una fórmula convergente dotada de armonía y perpetuidad⁷⁵³.

Esta relación entre la forma de ser (“jactancia de noble indiano”/“figura contrahecha”/“corcovas”) y el contenido artístico

⁷⁵² *Letras de la Nueva España, op. cit.*, págs. 343-344.

⁷⁵³ A propósito de la metamorfosis en la imagen poética, Carmen Ruiz Barrionuevo realiza un estudio sobre la poesía de José Lezama Lima, enfocándola desde una doble perspectiva, *Hacia la imagen* y *La iniciación de la imagen*, y del cual destacamos estas palabras para ilustrar la paradoja del yo en la construcción de la imagen poética: “(...) la creación humana y, por tanto, el sistema para interpretar el destino del hombre y su cultura a través de las imágenes posibles, queda plenamente justificado. El hombre añora el bien perdido, según la poética lezamiana, y crea como sustituto ese espacio gnóstico en el que la imagen proporciona un asidero en forma de poesía al que poder sujetarse hasta lograr el último y definitivo don de la permanencia”. Véase: Carmen Ruiz Barrionuevo, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pág. 66.

(“ambiente teatral”/ “comedias”), revela un proceso rotativo en la temporalidad, es decir, una situación dramática que se repite constantemente y en que se encuentran implicados el ser humano y su obra artística; amenazando, de este modo, no sólo el hieratismo y la solemnidad del mundo objetivo y la existencia operante sino, también, el modo de vida en el porvenir, el cual a su vez reflejaría tanto las dos formas: uno, la hereditaria, la identidad y la historia; dos, la existencial, social y objetiva, como la expresividad de ambas, es decir, la poética y la tendencia literaria. Frente a la expectación de la poesía, en el sistema artístico sobresale lo rutinario, lo cotidiano y lo idílico que representa la forma teatral de la comedia:

“Aunque escribió algunos medianos versos de ocasión, no aspiraba al lauro de poeta lírico. Su obra está en el teatro. (...) Salvando las fronteras, influye, con *La verdad sospechosa*, –la más popular y aplaudida–, en el teatro de Corneille, quien la parafrasea en *Le menteur*; y a través de Corneille, influye en Molière.”⁷⁵⁴

La añoranza del pasado y la exégesis de la historia en su doble faceta, la temporal y la espacial, la textual y la contextual, permite la producción en el presente de lo novedoso, encarnado en “*La verdad sospechosa*”, que lleva señas del pasado anhelado, como la verdad, y el presente repudiado, como la sospecha, y, sin embargo, servirá de modelo y paradigma para las demás generaciones en el futuro, como en el caso de “Corneille”/“Molière”. Esta repetición de la forma dramática en las generaciones posteriores, de un par, recuerda la supervivencia de la imagen quijotesca en la literatura actual, como lo destaca Teodosio Fernández Rodríguez en su comparación entre Jorge Luis Borges y Miguel de

⁷⁵⁴ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 344.

Cervantes⁷⁵⁵, y de otro par, se concibe desde el punto de vista analógico de la temporalidad cuyo escenario es el objeto artístico, el cual a su vez se caracteriza no sólo por rasgos estáticos e inanimados sino, también, dotado de vida, dinamismo y evolución que engendra la materia artística, entretejida por los procedimientos dialécticos que establecen una relación mimética con la realidad objetiva.

Desde esta perspectiva, el sujeto poético pone de relieve la dimensión estética del objeto creado, esgrimiendo tanto la herencia histórica como el curso del tiempo en lo existencial; se trata de unos instrumentos necesarios y eficaces que radican el espíritu crítico en la conciencia humana con el objeto no sólo de formular, a largo plazo, la crítica y el cuestionamiento de lo real sino que, también, estos instrumentos permiten salvar el teórico de cualquier enfrentamiento posible con el mundo objetivo operante. Dicho en términos de Saúl Yurkievich, “Se trata aquí de explicitar la proyectiva, de tornar expresa, objetivándola, la teoría que prefigura sus prácticas textuales, de analizar su condición específica de poetas en relación con el contexto cultural originario que los involucra y determina”⁷⁵⁶, es decir, la función de la consciencia radica en la desfiguración y la ridiculización de la realidad actual mediante un procedimiento irónico y burlesco extraído de la realidad histórica; de modo que, al confrontar ambos extremos, lo real y lo ficticio, mediante un procedimiento ético y moral, se da la noción no sólo del realismo que se

⁷⁵⁵ Al igual que Alfonso Reyes, (remito al estudio dedicado al quijotismo de Alfonso Reyes: Manuel Alcalá, *El cervantismo de Alfonso Reyes*, (Discurso), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964), Teodosio Fernández observa que: “La relación entre Jorge Luis Borges con Miguel de Cervantes se inició sin duda muy pronto. Al recordar su remota niñez, Borges mezcló más de una vez el recuerdo de una primera lectura del *Quijote* en inglés con el de la edición de la Casa Editorial Garnier Hermanos (París) que había en su casa, evidentemente en castellano, (...) Eran los primeros tiempos del régimen peronista, y el individualismo argentino, a caso perjudicial hasta entonces, ahora encontraba justificación y deberes en la lucha contra un Estado totalitario”. *Vid.* Teodosio Fernández Rodríguez, “Jorge Luis Borges y Miguel de Cervantes”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 81 y 88.

⁷⁵⁶ Saúl Yurkievich, “La poesía hoy: posiciones y perspectivas”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 28, tomo: I, Madrid, Servicio de publicaciones Universidad Complutense, 1999, pág. 383.

espera en el porvenir sino, también, de la realidad absurda que se vive en la actualidad; ofreciendo una construcción de doble concepto, alegórico y metafórico, de la temporalidad: o bien, el pasado se resuelve de dos maneras, objetividad y subjetividad, en el presente; o bien, el presente se presenta en dos caminos, experiencia y consciencia, a la vez, antagónicos y coherentes, en el futuro:

“En España, aunque autor muy celebrado y famoso, no puede decirse que deje tradición. Ya se explica: en el mundo ruidoso de la comedia española, Alarcón da una nota en sordina, en tono menor. (...), Alarcón aparece más preocupado por los verdaderos conflictos de la conducta, menos inventivo, mucho menos lírico; y crea la comedia de carácter.”⁷⁵⁷

La unión entre el tiempo tradicional, o histórico, y la consciencia artística, contribuye en la creación de la comedia, una forma literaria que permite tanto burlarse del drama vivencial y operante en el mundo existencial como permanecer indiferente con respecto a los sistemas absurdos y ruidosos, sin dejar de reflexionar sobre cómo podría perfeccionar y solucionar en el futuro todo aquello que concierne la actualidad vivida; dando lugar a una estampa en que figura el sujeto poético en forma de un ser pensativo y sensible que se preocupa por la conducta general de la especie o el género más que por el problema de sus propias “corcovas” y su figura “contrahecha”, es decir, según la comparación entre Manuel Mujica Lainez realizada por Guadalupe Fernández Ariza: “Una nueva “sensibilidad” es compartida por los

⁷⁵⁷ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 344.

escritores de la época, por encima de cualquier diferenciación ética o estética; (...)”⁷⁵⁸.

Esta preocupación trasciende una imagen antitética que privilegia la conducta sobre la apariencia física, lo espiritual sobre lo formal y el mundo interior sobre el mundo exterior, dando por entendidos los primeros extremos de los binomios como elementos duraderos que hay que adiestrar de la mejor forma posible, porque son portadores de la esperanza, la fuerza y la energía en el futuro⁷⁵⁹, y los segundos elementos como sujetos a un tiempo efímero, transitorio y vacío condicionado por la caída y la caducidad. De este modo, entre los elementos sujetos a la eternidad y los elementos condicionados por la caducidad, brota el componente estético que echa las raíces en el objeto creado y se ramifica, aunque de forma aciaga y funesta, en el porvenir:

“(…), Alarcón procuraba ceñirse a las exigencias de su asunto, y no daba paz a la mano hasta lograr esa tersura maravillosa que comunica a sus diálogos una articulación no igualada y hace de sus versos, un deleite del entendimiento y, con harta frecuencia, un dechado de perfección.”⁷⁶⁰

La comparación entre la comedia de Alarcón y la comedia española, particularmente Lope de Vega, desemboca en la creación de una atmósfera

⁷⁵⁸ Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), “Manuel Mujica y Miguel de Cervantes”, en *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pág. 92.

⁷⁵⁹ Tanto Alfonso Reyes como Mario Benedetti coincidieron en la idea de fundar el futuro y la utopía americana en José Enrique Rodó. El caso de Alfonso Reyes ya lo hemos abordado en lo que va de este trabajo, y el caso de Mario Benedetti se configura en el artículo “Benedetti: desde Rodó a lo más cercano”, de José Carlos Rovira, al que pertenecen estas palabras: “Desde Rodó como “pionero que quedó atrás” hasta los más cercanos lo que hemos visto sobre todo es una reflexión cultural sobre el siglo XX centrada en las ideas transformadoras que recorrieron el tiempo con un carácter acuciante para América latina. (...) O sea, (...) la correspondencia “entre el pensamiento crítico del autor” y sus “formulaciones literarias”, como propuesta de lectura y organización de un mundo amplísimo que además siempre he considerado complejo”. Vid. José Carlos Rovira, “Benedetti: desde Rodó a lo más cercano”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 127-128.

⁷⁶⁰ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 344.

dialogística y dramática en el sistema artístico, que poco a poco se canaliza en la creación de un objeto estético, el cual a su vez se fundamenta sobre las cualidades de la sensibilidad, la emoción y la afectividad, o todo lo que concierne lo ficticio, más que sobre los signos actuales y objetivos de la realidad. De esta manera, la calidad estética del objeto creado radica en las formas estilísticas, la expresividad y el lenguaje poético con que sus asuntos resultan tramados en el sistema artístico, en lo textual y en el tiempo de la experiencia donde la imagen de la antítesis desempeña la función de devolver eterno lo efímero.

A partir de ahí se puede ver cómo el sujeto poético atiende en la actualidad al desciframiento de la escritura y al estudio textual del sistema artístico: “no daba paz a la mano”/ “tersura maravillosa”/ “articulación”/ “deleite del entendimiento”/ “dechado de perfección” que pertenece a un tiempo limitado “sordina”/ “tono menor”, más que a la evocación del mismo desde un punto de vista historicista que ofrece otras posibilidades para la reconstrucción de la memoria histórica de lo real, o la totalidad del tiempo histórico que abarca tanto el pasado como el presente “comedia española”/ “mundo ruidoso”/ “conflictos de la conducta”. Este interés por la estructura textual de la materia poética y el tono menor que adopta el teórico ante sus coetáneos del mundo contextual son consecuencias, no sólo de la herencia helenística de Alfonso Reyes⁷⁶¹, sino, también, de la dejadez, el desprecio y la indiferencia del sujeto poético ante el entorno social y

⁷⁶¹ En torno al clasicismo y la influencia de la lírica arcaica en la poesía contemporánea hispanoamericana, sobre todo, en la escritura literaria y la expresividad, Aurora Luque hace un balance entre el significado de la escritura fragmentaria de la poesía antigua en torno a la figura de Safo y la poesía de Mercedes Matamoros, y concluye: “La Safo recreada por Mercedes Matamoros es una voz activa: afirma, exalta, odia y ama, impone su deseo con vehemencia. (...), Matamoros, en cambio, amparada todavía en el recurso a la autoridad de los clásicos consigue explorar como sujeto femenino pleno las posibilidades de expresión del deseo, (...) La herencia romántica queda definitivamente recogida y superada, y se anticipan elementos de un erotismo *belle époque* en un lenguaje modernista feminizado. Entre estos dos polos, en La Habana de 1900, Mercedes Matamoros se tradujo a sí misma con orgullosa intensidad bajo la tutela de Safo”. *Vid.*, Aurora Luque, “Mercedes Matamoros: una lectura de Safo en la Habana de 1900”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pág. 146.

existencial, es decir, la falta de la comunicación y la interrupción de la percepción entre ambos extremos, además de la suspensión de la temporalidad que sustenta la creatividad, sustituida ésta, a su vez, por la autocrítica o la crítica de la experiencia que desemboca en el sentido de la universalidad:

“Su estructura y enredo adquirieron acabamiento en la comedia latina. De allá manan también sus moralidades, cuando poseen un alcance universal, ya se entiende; (...) De allá, sus criados nobles o algo letrados. Cierto que sus caballeros –“pechos privilegiados”– suelen echar mano a la espada según el gusto y la ética de la edad. Pero los héroes por excelencia alarconianos no son semidioses; hablan más que cantan, pisan la tierra.”⁷⁶²

La alusión al arte de la equitación en estas líneas dedicadas a la poética de Alarcón, se traduce en un doble sentido; por un lado, el acabamiento del ciclo de la comedia latina; y por otro lado, la apertura de un nuevo ciclo en la comedia contemporánea. De este modo, entre el cierre de un ciclo temporal y la apertura de otro en la creación literaria, se produce un tiempo vacío que corresponde al instante cuyos protagonistas son los héroes, los (“pechos privilegiados”), de Alarcón, que vienen a completar la vacuidad temporal desde un punto de vista estético, es decir, la concatenación poética sustituye el abismo temporal producido en la existencia del sujeto poético.

De esta manera, desde *La verdad sospechosa* en que el autor atiende más a la ficción poética y al lirismo del yo, se pasa ahora en *Pechos privilegiados* a la construcción de los argumentos textuales y poéticos a partir del mundo contextual y objetivo; de modo que los héroes alarconianos ya no adquieren ni el carácter de “semidioses” ni la condición

⁷⁶² *Letras de la Nueva España, op. cit.*, págs. 344-345.

de gente vulgar y plebeya “pisan la tierra”, sino que son seres ambiguos y paradójicos llenos de la ironía y el humor como símbolos de la caracterización de la vida existencial, rutinaria, absurda y gobernada por las leyes convencionales sujetas a la condición caduca de lo inane.

De esta manera, la antítesis establecida por los *Pechos privilegiados* desaloja el sentido de la metáfora establecida por *La verdad sospechosa*; convirtiendo, así, el significado de esta obra al antisignificado o el sinsentido de aquella, el compromiso que establece esta comedia al anticompromiso de aquélla, la situación trágica y conflictiva de *La verdad sospechosa* se pasa ahora a la situación idílica, pacífica y rutinaria de los *Pechos privilegiados*, mencionada a través de los conceptos de la utopía-épica y la arcadia-lírica:

“En las obras más características, conforme se emancipa de Lope, se alejan las situaciones trágicas y se acercan aquéllas discusiones en tono conversable y discreto, y sobre extremos morales tan bien aseados y enfocados, que más de una vez se disuelven en cosas de la urbanidad.”⁷⁶³

El deseo de dibujar poéticamente esta parcela encantada conduce Carlos García Gual hasta el descubrimiento de la obra *La Pometheida* del poeta boliviano Franz Tamayo, considerada: “(...), como el resto de las obras de Tamayo, sigue siendo un enorme poema desconocido de casi todos. A este desconocimiento ha contribuido la escasa popularidad de su autor y el trasfondo excesivamente culto de su escritura poética. Ambos aspectos hacen de la figura de Tamayo una de esas figuras que merecerían ser incluidas con sobrados méritos en una continuación de *Los raros* de

⁷⁶³ *Ibid.*, pág. 345.

Rubén Darío, si esa continuación se escribiera”⁷⁶⁴. Este concepto anverso de la poética, la irrupción del olvido en la consciencia humana, conduce el sujeto poético hasta los límites de la redención ante la inmediatez y el tiempo existencial, en un intento de formular una interpretación irónica y humorística del entorno social y objetivo a través de la propia experiencia; la cual, a medida que se integra con la realidad, se exalta mediante su abordaje desde un punto de vista irreal y desmitificado que, además de transmitir la noción de la negatividad del tiempo existencial, también comunica la necesidad de superarla, formulando un reto que pesa sobre la consciencia en el porvenir.

Desde esta perspectiva, la dimensión pesimista, negativa y desesperada que se tiene del tiempo existencial posee un trasfondo positivo que arranca en los valores éticos, morales y espirituales vigentes en lo real y lo urbano, y poco a poco evolucionan compaginando entre los contenidos contextuales y las formas textuales para la construcción de la expresividad lírica y el lenguaje literario contemporáneo a raíz de la tradición clásica, que Aurelio Pérez Jiménez sitúa en Plutarco como el argumento principal de la escritura antigua⁷⁶⁵.

Con el paso del tiempo, los contenidos contextuales se convierten cada vez más invisibles, correspondiendo a una época determinada, y las formas textuales permanecen perdurables y visibles en la temporalidad bajo forma de las expresiones fantasmagóricas que expresan no sólo el sinsentido de la realidad en que surgen sino, también, la forma

⁷⁶⁴ Carlos García Gual, “*La Pometheida* de Franz Tamayo”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pág. 147.

⁷⁶⁵ La influencia de Plutarco en los escritores y poetas de la literatura hispanoamericana contemporánea es considerable, formulando así una amplia generación literaria que va desde la antigüedad hasta la contemporaneidad: “(...), nuestro Plutarco moralista actúa en los emblemas como aquellos otros autores de tanta o mayor autoridad que él que fueron Virgilio, Horacio, Séneca, Luciano, Aristóteles, Platón Y Homero: (...) Se asumen sus postulados, se discuten sus etimologías, se siguen sus principios metodológicos y, más que nada, se imita la orientación didáctica de sus *Moralia* (y de sus *Vidas*)”. Vid, Aurelio Pérez Jiménez, “El Plutarco de *Los Moralia* en la literatura emblemática hispánica”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pág. 193.

ejemplarizante que aspira a ser adoptada por las generaciones posteriores en el abordaje de los contenidos históricos y existenciales y, a su través, se mantiene la relación dialéctica entre la ficción literaria y la realidad existencial, el tiempo y el espacio, la experiencia personal y la experiencia común, la textualidad y la historicidad:

“Y entonces sus personajes serán esos amables vecinos que evitan los “chiflones” de aire, con quienes daría gusto charlar un rato por la noche, en el interior reposado, o a la puesta del sol, desde una galería abierta sobre el Manzanares.”⁷⁶⁶

Ante esta relación dialéctica, sobresale, también, el puesto que ocupa la poética como un espacio indeciso, y casi imperceptible, entre el bien social y la belleza artística; este espacio queda gobernado por unas características típicas, peculiares y personales de la poética del yo, reflejadas por la identidad y la idiosincrasia que marcan la diferencia entre la invención poética y el modelo artístico y literario establecido en el entorno contextual; se trata de unas ideas poéticas que cobran cuerpo en el sistema artístico marcando un antes y un después, no sólo en el fluir temporal o en la constancia poética de una tendencia literaria más amplia, sino, también, en el curso de una realidad histórica mediante la formulación de unos procedimientos éticos y morales válidos en el mundo contextual y existencial.

En este caso, la expresión verbal adquiere sumo interés en tanto que opera sobre un doble sentido; por un lado, se aprecia la moralidad y la eticidad perdurables como elementos de la esperanza; y por otro lado, se subraya el testimonio de la realidad deficitaria, recogido en la experiencia del teórico desde un doble punto de vista, temporal e historicista, que

⁷⁶⁶ *Letras de la Nueva España, op. cit.*, pág. 345.

transmite signos del porvenir. De acuerdo con ello, la linealidad del tiempo permite la asimilación del pasado en el presente, es decir, un procedimiento que servirá, tanto para la construcción del presente en detrimento del pasado haciendo uso al recuerdo y la memoria, como la presentación ambigua de un porvenir enmascarado por las circunstancias trágicas y dramáticas que condicionan el tiempo real y existencial. Por consiguiente, la simbolización que se hace entre lo estético y lo trágico, mediante el uso de la expresión humorística y satírica, permite la contemplación de la actualidad con rasgos del pasado; se trata de una tendencia poética en que se desvela la consciencia y la necesidad de establecer un reconocimiento y un consenso en el presente sobre una realidad repetida a lo largo de la historia, para marcar la admisión de ella como motivo de fuerza y ánimo en el porvenir, y no como factor de la desesperación y el ensimismamiento:

“Es sabido que la obra de Alarcón se sitúa en el punto, casi imperceptible, donde el bien se vuelve belleza. Pero también es rutina el reducir a sermones morales y a meros aleccionamientos la sátira enderezada al goce estético, (...) Todo lo cual viene a decir que Alarcón se apartaba un tanto –en nada excesivo, pero inconfundible– de las normas que Lope había impuesto al teatro de su tiempo. El talento de observación, la íntima serenidad, aquella bondad nada quimérica, la fe en la razón como pauta misma de la vida, el respeto sin adustez a las categorías en todos los órdenes, la bravura de poesía cotidiana, son sus cualidades salientes. De aquí que se lo encuentre “moderno”. ”⁷⁶⁷

La exaltación del carácter poético de la obra de Alarcón es considerado, desde el punto de vista de la ruptura que introduce la comedia alarconiana, como elemento diferenciador que transgrede las normas artísticas de un sistema poético dominante, reflejado por la comedia

⁷⁶⁷ *Ibid.*, págs. 345-346.

española, en el mundo contextual y en el tiempo histórico. Esta exaltación marca la homogeneidad en las raíces del sujeto poético y el objeto artístico, ofreciendo una relación íntima entre el punto de vista poético y el objeto artístico, es decir, la obra de Juan Ruiz de Alarcón constituye la fuente y el motivo del surgimiento de la poética de Alfonso Reyes en el marco de una temporalidad en que el pasado se confirma en el presente, y éste a su vez contribuye en la formulación de los gérmenes del porvenir mediante la supervivencia de la propia forma de ser, la identidad y los rasgos peculiares de la idiosincrasia, integrados por el procedimiento de la historicidad.

De ahí, las circunstancias actuales de lo vivido conducen hacia la exploración de distintos órdenes textuales y extratextuales que el destino interpone ante la experiencia del yo, pero siempre con señas de la propia identidad en que queda absorbido todo ello; dando por admitida la irrelevancia de lo extratextual ante lo textual, el mundo exterior frente al mundo interior, lo teórico respecto a lo experimentado; binomios en que el yo poético se sitúa en el medio para proyectar su fuerza imaginaria, rigurosamente, sobre la linealidad temporal, a la vez, invertida y revertida en la actualidad, de tal manera que guarda la relación con el pasado sin desvincularse del futuro. De ahí se infiere que la personalidad de Alarcón es fiel reflejo de la “psicología mexicana”⁷⁶⁸, como apuntó Pedro Enríquez Ureña, y su obra asciende el mexicanismo al seno de la universalidad:

“Con la obra de Alarcón, México por primera vez toma la palabra ante el mundo y deja de recibir solamente para comenzar ya a devolver. Es el primero mexicano universal, el primero que se sale de las fronteras, el primero que rompe las aduanas de la colonia para derramar sus acarreos en la gran corriente de la poesía europea. (...) Del bien entender de las realidades brota siempre un halo de poesía.”⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ *Ibid.*, pág. 346.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, pág. 347.

La comedia de Alarcón prolifera, entonces, desde el punto de vista de Alfonso Reyes, al nivel de la categoría de la poesía, entendida ésta bajo los conceptos de la contemplación y la acción, la teoría y la crítica, la apreciación y la negación, formulados en la actualidad para referirse a una tendencia poética surgida en un contexto histórico. Esta poética poco a poco se vuelve cada vez más útil e interesante en el instante para la estructuración psicológica de la propia forma de ser y la definición de la conducta humana que muchas veces se resiste al recuerdo y la exégesis de los antepasados; dando lugar a un dictado clásico de suma eficacia, tanto para la comprensión del presente a través de la interpretación historicista del pasado, como la formulación de los signos del porvenir mediante la interpretación textual de la experiencia en que queda plasmada eternamente la consciencia humana portadora del conocimiento y la síntesis de lo vivido. Gracias al estudio reyesiano realizado sobre Juan Ruiz de Alarcón, las aportaciones teórico-poéticas del sujeto poético se actualizan en el presente y producen las similitudes entre los dos ejes temporales correspondientes al presente y al pasado:

“Aquél rostro de barbitaheño meditabundo, palidecido en afanes y pesares, no ha dejado de sonreír. Los contratiempos, las injurias, no han logrado vencer su confianza en la naturaleza humana, ni su confianza en la razón. Niega, con el arquetipo, los azares de la contingencia. Quiere al hombre humano, al que se emancipa del arrebatado y reduce, en suave cortesía, los bajos estímulos animales; al que no se entrega a la casualidad; al que impone, en su acción y en su pensamiento, el sello de su querer consciente y libre. Tal es el consejo que nos ha dejado en herencia aquella flor de mexicanos.”⁷⁷⁰

⁷⁷⁰ *Ibidem.*

Ficción literaria y bipolaridad del personaje literario

El concepto de la crítica que se investiga anteriormente, tiene su origen en el plano histórico y filosófico, es decir, la historicidad del fenómeno literario que mantiene el sujeto poético distanciado de la crítica textual, la praxis crítica o la autocrítica, fundada ante todo en la definición de los conceptos de la realidad y la ficción en la historia y lo narrativo, esto es, según Jorge Volpi: “(...), al menos desde un punto de vista metafórico, la equiparación entre la realidad y la ficción novelística es posible, lo cual permite realizar un análisis de la primera con los elementos críticos que utilizamos para analizar la segunda (...)”⁷⁷¹.

Este procedimiento invocativo, o inverso, constituye el telón de fondo en la obra *La experiencia literaria*, en donde el propio Reyes se ve más interesado en formular su propia teoría literaria y reflexionar sobre la crítica coetánea, empezando por establecer el concepto de la crítica a base de los fundamentos ontológicos y psicológicos, así como los desarrollos más antiguos de la práctica de la crítica en la historia de la cultura en general. En el ensayo “Aristarco o anatomía de la crítica”, Reyes fundamenta el ejercicio de la crítica en la antigua Grecia:

“¡Ay, Atenas era Atenas, ni más ni menos; y con serlo, acabó dando muerte a Sócrates! (...) He aquí: ni más ni menos, porque Sócrates inventó la crítica.”⁷⁷²

Por otra parte, el ensayo “Génesis de la crítica” ofrece los fundamentos filosóficos e históricos, de los que la crítica ha prescindido más tarde, para convertirse en una disciplina independiente. De esta manera, la crítica queda incorporada al ejercicio de la literatura, ya en

⁷⁷¹ Jorge Volpi, “La realidad como novela fantástica”, *l. c.*, pág. 15.

⁷⁷² *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 104.

apogeo, configurando en su reino una de las *islas fantásticas* que va evolucionando desde la antigüedad hasta nuestros días, de acuerdo con las palabras de Marcos Martínez: “Partimos de la idea de que las noticias sobre islas que podemos encontrar en los textos antiguos y modernos aluden a diversos tipos insulares que no siempre han sido delimitados con precisión”⁷⁷³.

Sin embargo, el problema entre la crítica y la literatura sigue surgiendo momentáneamente, y en cada momento aparece bajo forma de los emparejamientos cuyos extremos pueden ser adjetivos, vocablos o sustantivos que remeten a la tendencia bipolar de la crítica. Pero aquí el problema parece que va a resolverse a favor de un extremo, porque pone en prueba los mismos vocablos que hasta ahora solamente dan vueltas sobre sí mismos, sin que lleguen a compenetrarse del todo. Desde esta perspectiva, la confrontación entre la literatura y la crítica va de nuevo en dos direcciones que acentúan la dimensión fantástica de la literatura o definen la complejidad de la *literatura fantástica*⁷⁷⁴; por un lado, se encuentra la concepción en que la crítica es fiel a lo que realmente es al volver sobre la literatura para cuestionarla y pedirle el valor estético, es decir, el deslinde elemental entre lo literario y lo no literario que retrocede de nuevo a los orígenes de la literatura, situados en la *magna antropológica* como respuesta a las necesidades de la tribu:

“La literatura germina en la entraña de la tribu como una necesidad; y, cuando puede ya percibírsela, no es

⁷⁷³ Marcos Martínez, “Islas fantásticas: antigüedad y modernidad”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pág. 29.

⁷⁷⁴ Rosa Francia Somalo define la literatura fantástica de la siguiente manera: “(...) la literatura fantástica se definiría por oposición a la literatura realista y en el funcionamiento de esa tensión dialéctica entre lo irreal y lo real, entre la experiencia de “lo verosímil cotidiano” y lo “extraño inverosímil” estaría lo fundamental de su caracterización, puesto que los rasgos formales los comparte en buena medida con la literatura realista”. Véase: Rosa Francia Somalo, “Lo fantástico en la literatura latina”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pág. 74.

más que una subsidiaria de la magia, de la creencia, la mitología, la historia narrada, las instituciones.”⁷⁷⁵

Y por otro lado, la literatura, dotada ya del poder y la autoridad que le llegan de otros ámbitos extraliterarios, examina la crítica y busca en ella la función social y humana que le da el valor literario, es decir, se encuentra capacitada para enfrentarse a la tarea de discernir lo fantástico o lo literario asumiendo los peligros y los escollos que puede acarrear dicho ejercicio, considerado, en términos de Florencio Sevilla Arroyo, como un hecho en que al fin y al cabo: “Nos conformamos con haber rasguñado una de las grandes constantes o claves de su literatura: la permanente preocupación y singular habilidad para solapar lo *real* con lo *ficticio* y viceversa, logrando borrar sus perfiles y certificando sus dependencias recíprocas; provocando que la ficción genere realidad y forzando la realidad a idealizarse”⁷⁷⁶.

Así la literatura no puede evitar la teorización sobre la crítica para emanciparla de la hegemonía de otras doctrinas y disciplinas, asumiendo con ello el riesgo de entrar en un enfrentamiento eterno con la crítica, la otra faceta del sujeto poético y la manifestación literaria:

“Convidar a una amable compañía para reflexionar sobre la naturaleza de la crítica tal vez sea una falta de urbanidad y de tino, (...)”⁷⁷⁷

Frente a la paradoja de la manifestación literaria, el teórico adquiere un carácter híbrido que lo mantiene, unas veces, conforme a todo lo que se encuentra en su entorno y, otras, aparece hablando para cuestionar y dialogar con los seres animados e inanimados que halla en el ambiente que

⁷⁷⁵ *Al yunque*, *op. cit.*, pág. 289.

⁷⁷⁶ Florencio Sevilla Arroyo, “Miguel de Cervantes: realidad, ficción y verosimilitud”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pág. 128.

⁷⁷⁷ *La experiencia literaria*, *op. cit.*, pág. 104.

le rodea; haciendo uso a la facultad del *habla*, propia de los humanos, para ejercer no sólo la crítica y la literatura sino, también, la unificación de los teóricos y las generaciones literarias, por muy distantes y distintas que sean, como se puede ver en la correspondencia de Alfonso Reyes y Luis Cernuda⁷⁷⁸.

De este modo, el sujeto puede entablar el diálogo; o bien, consigo mismo, a través del desdoblamiento de la persona, procedimiento con que, de acuerdo con las palabras de Antonio Carvajal: “¿(...) aspira a la comunicación total, a la comunicación de la belleza? (...), produce un eco, desdoble nuestras vidas: significa una entrega”⁷⁷⁹; o bien, con la otredad, a través de una interacción oral con el público que se encuentra en su entorno, dando lugar a un diálogo constructivo gracias a la presencia del otro, el receptor o el interlocutor, que anula cualquier tipo de monodialogo que se consuma en la autodestrucción, los resultados estériles y las divagaciones interminables que resaltan la faceta demoníaca del teórico pensativo, como se puede apreciar en estas palabras de Luis Cernuda: “¿Cómo no sentir orgullo al escuchar hablada nuestra lengua, eco fiel de ella y al mismo tiempo expresión autónoma, por otros pueblos al otro lado del mundo? Ellos, a sabiendas o no, quiéranlo o no, con esos mismos signos de su alma, que son las palabras, mantienen vivo el destino de

⁷⁷⁸ En lo tocante al poder de la lengua en el florecimiento de la creatividad, el ejercicio de la crítica y la unificación de épocas y generaciones literarias, Alberto Enríquez Perea subraya el impacto de la lengua mexicana sobre la personalidad de Luis Cernuda en la parte que corresponde a “La lengua”, de su libro *Variaciones sobre tema mexicano*: “Tras de cruzada la frontera, al oír tu lengua, que tantos años nos oías hablada en torno, ¿qué sentiste? –Sentí cómo sin interrupción continuaba mi vida en ella por el mundo exterior, ya que por el interior no había dejado de sonar en mí todos aquellos años (...). La lengua que hablaron nuestras gentes antes de nacer nosotros de ellos, ésa de que nos servimos para conocer el mundo y tomar posición de las cosas por medio de sus nombres, importante como es en la vida de todo ser humano, aún lo es más en el poeta. Porque la lengua del poeta no sólo es materia de su trabajo, sino condición misma de su existencia. (...) Que la poesía, en definitiva, es la palabra”. Alberto Enríquez Perea, *Páginas sobre una poesía. Correspondencia: Alfonso Reyes y Luis Cernuda (1932-1959)*, Sevilla, Renacimiento, 2003, pág. 21.

⁷⁷⁹ Antonio Carvajal, *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Edición y coordinación de Antonio Chicharro, Granada, Universidad de Granada, 2003, pág. 7.

nuestro país y habrían de mantenerlo aún después de que él dejara de existir”⁷⁸⁰.

Ante la ineficacia del monodílogo, el diálogo vuelve a ser imprescindible en la evolución de la obra literaria tanto en el mundo objetivo como en el mundo subjetivo, es decir, la participación del poeta, como *actor*, en la vida social y pública en que los demás individuos desempeñan la función de *espectadores*, para entablar una relación que luego se plasmaría en el mundo textual y subjetivo de la obra literaria mediante la dualidad el *yo*-creador, y el *tú*-crítico. Desde esta perspectiva, el sujeto poético, en tanto que es un ser bipolar, tiende a mezclar los dos extremos en que va evolucionando el diálogo destacando permanentemente el *tú*, el otro, el crítico o el cuestionador que, a su vez, engendra las dos facetas del emisor y el receptor:

“¿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, otro lo contempla vivir. ¡Extraño engendro polar! El hombre es el hombre y el espejo. Y es que el hombre no camina solo (...). Somos acción y contemplación; somos actor y espectador; somos ánodo y cátodo, y chispa que los polos se cambian; lucha y conciliación de principios antagónicos; izquierda y derecha; anverso y reverso; el tránsito que los recorre; (...)”⁷⁸¹

La crítica surgió desde esta perspectiva que mantiene el poeta en permanente conexión con la acción y el juicio, pero siempre con la intención de privilegiar el segundo extremo sobre el primero, por el bien de la creatividad y la evolución de la poética del yo desde lo adverso a lo privilegio, como se puede ver en estas palabras de Carlos García que

⁷⁸⁰ Citado por Alberto Enríquez Perea, *Páginas sobre una poesía. Correspondencia: Alfonso Reyes y Luis Cernuda (1932-1959)*, op. cit., pág. 21.

⁷⁸¹ *La experiencia literaria*, op. cit., pág. 105.

resumen la creación literaria de Alfonso Reyes y Guillermo de Torre: “Mientras don Alfonso parece haber llegado al mundo de las letras con las virtudes de su elegante y liviana prosa ya cristalizadas, Torre evolucionará lentamente, desde sus tempranos y atorados comienzos, de polisilábica y a veces grotesca “modernidad”, a cotos menos estridentes”⁷⁸².

En este sentido, el personaje literario corresponde al justo medio aristotélico que tiende a establecer una relación dialéctica entre ambos extremos de la bifurcación que engendra a nivel espiritual, condicionando los conceptos teóricos y críticos de la literatura mediante el componente lírico que garantiza la dinámica y el movimiento de cada extremo hacia el otro; lo cual permitiría la reproducción natural, cíclica y dialéctica de ellos:

“La naturaleza opera por cisma en sus complejos. Evoluciona por dialéctica y repartiendo en dos sus procesos.”⁷⁸³

La dialéctica filosófica ejemplificada en acción *versus* juicio, se aplica en el mundo de la literatura a la bifurcación Poética / Crítica; lo que sería, en los términos con que María Zambrano recuerda a Alfonso Reyes: “(...), obra y persona, objetiva historia se funden y por el momento parecen anularse ante el ser de la persona ya a salvo de toda contingencia, ya por encima de su propio hacer y crear. Como si toda su vida, acción y pasión, hubiera sido solamente eso, lo que se va como un velo que se descorre, deja visible, intangible ya al ser. Ha valido la pena, que es como decir: ha merecido la vida, la vida, ese trágico don”⁷⁸⁴. La acción corresponde a la Poética, y el juicio es sinónimo de la Crítica:

⁷⁸² Carlos García, *Las letras y la amistad. Correspondencia Alfonso Reyes-Guillermo de Torre: (1920-1958)*, Valencia, Pre-textos, 2005, pág. 11.

⁷⁸³ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 105.

⁷⁸⁴ María Zambrano, “Recuerdo de Alfonso Reyes”, en: Alberto Enríquez Perea, *Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes: (1939-1959)*, México, Taurus, 1ª ed., 2006, pág. 265.

“(…); somos Poética y somos Crítica, acción y juicio,
(…)”⁷⁸⁵

El concepto de la poética viene a ser un conocimiento que se basa en la religiosidad, la meditación, la metafísica y la mitología, es decir, conceptos que caracterizan la actitud reyesiana, designada por la poetiza malagueña como: “«eses indio» anduviera en compañía y hermandad con un español burlón y caritativo, como los debió de haber en el siglo XVI y XVII, que daba por sabida la filosofía y por insabida la vida; uno de esos que saben que lo más difícil es vivir, vivir como lo que se es y no se puede renunciar a ser, un hombre entre los hombres, y que teme que el afán especulativo se alimente del inmediato y continuo sentir ante la propia vida y ante la vida del otro, que no es otro, sino el prójimo, el hermano (...)”⁷⁸⁶. En contra partida, el concepto de la razón se concibe como un conocimiento que se basa en la acción, la ciencia, la reglamentación y la investigación rigurosa y analítica que vela por la conquista del bien urgente e inmediato. Entre ambos conocimientos, el poético y el racional, existentes en las distintas culturas desde la antigüedad bajo el sentido de lo conflictivo y la lucha eterna, la poética se ha esforzado a lo largo de la historia humana para reducir la razón a una condición subordinada, mientras que ella toma la iniciativa para liderar el conocimiento humano:

“Hasta aquí no puede decirse que el conocimiento racional sea la meta buscada, aunque los grandes ríos de las vetustas civilizaciones fluviales parezcan arrastrarlo en gérmenes.”⁷⁸⁷

⁷⁸⁵ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 105.

⁷⁸⁶ María Zambrano, “Recuerdo de Alfonso Reyes”, *l. c.*, págs. 266-267.

⁷⁸⁷ *Al yunque, op. cit.*, pág. 251.

De este modo, mientras la poética permite la supervivencia de la razón, convirtiéndolo en la *razón mediadora*⁷⁸⁸, según la terminología de María Zambrano, la razón, por su parte, trata de aniquilar la poética y poner el fin a los mitos en el curso de la investigación. Desde esta perspectiva, la razón no sufre la evolución y la transformación en la historia, por los acarreos de la herencia de las culturas y las civilizaciones con que ha vivido, sino que adquiere un carácter múltiple que no absorbe las influencias que le llegan de su entorno. De este modo, el laicismo, en tanto que es el espíritu mercantil, acompañaba la razón desde la época de los fenicios; pasando por el Oriente, donde adquirió los aspectos del salvajismo y el hieratismo; se extendió a la antigua Grecia, donde fue recogido en los conceptos de la *teoría* y el *logos*; con la llegada del Imperio romano, se convierte en el arma para administrar el imperio; sobrevino la *escolástica*, con el triunfo de la lengua sobre la visión, para permitir que la razón se difunda de modo amplio por los excesos de los análisis y el excesivo verbalismo; en la era más reciente, se identifica con los objetos experimentales y en la inducción; y, finalmente, en la era contemporánea de la astronomía y la física, se confunde completamente con la acción bajo los conceptos de la máquina y la industria:

“No sólo en la historia, sino también en cada persona, se da el conflicto del conocimiento racional y el extra-racional, con vaivenes e intermitencias. Y aquí como allá, al definirlo, los conceptos se dejan de lado (...) la

⁷⁸⁸ En relación con el conocimiento poético y racional, María Zambrano determina la poética de Alfonso Reyes y subraya la función de su obra literaria mediante estas palabras en que lo racional se amalgama con poético: “En sus obras, en su misma concepción de la función de la obra literaria aparece con esplendor y rigor al mismo tiempo esta manera suya de afrontar la vida, ese aceptar plenamente todo, pero sintiéndose desde un centro invulnerable, y desde ese centro, sin descuidar la circunferencia, los resplandores últimos que desde el centro se ven, sirven al par a lo más vulnerable del hombre, aquello por lo cual el hombre lo es, a la razón, a lo que yo me he permitido llamar *razón mediadora*, que consiste en estar viendo al mismo tiempo lo inmenso y lo pequeño, lo que el hombre no puede alcanzar y lo que ya ha alcanzado: la razón del presente, la razón en el tiempo presente. Y en ese caso no puede dejar nostalgia, porque su recuerdo es su presencia, la de su razón, la de su palabra, la de su acción”. *Vid.* María Zambrano, “Entre violetas y volcanes”, en Alberto Enríquez Perea, *Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes: (1939-1959)*, México, Taurus, 1ª ed., 2006, pág. 269.

carne y la sangre de la simple compleja y siempre contradictoria realidad.”⁷⁸⁹

Evolución alegórica de la literatura

Esta evolución del conocimiento racional en la temporalidad desemboca en la concepción de la *poética del tiempo* gobernada por la sucesividad, el dinamismo y la prolongación, pero, también, por las configuraciones y las obras que la poética va realizando para restaurar sus argumentos en el mundo existencial e inmediato del instante. De ahí, la poética se incorpora al Logos y a la teoría desde la época griega y, luego, con la llegada de la escolástica, se configura en la palabra literaria o en la expresión verbal; permitiendo, así, una combinación y coherencia entre la idea teórica y la praxis crítica mediante la exposición lírica elaborada por medio de una peculiaridad estilística y temática. De este modo, la literatura no sólo es la teoría, es decir, un proceso mental o una visión que se desvincula de la realidad sino, también, es la ejecución y la práctica que engendran las palabras, en tanto que éstas son la representación de la realidad, según Carmen Ruiz Barrionuevo: “(...) dentro de una más nítida dedicación escritural, que contempla la estructura del cuento y el ámbito de lo fantástico, lo pone en marcha hacia el siglo XXI, introduciendo una característica modalidad de lo cotidiano, en la que el elemento fantástico se inserta en la vida de todos los días, dando testimonio de cuanto intuitivo e irracional rodea la vida humana”⁷⁹⁰.

Dicho de otra forma, la literatura no solamente se conforma con el plano teórico de las significaciones o los contenidos sino que, también,

⁷⁸⁹ *Al yunque*, op. cit., pág. 251.

⁷⁹⁰ Carmen Ruiz Barrionuevo, “De lo fantástico a lo neofantástico: Leopoldo Lugones y Julio Cortázar”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pág. 129.

desciende a la realidad para actuar en ella tiñendo con rasgos literarios y artísticos la totalidad de la labor humana en lo vivencial, es decir, en palabras de Enrique Baena Peña, la literatura se encuentra: “En el espacio social, el gesto, la escritura, que convive con esa simulación –en ocasiones voluptuosa, en ocasiones irónica– desea ofrecer, sin duda, una imagen transgresora: el ejercicio a un tiempo de la soledad y la irrisión. El gusto, diríamos, por la misa negra y la parodia de su ritual. La descomposición del pensamiento se acompaña, en cambio, de un absoluto reglamento de las formas, la aguda claridad, el orden de la lengua”⁷⁹¹.

De este modo, la función poética de la literatura radica en esta dimensión humana y social del lenguaje literario que cada hombre pronuncia diaria y espontáneamente:

“(…) una *hechura*, una *poética*, confiada a esa sustancia inconsútil que es el lenguaje.”⁷⁹²

No obstante, esta dimensión social, ética y didáctica de la literatura no pretende alejarse de la estética, como principal objetivo de la creación literaria, sino que viene a situarse en el inicio de la representación lírica que el poeta aprovecharía para conjugar entre lo didáctico y lo social con la finalidad de generar una situación dialéctica y problemática que absorberá el discurso poético en términos de la estética literaria. Por consiguiente, la creación literaria ofrece la unidad tanto en lo textual como en lo contextual, es decir, no sólo hay coherencia entre la obra literaria y el entorno social sino que, también, entre la poética del yo y las poéticas coexistentes en la cotidianidad.

⁷⁹¹ Enrique Baena, *El ser y la ficción: Teorías e imágenes críticas de la literatura*, Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 2004, pág. 167.

⁷⁹² *Al yunque*, *op. cit.*, pág. 258.

A través de esta correlación entre el procedimiento lírico y el mundo real y objetivo, el poeta prescinde de cualquier método concreto, por posibles escisiones de sus instrumentos, para elaborar el contenido de esta relación entre lo textual y lo contextual; obedeciendo, para ello, a un proceso ambivalente en que, además de poner en relieve un método propio y original que no rehúsa los demás, demostrando irónicamente la futilidad de reflexionar sobre la realidad deficitaria, también trasciende la contradicción del poeta y la complejidad de su poética mediante las expresiones que tienden a convertir la ficción en la realidad, lo subjetivo en lo objetivo y el sueño en la realidad, es decir, la alegorización de la historicidad como símbolo de la creación literaria.

Todo ello hay que entenderlo en el marco de la búsqueda del orden ideal y la enseñanza ficticia, únicos procedimientos que son capaces de sujetar los valores emblemáticos y la creencia profunda y radical del ser, para quien, como dice Enrique Baena Peña: “La puesta en orden llega tarde o temprano. Ocurre entre los intersticios de la lucidez, implica la penetrante conciencia de su medida, vulnera las normas del gentilhomme y recluta para sí la secreta, exasperante persecución de uno mismo a través de los cuerpos, costumbres, ideas, hazañas, dioses o héroes que animaron la efervescencia de las pasadas biografía y bibliografía”⁷⁹³. De tal manera que si la crítica viene a contradecir la literatura, resultaría que ambas disciplinas coinciden en el concepto de la poética; ésta última, a su vez, obedeciendo a los efectos de la crítica, poco a poco se libera de la posición subordinada a la literatura para convertirse en su contraste aportando un universo de imágenes simbólicas que influyen en la evolución de la literatura⁷⁹⁴.

⁷⁹³ Enrique Baena, *El ser y la ficción: Teorías e imágenes críticas de la literatura*, op. cit., pág. 167.

⁷⁹⁴ Guadalupe Fernández Ariza introduce el concepto emblemático de la alegoría histórica en el pensamiento de Jorge Luis Borges y escribe: “(...) parece advertir al lector acerca de la antigua sabiduría, latente en construcciones imaginarias que muestran cómo el pensador, libre de las trabas de la racionalidad y dueño de un universo de imágenes simbólicas, ha podido discernir en torno al enigma

Se trata de la dimensión crítica de la poética frente a la dimensión contemplativa de la literatura; entre ambas dimensiones, la poética se incorpora a los dominios de la crítica, es decir, aprovecha la crítica literaria y la crítica social para adquirir la doctrina ética y moral, antes de adoptar los contornos de la literatura mediante las manifestaciones líricas. Así, en principio, el concepto de la poética se confunde con el de la crítica:

“Pero ¿qué es la crítica? Esta bifurcación entre la literatura y su contraste parece consecuencia de cierta esencial duplicidad del espíritu, al que todo se le representa como un tránsito entre dos extremos (...) El maniqueísmo es la herejía climática de la mente; y la misma palabra herejía comporta la bifurcación. La herejía de la literatura es la crítica: la crítica -Grecia creó el término para transmitirlo a los latinos y de allí al mundo- reacción más o menos fundada en nuestras impresiones o en nuestros principios, ante la obra misma.”⁷⁹⁵

Lo fabuloso y lo humorístico en la crítica literaria

Alfonso Reyes viene soslayando, desde el punto de vista alegórico, el ejercicio de la «crítica literaria» a lo largo del tiempo histórico, es decir, desde la definición del concepto de la «teoría literaria»: “La teoría literaria es un estudio filosófico y, propiamente, fenomenológico: pedirle crítica es pedir a la ontología recetas culinarias”⁷⁹⁶, al principio del libro *La antigua*

humano, a la pasión del conocimiento y a su facultad para trazar un itinerario cuya meta es un absoluto, una totalidad que explique y justifique la existencia, el comienzo y el fin. (...) La vieja metáfora, que el simbolismo renovó, cobra vigencia en la escritura fantástica –poética de Jorge Luis Borges, en sus ejercicios sutiles de sílabas y palabras, en su código secreto, en sus imaginativas anécdotas. Y todo ello no es más que el resultado de una labor creadora acorde con su escéptica y lúcida actitud contemplativa”. Véase: Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), “Jorge Luis Borges y la emblemática alquímica”, en *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 147 y 166, (147-166).

⁷⁹⁵ *La crítica en la edad ateniense*, op. cit., págs. 17-18.

⁷⁹⁶ *La antigua retórica*, op. cit., págs. 361-362.

retórica, hasta llegar a la concepción de la «poética» que le permite enfrentarse a la literatura para definirla desde dentro de la crítica específica; estableciendo, para ello, las fórmulas de la parodia que llevan hasta las últimas consecuencias el sentido de la paradoja y el concepto dialéctico de la práctica poética, que pone en énfasis para ridiculizar, a su través, las condiciones que sujetan el ser en el mundo existencial y objetivo tal como lo observa Manuel Alberca Serrano en la escritura de Severo Sarduy⁷⁹⁷; es decir, la confrontación entre el mundo interior y el mundo exterior, además de los minúsculos conflictos que ambos mundos acarrearán, del teórico para llegar a la creación literaria que representa, en términos de Rosa Pellicer Domingo, quien introduce este conflicto en la poética de Adolfo Bioy Casares: “(...) los mundos paralelos, los juegos con el tiempo y el espacio, los sueños, el doble... son temas comunes en la literatura fantástica. Los mundos que representa Bioy en sus invenciones tienen que ver con la existencia de diversos tiempos y espacios, o pueden ser “creados” por el hombre. (...) La invención de otros mundos en Bioy se fundamenta en ideas filosóficas como la del eterno retorno o el idealismo, y está relacionada con el problema de la identidad y el fantasma de la proliferación”⁷⁹⁸.

Desde esta perspectiva, y al llegar a establecer la relación complementaria entre la literatura y la crítica, aunque parezcan dos extremos contradictorios que corresponden a la doble faceta del espíritu

⁷⁹⁷ En relación a la voluntad del escritor cubano Severo Sarduy de establecer la relación teoría-crítica-práctica literaria en su escritura, Manuel Alberca Serrano escribe: “En el libro de ensayos Sarduy elabora de forma crítica una serie de premisas literarias sobre una serie de autores y temas, que después, o antes, va a trasladar de manera práctica a su novela”. Posteriormente a estas palabras, en su “valoración final” sobre el “Capítulo 5” de su Tesis Doctoral, Manuel Alberca alude a la dialéctica crítica *versus* teoría y su evolución en la narrativa de Severo Sarduy: “(...) el carácter dinámico polisémico de la escritura de la novela así lo permite, se ha visto también como está es en un cierto modo también la historia, la ficción de un imposible (...)”. *Vid.* Manuel Alberca Serrano, *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Tesis Doctoral, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981, págs. 398 y 410-411.

⁷⁹⁸ Rosa Pellicer Domingo, “Los mundos infinitos de Adolfo Bioy Casares”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 173-175.

humano, Alfonso Reyes, sin embargo, tiende a establecer después una ruptura entre la literatura y la crítica literaria, basándose en la noción astrofísica, la ciencia industrial y la sociedad del consumo de la era contemporánea; ofreciendo de esta manera un tono humorístico e irónico, latente en la reflexión crítica, que tiende a persuadir el lector mediante las fórmulas paradójicas y humorísticas absorbidas en el discurso poético:

“La Literatura brota como realidad condicionante; la Crítica, como realidad condicionada. Puede haber Literatura sin Crítica, nunca Crítica sin Literatura. El astro, suficiente en sí mismo, ha echado de su seno un satélite para contemplar en él, como en un espejo, la reflexión de sus fulgores.”⁷⁹⁹

De este modo, la relación entre la literatura y la crítica literaria sufre flujos y reflujos en el pensamiento del teórico que opera en una doble dimensión; ya sea en lo real y lo vivencial, trascendiendo la fórmula estética en detrimento de la ironización ética y la vacilación de los destinos, mediante los recursos estilísticos y figurativos de la parábola, la prolepsis o la anticatástasis⁸⁰⁰; ya sea en lo imaginario y fantástico, mediante la disposición de una imagen trágica y brutal que corresponde a la realidad caducada y el objeto ironizado en la existencia; ambas dimensiones sobrevivirán con síntomas de deficiencia en el porvenir, permitiendo la aparición de lo que Emilio Chavarría Vargas denominaba la *tendencia a lo jocosero* que establece el paralelismo entre «la sátira en verso», heredada de Horacio, y la «sátira en prosa», floreciente en la literatura a partir del Renacimiento⁸⁰¹.

⁷⁹⁹ Al yunque, *op. cit.*, pág. 288.

⁸⁰⁰ Enrique Baena, *Metáforas del compromiso: (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 2007, pág. 367.

⁸⁰¹ En esta tendencia, como dice Emilio Chavarría Vargas: “(...) van a coincidir por un lado la sátira en verso del *sermo* horaciano con su tendencia a lo jocosero convertida en lo burlesco, y la sátira menipea en prosa que desde su principio conllevaba dicho elemento jocosero y que se reactualiza a partir del Renacimiento”. *Vid.* Emilio Chavarría Vargas, *Ascetismo, neoestoicismo y sátira menipea en la obra de*

Dicho de otra forma, la relación entre la literatura y la crítica literaria está gobernada, de un par, por la complementariedad, la sucesión y la alteridad, si se considera desde la perspectiva filosófica; y de otro par, dicha relación se ve afectada por los avances científicos de la era contemporánea, y cada extremo de la binariedad tiende a dar las vueltas sobre sí mismo en forma de los círculos viciosos o los torbellinos que se consuman en sí mismos, permitiendo que, según las palabras de Teodosio Fernández Rodríguez: “(...), en ese mundo concebido como extraño se volvería irrelevante la irrupción de lo sobrenatural, se anularía el efecto fantástico y resultaría imposible el desarrollo de la literatura basada en tal efecto”⁸⁰². La evolución de cada extremo hacia los dominios del otro sólo se puede conseguir mediante la noción cronológica y ontológica que permite situar, primero, la literatura en mayúsculas anterior a la crítica, y segundo, la crítica, ya con la fuerza suficiente para sustituir a la literatura, toma el relevo y se adelanta a la literatura⁸⁰³.

A través de este proceso cíclico, es decir, la sucesión o la alteridad entre la literatura y la crítica literaria⁸⁰⁴, la praxis crítica parte de su condición de la pasividad o de la «postura pasiva», promiscuando de forma legítima en la literatura o en los productos literarios, para llegar, por fin, a considerarse en términos de la crítica literaria propiamente dicha. De este

Diego de Torres Villarroel, Tesis Doctoral, Directora: Rosa Romojaro Montero, Málaga, Universidad de Málaga, 2008, págs. 250-251.

⁸⁰² Teodosio Fernández Rodríguez, “Horror y fantasía: Los relatos de Silvina Ocampo”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pág. 193.

⁸⁰³ Con respecto a la continuidad de la literatura y la procreación de la obra literaria, Gilles Deleuze distingue dos tipos de “multiplicidad”: “Una está representada por el espacio (o más bien, si tenemos en cuenta los matices, por la mezcla impura del tiempo homogéneo): es una multiplicidad de exterioridad, de simultaneidad, de yuxtaposición, de orden, de diferenciación cuantitativa, de *diferencia de grado*, una multiplicidad numérica, *discontinua y actual*. La otra se presenta en la duración pura; es una multiplicidad interna, de sucesión, de fusión, de organización, de heterogeneidad, de discriminación cualitativa o de *diferencia de naturaleza*, una multiplicidad *virtual y continua*, irreductible al número”. *Vid*, Gilles Deleuze, *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 1987, pág. 36.

⁸⁰⁴ El estudio de Mijail Bajtín sobre el método formal en la historia literaria opera exhaustivamente sobre el principio de la alteridad necesaria entre la crítica y la literatura en la configuración de la obra de arte, así como la dialéctica de “externo” *versus* lo “interno” en la creación literaria. *Vid*, Mijail Bajtín (Pavel N. Medvedev), “La obra de arte como dación externa a la conciencia”, en *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Universidad, 1ª ed., 1994, págs. 227-244.

modo, la crítica no sólo ha aprovechado, durante su tarea, el concepto de la «crítica literaria» que le deparó su enfrentamiento con la literatura sino, también, el poder y la autoridad para cambiar constantemente su posición por propia cuenta, es decir, un concepto ideológico que ofrece, junto con la praxis crítica, un emparejamiento o una estructura metafórica en que se ven implicados, entre otras cosas, a nivel de la conciencia del poeta, como dice Marina Gálvez Acero: “(...) dos hechos que van a tener unas consecuencias de enorme trascendencia en la narrativa. El primero, que el texto es un *objeto verbal* y no un trozo de realidad; y el segundo, que era preciso investigar otros procedimientos para el acceso y representación de lo real”⁸⁰⁵. De este modo, la crítica literaria parte de la tabla rasa o de la base que constituyen la lectura, los estudios literarios y las investigaciones eruditas para situarse por encima de la literatura. En este momento, el sujeto poético se encuentra apto para documentar la propia teoría literaria que, en el caso de Reyes, representa la obra *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*:

“(…), el lector se forja una imagen de su lectura en que necesariamente pone algo de sí mismo, y en la que hasta puede haber divergencias respecto a la imagen que le ha sido propuesta.”⁸⁰⁶

Así el contacto entre el lector y el producto literario constituye una condición necesaria para que haya el ejercicio de la crítica literaria. En ésta última se dan a conocer las principales *fases* que el propio Reyes ha clasificado en el *orden particular* y el *orden general*.

⁸⁰⁵ Marina Gálvez Acero, “La metáfora como construcción narrativa en la obra de Ernesto Sábato”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pág. 203.

⁸⁰⁶ *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria, op. cit.*, pág. 27.

CAPÍTULO VIII

EL CARÁCTER LÍRICO DE LA EXPERIENCIA LITERARIA

Los temperamentos del personaje literario y la textualidad

Alfonso Reyes considera la literatura como un hecho que va configurándose mediante el cambio que se produce desde la «postura activa» hasta la «postura pasiva», y la crítica literaria se formula mediante una transformación en el sentido contrario, es decir, una realización que se concretiza partiendo de la «postura pasiva» a la «postura activa», como se puede apreciar en los análisis que inauguran *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*⁸⁰⁷. De este modo, la crítica literaria va evolucionando en dos órdenes, por un lado, se encuentra el «orden particular», y por otro lado, se destaca el «orden general». En cuanto al orden particular, la crítica literaria adquiere cuatro tipos de crítica que son la «impresión», el «impresionismo», la «exegética» o la «ciencia de la literatura» y el «juicio»; y en cuanto al orden general, sobresalen otros tres tipos de crítica que son la «historia de la literatura», la «preceptiva» y la «teoría de la literatura».

Estas siete fases de la crítica literaria ofrecen un cuadro en que los tipos de la crítica se imbrican y se anastomosan; ofreciendo una construcción lírica de los distintos conceptos críticos en que, además de tomar en consideración el estado de la poética predominante en la contemporaneidad, el teórico ya en plenitud y mayoría de edad: “(...) tantea las fórmulas heredadas de la tradición anterior, aparecen algunos de los rasgos que caracterizarán más tarde su poesía más madura. (...) El poeta se enfrenta en ellos, desde su mentalidad adolescente, a la presencia inquietante del «otro», otro que en este momento queda representando por un antagonista amoroso”⁸⁰⁸. Por un lado, la «impresión», el

⁸⁰⁷ *Ibid.*, págs. 25-27.

⁸⁰⁸ Álvaro Salvador, “Neruda, El surrealismo y España”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pág. 223.

«impresionismo» y la «exegética» desembocan en el «juicio»; y por otro lado, la «historia de la literatura», la «preceptiva» y la «teoría literaria» “que, hasta donde sea humanamente posible, contemplan la literatura como un todo orgánico”⁸⁰⁹. El orden particular de las fases conduce al orden general de las mismas, y viceversa, el orden general de las fases retrocede al orden particular de las mismas. La inducción y la deducción se convierten ya en sinónimos, según estas palabras de *La antigua retórica*:

“La escala teórica, que va desde la emoción al dictamen pasando por la información, ofrece los siguientes grados: impresión, impresionismo, exegética o ciencia de la literatura, juicio.”⁸¹⁰

La misma idea se expresa con otros términos en lo que se refería a la “anatomía de la crítica” en “Aristarco o anatomía de la crítica”⁸¹¹, ensayo incluido en *La experiencia literaria*:

“(…) nuestro Día de la Creación se confunde con nuestro Día del Juicio. Juicio y creación, precepto y poema, van tornando juntos en el seno de la nube poética.”⁸¹²

Ahora bien, Reyes se encuentra ante la tarea de deslindar las distintas fases de la crítica que albergan su universo poético, procurando ser fiel en su tarea a la reflexión y la teorización objetivas sobre la crítica mediante una doble consideración; por un lado, la consideración de la historia de la literatura, la preceptiva y la teoría literaria como las fases del ejercicio de la crítica literaria, y por tanto quedan incluidas en los estudios literarios y las investigaciones eruditas; y por otro lado, la impresión, el

⁸⁰⁹ *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria, op. cit.*, pág. 27.

⁸¹⁰ *La antigua retórica, op. cit.*, pág. 349.

⁸¹¹ “Aristarco o anatomía de la crítica”, en *La experiencia literaria, op. cit.*, págs. 104-116.

⁸¹² *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 106.

impresionismo, la exegética o la ciencia de la literatura y el juicio adquieren la concepción de los instrumentos teóricos y paradigmáticos de la reflexión sobre estos estudios, investigaciones y productos literarios. Dicho de otra forma, se trata de una situación en que, o bien las «fases particulares» sirven para reflexionar sobre las «fases generales», o bien, estas últimas adquieren autonomía en la existencia gracias a las influencias que reciben de las primeras fases, mediante la degradación y la transformación paulatina de las fases particulares en beneficio de las fases generales:

“Pero llega la hora de la repartición en que uno poetiza y otro juzga.”⁸¹³

Este panorama paradójico y contradictorio que traza Alfonso Reyes de las fases generales y particulares de la crítica literaria, establece una relación similar con la comparación que Alfredo Taján traza del arte de la vanguardia en Argentina en su punto iconográfico de conexión con la revolución estética europea, a través de la plástica de Xul Solar y Emilio Pettoruti: “(...) Solar y Pettoruti representan la confluencia, el correlato en imágenes, el tono singular y parangonable, de la pintura argentina con las distintas corrientes literarias y con las distintas publicaciones que en aquel momento surgían, se agrupaban y se entrecruzaban en torno al grupo de los martinfierristas, y a su contrapunto, el grupo de Boedo. Sin olvidar una larga lista de individualidades que iban de un grupo a otro, o convivían con ambos”⁸¹⁴.

De acuerdo con ello, las tres formas de las fases particulares se conciben como grados de la escala crítica que no sólo se producen

⁸¹³ *Ibidem*.

⁸¹⁴ Alfredo Taján, “Xul Soler y Emilio Pettoruti: más allá del espejo”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pág. 242.

paulatinamente en el orden en que aparecen sino que, también, son unos peldaños que sólo se dan en el ejercicio de la crítica después de los peldaños de las fases generales; dando lugar a un proceso creativo en que las fases particulares desempeñan la función de etapas en que va evolucionando la crítica, empezando por ser de tipo general y poco a poco se convierte en la crítica de tipo particular, es decir, la trascendencia de la dimensión historicista de la creación literaria que opera sobre el mundo real y contextual para desmitificarlo denunciando en ello los valores inhumanos y caducos, como asegura Abel Posse en estas palabras: “La literatura hispanoamericana, más allá de lo estrictamente estético, cumplió una función desmitificadora. Fue necesario desacralizar y desmitificar para descubrir mitos sepultados como aquellos ídolos de los olmecas que todavía duermen en la oscura profundidad de la tierra”⁸¹⁵.

No obstante, aunque todo se ofrece bajo forma de un sistema o un encadenamiento en la evolución, cada una de las fases particulares, o todas ellas en grupo, en un momento dado pueden confirmar su autonomía e independencia de todo el sistema para formar cada una de ellas, por sí sola, una modalidad independiente. De este modo, los peldaños que antes representaban los grados de un proceso en cadena, ahora se han convertido en las modalidades independientes; éstas a su vez, dependiendo de la actitud del crítico, pueden llegar a diferenciarse entre ellas a nivel de la intuición, la emoción, el análisis, la intelección y la valoración de los procedimientos o los métodos empleados y del producto crítico resultante.

Desde esta perspectiva, la crítica se concibe como la encomia y el disfrute más que la censura, ofreciendo un tipo de crítica que revela la función constructora y edificante que adquiere en los críticos, igualmente para garantizar la subsistencia de la crítica literaria, la forma creciente de la

⁸¹⁵ Abel Posse, “Novela y crónica”, *l. c.*, pág. 16.

creación literaria, la calidad de ella y de sus principales etapas que son la impresión, la exégesis y el juicio:

“Hay tres grados en esta escala: 1º La impresión; 2º La exégesis; 3º El juicio. A través de la escala, juegan diversamente la operación intelectual, el mero conocer, y la operación axiológica o de valoración, (...)”⁸¹⁶

Autocrítica y crítica textual

Siguiendo la evolución en la lírica de Alfonso Reyes y las reflexiones del sujeto poético sobre el concepto de la crítica, el teórico desarrolla ahora el sentido de la autocrítica, la crítica textual o lo que en los juicios literarios se denominaba la poesía crítica, mediante la definición del concepto de la «impresión» que vemos evolucionando desde la obra *La antigua retórica*, en los términos del “impacto que la obra causa en quien la recibe”⁸¹⁷; luego, en *La experiencia literaria*, donde adquiere el sentido de la “condición indispensable, la receptividad para la obra literaria”⁸¹⁸; y, finalmente, en *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*, se define como el “resultado de una facultad general y humana, irresponsable en el sentido técnico, por todos compartida, indispensable y mínima, sin la cual no podría haber contacto en la obra, ni podrían legitimarse las otras fases más elaboradas de la postura pasiva”⁸¹⁹.

La primera observación que se puede hacer de estas tres definiciones, es la existencia en todas ellas de un proceso ascendente en la definición de la crítica impresionista. Primero, la impresión significa la huella, la repercusión, la reacción y la respuesta que la obra literaria

⁸¹⁶ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 109.

⁸¹⁷ *La antigua retórica, op. cit.*, pág. 350.

⁸¹⁸ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 109.

⁸¹⁹ *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria, op. cit.*, págs. 27-28.

produce en quien la recibe o la lee; segundo, el ser asimila el contenido del objeto recibido expresando sus propios sentimientos sobre el mismo, es decir, el sentimiento se convierte en un derecho del receptor quien siente y disfruta lo recibido en su intimidad sin que tenga como motivo hacer la crítica, luego la impresión se desprende de la personalidad del poeta bajo forma de las expresiones y los actos que brotan del alma humana, lo que, por un lado, hace compenetrar las distintas partes de la obra literaria y, por otro lado, la integración de las otras fases de la crítica tanto las particulares como las generales que componen la postura pasiva; y tercero, se configura en dos maneras, o bien como fundamento aislado de la crítica literaria, o bien como obra de creación literaria que espera ser abordada de nuevo por la crítica impresionista.

Este ciclo literario de la crítica impresionista está entretelado por elementos poéticos, literarios, sociales e ideológicos que sitúan el teórico en la posición, como decía Raquel Chang-Rodríguez, de: “(...) Guaman Poma como agudo observador de los sucesos peruanos, capacitado por entretenerlos en la obra y, por medio de ellos, fundamentar su defensa de los andinos así como pautar el «buen gobierno». (...) Entretelando todo ello el cronista resitúa los acontecimientos peruanos –y se resitúa el mismo– en otras coordinadas: la defensa de la población nativa; la armónica convivencia de las dos repúblicas; la presentación, desde una perspectiva indígena, del virrey ideal; las carreras de un indio ladino por pasillos y palacios virreinales”⁸²⁰.

La formulación de la impresión, mediante la expresión verbal, pasa de un estado en que se encuentra como contenido abstracto de la conciencia, a otro estado en que resulta más palpable integrando la sustancia y el contenido de la obra tanto de crítica como de creación

⁸²⁰ Raquel Chang-Rodríguez, “El asombro americano y los cronista indígenas del Perú”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, pág. 36.

literaria⁸²¹. En este caso, ya no se habla de la impresión que recibe el poeta del mundo exterior, sino del «impresionismo» que proyecta el yo sobre la obra literaria, el mundo interior sobre el mundo exterior, es decir, uno de los fundamentos de la obra literaria destinada, tanto a la reflexión sobre la crítica, como a la creación literaria de tendencia crítica:

“El impresionismo, campo de la crítica independiente, es ya una formulación redactada; es ya un producto de cultura y sensibilidad destinado a la preservación; es una respuesta a la literatura por parte de cierta opinión limitada y selecta.”⁸²²

Entendido, así, el impresionismo de Alfonso Reyes, resulta relevante cómo en este contexto se recuerda el concepto de la *autoficción* desarrollado por Manuel Alberca Serrano: “(...), la autoficción crece en un contexto que eleva la simulación y el juego descomprometido a valor cultural superior”⁸²³; dando lugar a los conceptos teóricos que coinciden en la comunicación de la estética literaria y la sensibilidad, que el sujeto poético siente ante todo lo bello; se trata de conceptos teóricos que luego serán plasmados en la obra literaria de acuerdo con un criterio propio que combina entre la realidad histórica y la imaginación mítica de la consciencia; formulando dos direcciones antagónicas pero necesarias para que se produzca la estética literaria, a pesar de que, como dice Carmen de Mora: “La crítica suele separar esta dos vertientes (...). Y precisamente en

⁸²¹ En este caso la impresión se convierte en el “impresionismo”, porque de la abstracción crítica se pasa a la concreción crítica mediante la obra literaria que, a su vez, une entre la ficción y la realidad. Así lo describe Teodosio Fernández siguiendo a los planteamientos críticos y literarios que se desprenden de *La tierra del fuego* de Sylvia Yparaguire quien: “(...) decidió que su narrador reconociese en esos yámanas, supervivientes ante el acoso de una naturaleza implacable y perfectamente adaptados a ella, el recuerdo de un mundo perdido o entonces ya a punto de perderse, en el que la vida comunitaria “está por encima del individuo, por lo que no hay engaños, ni explotación ni desprecio”. *La tierra del fuego* demuestra que la imaginación utópica está lejos de haberse agotado”. Vid, Teodosio Fernández Rodríguez, “Viajeros, historiadores, novelistas: realidad y ficciones de la Patagonia”, l. c., pág. 59.

⁸²² *La antigua retórica*, op. cit., pág. 351.

⁸²³ Manuel Alberca Serrano, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 296.

ello radica uno de los máximos logros del mexicano, en la capacidad de integrar elementos de las culturas indígenas prehispánicas incorporados a la tradición popular con otros procedentes de la mitología clásica y la cultura europea”⁸²⁴.

De este modo, el sujeto poético expresa lo bello y lo estético en su obra literaria a través de la expresión verbal, cuya la intención, en principio, es la transmisión de la misma cualidad de lo bello sin ningún propósito de hacer la crítica. En este caso, hacer la literatura y hacer la crítica se encuentran en el punto de hacer la estética y la expresión de lo agradable para el ser humano:

“Cuando esta manera de manifestación informal y sin compromisos específicos se atreve a hablar en voz alta o se atreve a la letra escrita. Suela llamársela impresionismo.”⁸²⁵

De esta manera, la crítica se convierte en el sinónimo de lo estético que, no sólo es el derecho natural de todos los humanos ante el objeto creado, literario o artístico, sino que, también, es un deber que hay que respetar, es decir, el rechazo de cualquier acto que atente contra el disfrute y el goce estético que se traduce en expresiones y palabras que dan forma y contenido a lo percibido, entendido bajo forma de: “(...); las historias familiares, los fantasmas del pasado y del presente, el amor imposible, la crueldad y la violencia, la culpa, el rencor, la venganza, la justicia, etc., forman parte de la naturaleza humana, están en la tragedia griega, en la épica y, naturalmente, en la vida cotidiana. Lo excepcional, como sucede siempre en la buena literatura, es la manera de contarlo”⁸²⁶. De acuerdo con ello, Reyes insiste en que:

⁸²⁴ Carmen de Mora, “Realidad histórica e imaginación mítica en *Pedro Páramo*”, *l. c.*, pág. 78.

⁸²⁵ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 110.

⁸²⁶ Carmen de Mora, “Realidad histórica e imaginación mítica en *Pedro Páramo*”, *l. c.*, pág. 83.

“Es un derecho natural, si se me permite un lenguaje articulado.”⁸²⁷

No obstante, la falta de la estética en la crítica puede conducir a dos ausencias, por un lado, la ausencia del impresionismo en la obra, y por otro lado, la ausencia de la impresión en el sujeto. En ambos casos se percibe la falta de la crítica tanto en las expresiones que pronuncia el hombre como en la expresión verbal del producto literario:

“El impresionismo es el común denominador de toda crítica.”⁸²⁸

Después de definir el concepto de la impresión y deducir a su través el concepto del impresionismo, que a su vez asciende hasta los límites de la impresión, ahora toca abordar la impresión desde el punto de vista de la manifestación pública que pone de relieve la *resignificación metafórica*, es decir, en términos de Mohamed Abrighach: “(...) una perspectiva profundamente trascendental, en virtud de (...) los parámetros éticos, humanitarios e ideológicos a los que se hace recurso. Al mismo tiempo, se re-significa en segundo grado con un fuerte adensamiento semántico”⁸²⁹. Por consiguiente, la impresión pasa del sentimiento en lo espiritual para ser la manifestación de este sentimiento; o bien, a través de los actos, los gestos y los ademanes que hace el cuerpo humano; o bien, a través del ejercicio de escribir la crítica, lo que daría lugar a una obra escrita que resulta de la conjunción entre ambas manifestaciones; convirtiéndose, así, en el concepto de la obra literaria de tendencia impresionista o la creación del concepto de la «crítica impresionista» en la crítica literaria:

⁸²⁷ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 110.

⁸²⁸ *Ibidem*.

⁸²⁹ Mohamed Abrighach, *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*, Agadir, ORMES, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1ª ed., 2006, pág. 132.

“Aquí no se trata ya de la facultad humana de sentir, sino de una manera de escribir la crítica.”⁸³⁰

Este concepto remite de nuevo, en primer lugar, al primero de los tres grados de la escala de la crítica, la impresión, antes de que vea arrastrado por el cierre del ciclo de esta modalidad de la crítica; adquiriendo la maduración que permite no sólo situar la crítica impresionista junto a la creación en el ámbito de la creatividad literaria sino que, también, cada uno de estos conceptos se identifica con el otro, obrando mutuamente en beneficio de la estética literaria con que se identifica el sujeto poético ante la adversidad de lo cotidiano y lo existencial. Se trata de una experiencia en que el artista oscila entre el realismo mágico que construye en su obra y lo real maravilloso que lo mantiene atado a una realidad deficitaria y adversa, como pretende decirnos Giuseppe Bellini con estas palabras en que se refiere a la novela *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier: “Toda la naturaleza mágica se mueve sacudida por el renovado espíritu de lucha. El reino del terror, el infierno en lo maravilloso sigue. Pero la novela concluye con una positiva abertura hacia la esperanza”⁸³¹. En todo ello se perfila una dirección creativa que pone en relieve:

“(…) crítica sin compromisos metódicos (...) cuyo valor depende del talento artístico del crítico, de su sensibilidad y sus dotes literarios, como para una creación más.”⁸³²

De este modo, la crítica impresionista poco a poco deja el campo de la crítica para establecerse en el campo de la literatura, es decir, una fusión

⁸³⁰ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 333.

⁸³¹ Giuseppe Bellini, “Los dos reinos de Alejo Carpentier”, *l. c.*, pág. 105.

⁸³² *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 333.

de dos extremos que hasta hace poco eran antagónicos; dando lugar a un nuevo concepto o modalidad crítica que se concibe, o bien, como una creación hecha a base de la autocrítica, o bien, como una creación literaria que tiende a confrontarse con otra creación literaria, es decir, una especie de literatura comparada en que cada tendencia artística y poética se inclina sobre la otra para juzgarla y cuestionarla; formulando una especie de exorcismo literario destinado a la depuración del fenómeno literario llevándolo hasta sus últimas consecuencias, en el marco de proceso analítico gobernado por los procedimientos de la poeticidad y la liricidad del objeto creado, con el fin de otorgar mayor dignidad estética a la literatura⁸³³:

“Ella puede alcanzar por sí la dignidad de una obra artística, creación provocada al roce de otras creaciones.”⁸³⁴

Para ello, Alfonso Reyes ha señalado en el inicio de la obra *La crítica en la edad ateniense* el mismo objeto estético-metafórico de la crítica impresionista con términos más precisos:

“(...) es la crítica artística, creación provocada por la creación; (...)”⁸³⁵

⁸³³ La expresividad posee un papel preponderante en la invención literaria, un instrumento que marca la diferencia en el proceso creativo y dota una determinada obra literaria con un acento peculiar y personal que trae, desde el entorno social y cultural, la fuerza y el dinamismo necesarios para la construcción de la imagen “surreal”, según la terminología de Begonia Souviron López: “El lenguaje polisémico, sujeto a un código poético de creación, se convierte en un repertorio de contraseñas. Cuando lo real se hace metafórico, cuando la expresión de la realidad se hace metafórica mediante la exploración/explotación del significante, se abre un nuevo acceso al más allá de la misma palabra, a sus referencias a la representatividad de lo real expulsado/relegado ante la preponderancia de lo figurativo. La autonomía de la metáfora es ilusoria porque crea la propia dimensión maravillosa del lenguaje ya que no puede negarse una experiencia elevándola al rango metafórico sin haberla postulado primero como existente y negable o expresable en términos más o menos realistas o convencionales”. *Vid.*, Begonia Souviron López, “Alejo Carpentier. Entre el surrealismo y lo real maravilloso”, *l. c.*, pág. 131.

⁸³⁴ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 333.

⁸³⁵ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 18.

Sin embargo, cuando la impresión se deshace del carácter general y colectivo, que remite a la herencia antropológica y otras coordinadas históricas y culturales, en su definición del ser humano, en tanto que es un sujeto dentro de la comunidad, la crítica impresionista poco a poco va perdiendo su carácter de la impresión para adquirir el concepto del «impresionismo crítico»⁸³⁶; se trata de una nueva modalidad de la crítica que expresa el ser humano o el sujeto poético en el estado puro y refinado, sin que en su consciencia aparezcan los acarreos históricos, culturales, sociales y religiosos:

“El impresionismo crítico es función de individuos, y sólo cuenta cuando el individuo es refinado.”⁸³⁷

De esta manera, el crítico dotado del don de la crítica impresionista no es partidario de ningún sistema, esquema o método fijo y determinado de la crítica literaria. En este tipo de la crítica sólo opera el talento, el buen gusto y el buen sentido que llevan el crítico impresionista a prescindirse de los procedimientos técnicos, rigurosos y analíticos, para marcar por sí solo la diferencia con respecto a sus semejantes y con respecto a los métodos de la exégesis crítica:

“El verdadero crítico impresionista es un creador en creación (...) al punto que, a veces, su comentario supera a lo comentado.”⁸³⁸

⁸³⁶ Aludiendo a la caracterización del “impresionismo crítico” que tiende a extender su hegemonía sobre del arte poético, Begonia Souviron López traza posibles inconvenientes que pueda acarrear dicha tarea al autor o el poeta en estas palabras: “El hecho de hacerse agente de esa lengua poética confiere al autor un carácter de peregrino, sujeto errante a la búsqueda de algo que está más allá de los límites de la expresión habitual. A veces se identifica al artista con aquellos iniciados que se adentraban en los más recónditos lugares de la tierra hasta alcanzar la perfecta comprensión de los misterios y rituales más ancestrales”. *Vid.*, Begonia Souviron López, “Alejo Carpentier. Entre el surrealismo y lo real maravilloso”, *l. c.*, pág. 139.

⁸³⁷ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 333.

⁸³⁸ *Ibidem.*

La obra conseguida a través de este primer peldaño de la crítica, se considera como una *creación dentro de otra creación*⁸³⁹, es decir, una obra artística creada en detrimento de otra obra artística concebida como objeto de la lectura. En este caso, la obra resultante sólo ha sido posible gracias al contacto entre el lector y la obra literaria, independientemente de otras relaciones que pueda tener el lector en el entorno social, cultural y existencial en que vive; dando lugar a una obra literaria en que predomina una crítica académica, un producto que procede de los críticos dotados de las habilidades y los instrumentos interpretativos y, por lo tanto, es inaccesible para la mayoría de los hombres que representan el lector público, implicado en la desarticulación de la trama poética artificiosa y compleja que suponen algunas obras creativas, como en el caso de la creatividad de Alejo Carpentier y Germán Espinosa, según dice Patrick Collard: “Si la novela de Carpentier tiene fama de culta, por su abundancia en referencias culturales de todo tipo, la de Espinosa parece querer superarla de una manera que subraya su propio exceso: está saturada de cultura”⁸⁴⁰.

Este desnivel en el plano de la percepción del objeto literario, provocado por el cultismo filosófico, científico, artístico e histórico del crítico impresionista, hace posible la aparición de dos tendencias críticas: el realismo crítico que opera en lo cotidiano y lo vivencial, estando al alcance del público, y la crítica académica que, sin desvincularse completamente de la crítica impresionista, cada vez más se encierra en las leyes y las normas inaccesibles para la inmensa mayoría de los lectores del mundo real y público:

⁸³⁹ *Ibidem*.

⁸⁴⁰ Patrick Collard, “Diálogos novelescos de Germán Espinosa y Antonio Benítez Rojo con Alejo Carpentier”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, pág. 144. Especialmente se abordan las novelas tituladas *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, y *La tejedora de coronas*, de Germán Espinosa.

“En él, la obra ajena pone en acción una sensibilidad más matizada y profunda que la del lector común.”⁸⁴¹

Por lo tanto, la obra crítica de tendencia impresionista encamina poco a poco hacia la adopción de los contornos de una obra literaria estéril y escasa⁸⁴², porque ya no sirve ni para enseñar las futuras generaciones de los críticos, ni para presentarse como contenidos de los programas académicos puestos en marcha por los centros educativos y escolares. Se trata de unos sistemas huecos y vacíos de contenido que contemplan el fenómeno literario desde la óptica formalista, despojándolo de todo contenido biográfico y autobiográfico capaz de engendrar movimiento y dinamismo en la creación literaria mediante la eterna relación dialéctica entre el mundo interior y el mundo exterior, lo textual y lo extratextual, la ficción y la realidad⁸⁴³. Con lo cual, según Alfonso Reyes, cualquier tendencia crítica que no respeta esta ley:

“No puede enseñarse, legislarse ni recomendarse, como no puede enseñarse, legislarse ni recomendarse el talento.”⁸⁴⁴

De este modo, los críticos impresionistas, que se desvinculan del entorno social y cultural en su producción literaria, distan de ser

⁸⁴¹ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 333.

⁸⁴² *Ibid.*, pág. 334.

⁸⁴³ Rosa Francia Somalo va más allá de considerar la biografía como una tarea que se reduce a la reproducción de los hechos que ocurrieron en el pasado, distinguiendo entre la biografía histórica y la biografía novelada, y añade: “(...), lo importante es que, como es bien sabido, la historiografía latina fue en gran medida personal y era frecuente que obras historiográficas tuvieran como centro no sólo países, pueblos o ciudades, sino también individualidades, más o menos poderosas, que encarnaban la opinión, la ideología o la fuerza de un grupo –como Catalina, como Cicerón, como Mario en Salustio, p. ej.–, que llenaban y representaban períodos enteros e incluso hazañas colectivas, por lo que, en ocasiones, estas obras se convertían en piezas encomiásticas”. *Vid.* Rosa Francia Somalo, “La tradición latina de la biografía: el ejemplo de Manuel Mujica Lainez”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, pág. 156.

⁸⁴⁴ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 333.

profesionales de la crítica sociológica de tendencia educativa, didáctica y ética, necesaria en los programas del el maestro, el educador y al autodidacta; porque la obra, que corresponde a este nivel del intelectualismo, sólo podrá ser accesible para los lectores de categoría superior que son capaces de interpretar la intervención del yo poético en la obra literaria; esta intervención, estudiada por Rosa Francia Somalo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez, consiste: “(...) en la caracterización de los personajes, en sus matizaciones. (...) En resumen, aparentemente se deja ganar por la debilidad de su carácter, sus limitaciones, su posición de escritor erudito y gramático, e interpreta exageradamente la vida de Claudio bajo una luz muy favorecedora”⁸⁴⁵.

De ahí se infiere que los profesionales de la crítica impresionista, empiezan por ser narradores, cronista e historiadores que mantienen un permanente contacto con la realidad circundante, como contenido de su invención literaria, es decir, un ejercicio literario que va desde la biografía histórica hasta la biografía novelada:

“(...), y ellos mismos son novelistas y poetas. Su crítica es una poesía de la crítica.”⁸⁴⁶

A la sazón, el crítico impresionista, ya en la plenitud del artista intelectualmente dotado, poco a poco se deshace de su condición de un simple crítico para adquirir el nombre del novelista, el narrador y el poeta. Sin embargo, el poeta y el narrador de que se trata aquí son los que tienen, como el objeto de la reflexión y el estudio, la obra de otro artista, y a través de ella deducen su propia obra, es decir, la creación que ellos mismo suelen llamar la literatura; poniendo en el funcionamiento todas sus facultades mentales y apurando al límite los sentidos que se desprenden de

⁸⁴⁵ Rosa Francia Somalo, “La tradición latina de la biografía: el ejemplo de Manuel Mujica Lainez”, *l. c.*, pág. 165.

⁸⁴⁶ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 334.

los textos literarios, gracias a la fe suprema en los efectos de la sensibilidad, la *exquisitez natural*, la intuición y la emoción que permiten deducir los contenidos contextuales, históricos y materiales que encierra la obra objeto de estudio:

“(...) reacción ante un personaje ficticio, ante una situación inventada, ante una expresión poética, con la misma fuerza de reacción que otros despliegan ante las cosas de la realidad; (...)”⁸⁴⁷

Paralelamente al curso de este estudio crítico y erudito, el crítico impresionista adquiere la experiencia que le depara la obra *criticada*, un medio para disponer del *talento creador* y los modos de la lectura que permiten el análisis de la trama literaria en el mayor número posible de las obras literarias. De este modo, el crítico llega a su objetivo final que es la formulación del universo imaginario que engendran las distintas obras de una época, estilo o movimiento literario, y no solamente se conforma con *detenerse* en una obra determinada⁸⁴⁸. Por consiguiente, el objeto final de la crítica impresionista desemboca en la formulación de la impresión humana, se trata de la cualidad esencial que el crítico aprovecha para crear su propia obra artística; dando lugar a una crítica de tendencia creativa capaz no sólo de transformar la crítica en la creación sino que, también, permite transformar los críticos impresionistas en los creadores de la

⁸⁴⁷ *Ibidem*.

⁸⁴⁸ En lo referente a la mayoría de edad del artista y la experiencia literaria adquirida por el escritor, Guadalupe Fernández Ariza escribe, en el caso de Mario Vargas Llosa: “En el largo itinerario de Mario Vargas Llosa ocupan un lugar importante sus novelas de tema peruano, puesto que el escritor se dedica durante muchos años, y en obras de gran relevancia, a retratar, aunque ficticiamente, la vida de su mundo de origen, comenzando por la ciudad de Lima y extendiendo su mirada por toda la geografía de un país de gran diversidad. Sobre este telón de fondo se destacan los episodios de la historia vivida por el autor, que va buceando en su memoria para recuperar esos fragmentos de lúcida recreación: la experiencia de la infancia y de la juventud dan cauce a la crónica de una época, en la que, tal vez, el episodio de mayor relieve fuese la dictadura de Manuel Odría, sin olvidar el colegio paramilitar Leoncio Prado. Los “demonios” del novelista salen a la luz”. Véase: Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), “Mario Vargas Llosa: el dictador y la tragedia”, *l. c.*, pág. 175.

literatura, es decir, el crítico se convierte en la voz lírica de la comunidad a la que pertenece:

“Ellos son la voz de la impresión humana, y la impresión humana es al fin y al cabo el blanco sobre el cual dispara la creación.”⁸⁴⁹

Esta dimensión lírica de la crítica impresionista pone en duda el ejercicio de la crítica considerándolo como un hecho que se proyecta en lo artístico de una doble manera; o bien, de un modo provocativo que actúa desde las entrañas de la obra ajena con la intención de procrearla y reproducirla; o bien, de un modo que va más allá de lo textual para explorar el mundo existencial y vivencial; considerando, así, la obra literaria como un objeto más de que conviene prescindir para descubrir más cosas que a su través se perfilan de la naturaleza y el mundo objetivo del sujeto poético, es decir, una fórmula poética que se despoja del estudioso de gabinete para abarcar los contornos de un estudioso libre y profesional del realismo crítico; se trata, en términos de Guadalupe Fernández Ariza, de uno de estos: “(...) personajes, que actúan no por la fuerza de la venganza sino por el anhelo de realizar una acción ejemplar, un servicio a la comunidad, un deber que acalla sus conciencias, que implica la rebelión contra el orden establecido, y, por este motivo, los conspiradores van a enfrentarse a la muerte”⁸⁵⁰.

Entendida, así, la función del teórico que puede interpretar una obra de arte actuando en distintas perspectivas, su procedimiento interpretativo conduce a las diferentes concepciones del objeto creado, que se traducen en términos de la ficción y el engaño que corresponde única y exclusivamente a la imagen poética del yo. De esta forma, el crítico se

⁸⁴⁹ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 334.

⁸⁵⁰ Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), “Mario Vargas Llosa: el dictador y la tragedia”, *l. c.*, pág. 189.

sitúa en un nivel intelectual superior al de la mayor parte del público existente en su entorno, y la obra resultante de su crítica impresionista se convierte alegóricamente en una realidad tan arraigada en el mundo existencial y objetivo⁸⁵¹; este proceso de alegoría histórica termina subrayando tanto la actitud heroica del autor como la dimensión metafórica de la literatura derivada del saber acumulativo, que a su vez se invierte en nuevas conquistas literarias en el dividir temporal:

“(…) quien reacciona ante el engaño del arte, es porque ha superado el nivel de la vulgaridad, es porque ha logrado incorporar el arte entre las demás realidades de su vida.”⁸⁵²

Desde esta perspectiva, la crítica impresionista considera el ejercicio crítico como una tarea que oscila entre una doble actuación; o bien, como una creación dentro de otra creación, sin que llegue a tomar en cuenta la obra ajena, es decir, una especie de creación ensimismada; o bien, como un ejercicio de la reproducción que se aplica a las obras ajenas llegando a los contornos de la creación, sin confundirse completamente con el ser de una creación propiamente tal. Dicho de otra forma, esta modalidad de la crítica; o bien, considera el ejercicio de la crítica como un fin en sí mismo, es decir, un ejercicio que no aprovecha las otras modalidades que le ofrece la crítica en general, dejando de conservar la propia identidad; o bien,

⁸⁵¹ Con respecto a la dimensión raigal de la obra literaria que aquí se desarrolla, Trinidad Barrera estudia el componente histórico y ficticio en la narrativa y la poesía de Augusto Roa Bastos, perfilando en todo ello los orígenes de su invención literaria: “Si la narrativa y la poesía de de Roa Bastos se iluminan con la comprensión del dividir literario de su país, no menos cierto es que este proceso, marcado por el enclaustramiento y la escondida presencia, tiene su razón de ser en un proceso histórico-geográfico que se remonta a los tiempos de la conquista. Como “isla rodeada de tierra” califica Roa Bastos a su país, comparación ajustada a lo que ha sido y sigue siendo su situación. Territorio Mediterráneo, reducido en extensión y población, comienza su aislamiento ya desde antes de su separación de lo que vino a llamarse la Gran Provincia de las Indias. La ausencia de metales preciosos hizo que dicho territorio quedase marginado de las principales rutas de la conquista, más aún cuando se comprobó que era imposible llegar a la zona de la Plata a través del Chaco”. *Vid.* Trinidad Barrera, “Augusto Roa Bastos: historia y ficción”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, pág. 191.

⁸⁵² *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 111.

aprovecha todo lo que le interesa de las otras modalidades para seguir enriqueciendo su posición que le permite no sólo conservar su identidad sino que, también, supera mediante ello las demás formas de la crítica que competen con ella, formulando el concepto de la crítica a base de unas similitudes entre lo creativo y lo cotidiano, según reflejan estas palabras de Trinidad Barrera: “El conjunto de la producción literaria (...) es una lección de ejemplaridad con la historia, (...)”⁸⁵³. Por eso, Alfonso Reyes no deja de manifestar su rechazo rotundo a la primera posición en que:

“El impresionismo toma el arte en serio, sin ninguna obligación de oficio.”⁸⁵⁴

Sin embargo, tampoco disimula su aprecio, identificación y defensa, a la segunda posición, matizando la actitud de la crítica impresionista que pasa de ser *parásita* a ser *inquilina*⁸⁵⁵.

Ante la duda, el teórico opta por suspender su juicio final sobre la crítica impresionista con la intención de volver a evocarla implícitamente, desde el punto de vista ideológico, en las posteriores modalidades. Se trata de los lazos que le mantienen unido con la crítica impresionista, las propias raíces y la identidad personal, tratando de buscar otra modalidad de la crítica en que estos ingredientes de la impresión, a la vez, se sobrevivan y se superan:

“De esta crítica, que no llega aún a los altos vuelos del juicio, podemos decir que es un «inquilino».”⁸⁵⁶

De todo lo dicho en este apartado, se puede decir que la crítica impresionista ofrece un modo de vida ficticia, ideal y utópica, distinto al

⁸⁵³ Trinidad Barrera, “Augusto Roa Bastos: historia y ficción”, *l. c.*, pág. 204.

⁸⁵⁴ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 111.

⁸⁵⁵ *Ibidem.*

⁸⁵⁶ *Ibidem.*

modo de la vida real e instantánea en que vive personalmente el crítico. De ahí viene su nombre de crítica inquilina, porque crea un mundo irreal, el de la poesía, dentro del mundo real, el de la contingencia, la arbitrariedad y la barbarie, como sinónimos de la brutalidad y lo trágico operante. De este modo, la crítica y la poesía coinciden en ser inquilinas, no parásitas, de la vida; poniendo de relieve el objeto poético que engendra la poesía y proporciona a la crítica la fuerza necesaria para ascender desde la condición pedestre de la realidad en que se encuentra hasta la condición sublime, como fuente de vida y energía necesarias para la continuidad de la especie o el género:

“Pero un inquilino de la vida, como lo es la misma poesía, puesto que el objeto poético ha ascendido aquí a la categoría de objeto de la vida.”⁸⁵⁷

Esta dialéctica entre la crítica y la vida son dos círculos que se cruzan en la zona del temperamento poético de que gozan ya tanto el sujeto poético como el público menos dotado de las facultades críticas; generando un debate cosmogónico que desde siempre ha acompañado el pensamiento literario desde sus orígenes: “(...) la combinación de lo real con lo ficticio, pero éste es un debate que nace con la propia literatura, que es combinación de genio creador y de realidad. (...) Esta veracidad a la que me refiero es una verdad adscrita a un tiempo y a un lugar y tiene que ver con el desarrollo objetivo de la vida de las comunidades y de sus habitantes”⁸⁵⁸. De ahí, ni la crítica es una metáfora de la vida, ni ésta es la metáfora de aquella, sino que entre ambos extremos hay diferencias que pueden llegar a ser más o menos como las semejanzas entre ellas; de tal

⁸⁵⁷ *Ibidem*.

⁸⁵⁸ Isabel Gallego Rodríguez, “Verdad histórica y verdad poética en *Los perros del paraíso*”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, pág. 206.

manera que el crítico no es más que un producto de la vida, y ésta no es más que la meta de todo el público, actores y espectadores, condenado a practicar espontáneamente el ejercicio de la crítica:

“Entre la crítica y la vida no hay una interposición metafórica llamada poesía.”⁸⁵⁹

Así la zona en que se cruza la crítica artística con la vida real resulta ser ocupada por la poesía, porque como dice Benedetto Croce en su *Breviario de estética* respecto al arte: “(...) si no se le juzga dependiente, habrá que investigar en qué se funda su independencia, distinguiendo de qué modo el arte se distingue de la moral, del placer o de la filosofía, investigando lo que es, o lo que es igual, si goza de verdadera autonomía”⁸⁶⁰. De modo que la crítica, la poesía y la vida son tres órdenes distintos, pero siempre con preferencia al orden de la poesía que desempeña la función mediadora entre la crítica y la vida:

“La poesía es para la crítica una expresión más de la vida, la más atendible. Poesía y crítica son dos órdenes de creación, (...).”⁸⁶¹

De este modo, Alfonso Reyes, como respondiendo al llamamiento de Croce: “Debe existir un modo de ordenar, subordinar, conectar, entender y dominar las redes de las intuiciones, si no queremos perder la cabeza en este laberinto”⁸⁶², considera la crítica impresionista, por sí sola, como una disciplina con escasas posibilidades artísticas, pero necesaria para la evolución de la literatura; por eso, sin dejar de defenderse y tener confianza en sí misma, no deja de buscar el auxilio en la poesía y en la

⁸⁵⁹ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 111.

⁸⁶⁰ Benedetto Croce, *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 8ª ed., 1979, págs. 57-58.

⁸⁶¹ *La experiencia literaria, op. cit.*, págs. 111-112.

⁸⁶² Benedetto Croce, *Breviario de estética, op. cit.*, pág. 56.

vida para completar las escisiones del ejercicio crítico. De ahí, la crítica impresionista adopta una actitud del equilibrio ponderado entre la autosuficiencia para el abordaje crítico de cualquier texto que se le presenta por delante, y la necesidad de acudir a la crítica metódica para recibir de ella las influencias necesarias para el desarrollo posterior de cualquier ejercicio crítico:

“Hasta puede ser que la crítica impresionista no sea tal crítica, en el sentido riguroso de la palabra, y conserve por sí misma un alto valor poemático.”⁸⁶³

Aspectos de una nueva perspectiva crítica

Al igual que en los distintos temas abordados en su obra literaria, Alfonso Reyes vuelve a los orígenes para formular el sentido de su crítica literaria; poniendo de relieve el concepto de la «exégesis» para abordarlo desde el punto de vista de un doble significado, por un lado, se encuentra el significado tradicional que remite a las interpretaciones bíblicas, y por otro lado, se subraya el significado más reciente que recogió Benedetto Croce en su *Breviario*, bajo el nombre de la «Exegética»⁸⁶⁴, que remite a las

⁸⁶³ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

⁸⁶⁴ Respecto al concepto de la “Exegética” en la estética de Benedetto Croce, sobresale en su *Breviario de estética* el capítulo titulado: “Iniciación, períodos y carácter de la historia de la Estética” de la cuarta lección. *Vid.* Benedetto Croce, *Breviario de estética, op. cit.*, págs. 93-116. Croce establece la comparación entre la época antigua y la actualidad para determinar el grado de la aparición de la estética literaria y la crítica artística en ambos períodos, y escribe: “La razón de que tanto la dialéctica como la filosofía del arte y la Estética permanecieron desconocidas desde la Antigüedad hasta los albores de la Edad Moderna estriba en el carácter del pensamiento antiguo no menos que en el medieval y en el del Renacimiento, que osciló entre la naturaleza y lo sobrenatural, entre este mundo y el otro, sin detenerse nunca verdaderamente en el concepto del espíritu, crítica y unidad de aquellas dos abstracciones; así, pues, pudo producir una física y una metafísica, una ciencia de la naturaleza y una teología, ahora la una, ahora la otra, o bien todas a la vez, pero nunca una filosofía del espíritu. (...) el pensamiento moderno, que es en su íntimo e irresistible impulso pensamiento de la inmanencia y espiritualismo absoluto, se ha considerado el arte no como aprehensión de un concepto inmóvil, sino como formación perpetua de un juicio, de un concepto que sea juicio, lo que explica perfectamente su carácter de totalidad, porque todo juicio es juicio de lo universal”. Véase: *Ibid.*, págs. 99 y 117-118.

distintas interpretaciones a nivel de la escritura. Pero en la opinión de Reyes, tanto en uno como en el otro significado, el objeto de la exégesis es la interpretación, y ésta a su vez va evolucionando desde el concepto tradicional de la «exégesis» hasta el concepto más reciente de la «exegética» relacionando, así, el pasado con el presente.

A este concepto reciente de Benedetto Croce se suma también el concepto alemán de la «Ciencia de la literatura» y la denominación «Dirección del espíritu» del escritor portugués Fidelino de Figueiredo⁸⁶⁵. En todas estas denominaciones predomina un carácter eminentemente didáctico y escolar; dando lugar a la tarea de la exégesis como un área en que predomina la investigación especializada de los profesores, los maestros, los educadores y los catedráticos, es decir, es el dominio de la *filología* a la que se confía la tarea de la conservación, la depuración y la interpretación de la herencia literaria; se trata, pues, como dice Isabel Gallego Rodríguez, de entender que: “La escritura es, pues, un arte que requiere un proceso selectivo. La elección y combinación de personajes, tiempos, espacios y acciones es estrictamente personal, y en esta elección se muestra la invención creadora del novelista”⁸⁶⁶. Así el segundo peldaño de la crítica que corresponde a la exégesis, se disipa, pues, en todas estas concepciones que median entre la impresión y el «juicio», entendido éste como tercer grado de la escala crítica:

“A medio camino entre el impresionismo y el juicio, se extiende una zona de laborioso acceso que significa ya un terreno de especialistas.”⁸⁶⁷

⁸⁶⁵ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 323.

⁸⁶⁶ Isabel Gallego Rodríguez, “Verdad histórica y verdad poética en *Los perros del paraíso*”, *l. c.*, pág. 207.

⁸⁶⁷ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

En *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*, Reyes vuelve a reiterar el carácter de la crítica exegética como vehículo de las configuraciones líricas que van desde la crítica impresionista hasta el «juicio»:

“Prepara los elementos del juicio y, a veces, aunque no necesariamente, lo alcanza.”⁸⁶⁸

La exégesis ocupa un terreno indeciso entre el primer grado y el tercer grado de la escala crítica, es decir, la invención literaria fundada en los conceptos de la intuición y la expresividad que dan sentido a la estética de la experiencia y forjan los horizontes líricos de una poética textual; porque, según el pensamiento de Croce llevado hasta sus últimas consecuencias por Alfonso Reyes: “(...), la coincidencia puntual de intuición y expresión se traduciría en una negación de las tentativas, de la búsqueda y, por consiguiente, en una negación del hecho de ser la obra de arte una obra “terminada”, o sea, el resultado de un proceso de formación”⁸⁶⁹.

De este modo, la indecisión del campo de la exégesis o de la formación literaria, remite a la indecisión del nombre de la metodología y las leyes que lo rigen; así tanto el nombre como el objeto nombrado generan la duda y la ambigüedad que son propios de la crítica exegética, que desempeña la función de una crítica sistemática, aunque no se desvincula por completo de la impresión que todavía sobrevive en ella, dotándola de los elementos de la subjetividad que la crítica había adquirido de la impresión o del impresionismo.

⁸⁶⁸ *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria, op. cit.*, pág. 28.

⁸⁶⁹ Benedetto Croce, *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*, (Edición de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón sobre la versión de Ángel Vegue i Goldoni), Málaga, Ágora, 1997, pág. 18.

Es este sentido, el sujeto poético va oscilando entre la admisión y la refutación de la exégesis en el ejercicio de la crítica, porque en vez de permanecer fiel a una interpretación objetiva, sistemática y rigurosa, emplea el yo subjetivo y conduce los resultados del análisis crítico a un fin en que la opinión personal supera la opinión ajena y la otredad. Ante la duda de ofrecer un análisis literario de corto o exceso alcance, la exégesis confiere la tarea de su definición a los maestros que, a su vez, encierran sus leyes en las aulas escolares:

“Es aquella parte de la crítica que puede considerarse, al pronto, como una mera exacerbación de la didáctica.”⁸⁷⁰

Metaforización de lo textual: Consciencia y estética

Alfonso Reyes defiende la tarea de los profesores considerándola como una labor que consiste en introducir el concepto de la exégesis en el concepto de la crítica. Sin embargo, el crítico de tendencia impresionista no ha podido aprovechar todas las oportunidades que le ofrece la literatura; por eso, poco a poco prescinde de la impresión para incorporar la exégesis a sus dominios; de tal manera que la crítica impresionista pasa a ser la crítica exegetica capaz de aprovechar lo histórico reflejando, a su través, y a la manera que explica Carmen Ruiz Barrionuevo en el caso del género de la Novela: “Ciertas características que se han asignado a estas novelas deben ser tenidas en cuenta para observar esa poética general que subyace en la Nueva Novela Histórica, como la presencia de esas ideas que hacen tambalear el concepto mismo de lo histórico, (...); la distorsión de la historia con la inclusión de anacronismos; la ficcionalización de los

⁸⁷⁰ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

personajes históricos destacados; el comentario crítico metaficcional; el manejo de la intertextualidad, de la heteroglosia, de lo dialógico y lo carnavalesco”⁸⁷¹.

Así la maniobra de la crítica permite contemplar un proceso en su trayectoria que regresa en el juicio literario hasta el concepto de la exégesis para referir a su objetivo, pasa por la «crítica metódica» para describir los métodos que emplea y, finalmente, alude a la «Ciencia de la literatura» para ubicarla en la disciplina que le corresponde. De ahí se infiere que la crítica exegética es, pues, una combinación entre estos tres aspectos:

“(…) aquella parte de la Crítica que, contando siempre con las reacciones emocionales, patéticas y estéticas, admite el someterse a métodos específicos -históricos, psicológicos y estilísticos-, y con ayuda de ellos se encamina a un fin exegético inmediato, mientras de paso enriquece el disfrute de la obra considerada, puesto que aviva todas las zonas posibles de sensibilidad, y prepara el juicio superior, la última valoración humana que, por su alcance, escapa ya a los dominios metódicos.”⁸⁷²

Ahora bien, el hecho de que la crítica exegética tiene el punto de partida en el ámbito educativo, didáctico y escolar no impide que el ejercicio de la crítica se extienda a la vida pública, aprovechando la interacción entre el mundo privado de la escuela y el mundo público de la sociedad, las calles y las plazas, es decir, la literatura empieza a extenderse a los quehaceres cotidianos del ser humano para incorporar el mundo real e histórico al mundo textual y ficticio de la literatura; se trata de una manera de concebir la historia bajo el concepto del «reino de las tinieblas» en que

⁸⁷¹ Carmen Ruiz Barrionuevo, “Historia, intrahistoria y ficción: posibilidades de lo novelesco en tres obras del fin del siglo XX”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, pág. 224.

⁸⁷² *La experiencia literaria*, op. cit., págs. 335-336.

el ser procura distinguir entre la acción y el pensamiento, la voluntad y la consciencia, dando lugar a una actitud pueril que trata de: “(...) destruir la vida del espíritu, destruyendo a la par el pensamiento y la acción”⁸⁷³.

De este modo, la crítica, en vez de encerrarse en los sistemas analíticos y metodológicos, tiende cada vez más a especializarse en el área del conocimiento que es la filología; integrando la totalidad de la información y el contenido que aportan las expresiones verbales y los textos literarios objeto de estudio, es decir, la formulación de los estudios eruditos y las investigaciones filológicas que mantienen el sujeto poético aislado de lo inmanente recuperando el tiempo histórico para plasmarlo en lo textual y artístico desde el punto de vista historicista, que permite la evolución de la práctica literaria en un proceso que va desde la memoria o el pasado, pasando por la instancia o el presente, hasta llegar a la imaginación o el futuro; construyendo, así, un conocimiento acumulativo mediante el cual el sujeto poético, en términos de Carmen Ruiz Barrionuevo aludiendo a la obra de Gil Otaiza: “(...) se inserta (...) dentro de su mundo ficticio, la rectificación biográfica de un personaje a la vez que nos aproxima casi un siglo de historia venezolana”⁸⁷⁴.

La crítica, considerada desde el punto de vista filológico, investiga el conocimiento y la información de forma rigurosa y objetiva, pero no puede evitar la aparición de las emociones, las valoraciones, las intuiciones y las impresiones en la obra, ya que ésta es ante todo un producto del primer grado de la escala crítica o la impresión. De este modo, la crítica exegética no pretende encerrarse en los sistemas huecos de la investigación académica:

⁸⁷³ Benedetto Croce, *La historia como hazaña de la libertad*, México, (traducción de Enrique Díez-Canedo), Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1942, pág. 32.

⁸⁷⁴ Carmen Ruiz Barrionuevo, “Historia, intrahistoria y ficción: posibilidades de lo novelesco en tres obras del fin del siglo XX”, *l. c.*, pág. 247.

“Esta crítica, que por ahora prefiero llamar la exegética, (...), acentúa el aspecto del conocimiento. (...) no podría prescindir del amor, (...), también valora y también puede llegar hasta el juicio, (...)”⁸⁷⁵

De tal manera que el crítico de la tendencia exegética sigue usando los instrumentos de la crítica impresionista y las relaciones que lo mantienen unido al origen del ejercicio de la crítica, pero tampoco llega a los niveles del «juicio», es decir, una postura crítica en que el sujeto poético combina entre la doble tarea de lector/escritor que le permitirá reaccionar de vez en cuando ante el mundo contextual y real en que vive, pero sin dejar de aprender de sus maestros clásicos y coetáneos, para seguir completando la imagen de su poética o doctrina literaria, en que sobrevivirán los modelos recibidos desde el entorno social y cultural, marcando con acento cosmopolita, poético y lírico, la creatividad y la obra literaria.

Atendiendo a la tarea del lector como protagonista de la crítica exegética, Sergio Baur señala que: “Es necesario desdramatizar los complejos de lector. Siempre parece que estuviéramos en falta con los habitantes de las bibliotecas. Aquellos autores que no conseguimos aprehender tienen una excusa borgiana perfecta: ese escritor no ha escrito para nosotros, y un bálsamo que ahuyenta toda culpa se hace de nosotros, para continuar con un autor vecino, que seguramente nos espera con la generosidad de su silencio”⁸⁷⁶. Entre ambos extremos, la crítica exegética se concentra en la segunda escala del ejercicio crítico haciendo gala a sus dones cosmopolitas e inter-culturalistas, no sólo para alejarse del ensimismamiento propio de la crítica impresionista, sino, también, para estar preparada a la transformación en el juicio, acto que se producirá en

⁸⁷⁵ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

⁸⁷⁶ Sergio Baur, “La recepción de los modelos”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, pág. 255.

cualquier momento que corresponde a la madurez, la plenitud y la mayoría de edad.

De este modo, el crítico requiere la suficiente maduración en la investigación erudita y académica, y esta maduración puede durar tanto como dura toda una vida o experiencia literaria; justificando, así, que la configuración de la crítica exegética es depende del acierto o no en esta carrera académica y escolar:

“Si no siempre llega, es porque se detiene y se entretiene con frecuencia en la mera erudición de sus temas, (...)”⁸⁷⁷

La libración de la crítica exegética del ámbito privado de la escuela, en que predomina el conocimiento bajo forma de los armazones y los esquemas, permite incorporar el ejercicio de la crítica a la vida pública, donde se encuentra al alcance del sujeto y los objetos de la vida pública; por que además de los instrumentos, las técnicas y las claves analíticas de que hay que disponer para enfrentarse a un texto literario, también, para la interpretación de la literatura hay que disponer de: “La idea, o ideología si se quiere, que subyace en esta noción de influencia, es que la obra de arte, la obra literaria en este caso, es un ente vivo que despide una especie de efluvio misterioso que en el acto de la lectura alcanzaría irremisiblemente, además de a los lectores de a pie, a otros productores (escritores) y haría que sus obras se pareciesen poco o mucho a la obra en cuestión; (...)”⁸⁷⁸.

De este modo, la crítica pasa de ser un simple andamiaje o una red de relaciones entre los temas eruditos que esperan su configuración final, a ser una entidad ya construida y configurada a base de las conclusiones de la fase anterior que codifican las distintas partes de su organismo; en pocas

⁸⁷⁷ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

⁸⁷⁸ Jorge Bergua Caverro, “La tradición clásica y el concepto de influencia”, *l. c.*, pág. 13.

palabras, la crítica exegética pasa de tener el fin típicamente erudito a tener el fin propiamente humano:

“(…), y porque sus temas mismos, alguna veces, más que un definitivo valor humano tienen un valor interior a los propios fines eruditos, un valor solo de referencia para establecer el conocimiento.”⁸⁷⁹

Sin embargo, lo que realmente hace de la crítica exegética una etapa transitoria entre la impresión y el juicio es lo que permite su trascendencia en detrimento de ambos extremos, dándole un carácter especial, independiente e inconfundible entre ellas; se trata de unos rasgos peculiares en la creación artístico-literaria que transmiten señas de la identidad y la idiosincrasia aprovechando el vehículo de la tradición clásica y la dimensión humana e ideológica en la invención literaria⁸⁸⁰. Desde esta perspectiva, se puede decir que el carácter sistemático, riguroso, analítico, racional y erudito de la crítica exegética, no sólo va a contra corriente del carácter emotivo, intuitivo, natural y humano de la crítica impresionista y el «juicio», sino que, también, permite configurar en el mundo real las facultades espirituales, sentimentales y emotivas que sólo existían en estado de la abstracción psicológica del sujeto poético.

Pero el proceso de la transformación de lo irreal a lo real todavía no es completo, porque el hecho de someter el sentimiento humano a los

⁸⁷⁹ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

⁸⁸⁰ A propósito del binomio ruptura *versus* continuidad de los modelos ancestrales en la literatura contemporánea, Jorge Bergua Cavero escribe: “Esta dualidad (*capital clásico* o consolidado frente a *capital de ruptura*) se explica por el acontecimiento fundamental dentro de la historia de la tradición clásica, y que bien podríamos comparar a una expulsión del Paraíso: el derrumbamiento de la Poética neoclásica y de la idea de un modelo eterno válido para todos. A partir de ese momento (fechado en la primera mitad del [siglo] XIX), los clásicos grecolatinos, además de ir reduciendo severamente el número de los elegidos, dejan poco a poco de ser *modelos activos* y van a parar a una especie de *intermundia* al estilo de los dioses de Epicuro, donde siguen llevando su vida feliz pero desde luego sin intervenir para nada en los asuntos de los hombres; (...), los clásicos antiguos pueden seguir cumpliendo sus papeles dentro de eso que hemos llamado la dialéctica de la distinción, pero sin inevitablemente papeles secundarios, el carácter de modelos activos se ha perdido”. Véase: Jorge Bergua Cavero, “La tradición clásica y el concepto de influencia”, *l. c.*, págs. 20-21.

sistemas didácticos y educativos para interpretarlo, desde el punto de vista filológico y erudito, no sería más que un nuevo encarcelamiento posterior a su liberación del ámbito corporal y físico del ser. En todo caso, la crítica exegética no ofrece la libertad total que permite el acceso a lo sublime, que se puede encontrar tanto en la naturaleza como en el ser, poniendo en énfasis la necesidad de cambiar la perspectiva de la crítica para interpretar los temas, objeto de su estudio, en la vida social y pública que se halla más allá del entorno académico:

“La exegética no puede considerarse, aunque así aparezca en la enumeración que hemos hecho, como tránsito o zona media entre el impresionismo y el juicio. En rigor, son entre sí más semejantes, están más cerca en la apariencia el impresionismo y el juicio, por lo mismo que recogen saldos.”⁸⁸¹

Conceptos teóricos y valor humano de la literatura

Durante la estadía de Alfonso Reyes en España, la crítica reyesiana se libera del ámbito privado de lo mexicano para desarrollarse en el ámbito público de lo español/lo europeo, pero siempre manteniendo una estrecha relación con las raíces mexicanas/americanas, no sólo para valorar las circunstancias del mundo real y objetivo de los orígenes, sino, también, para defender su grandeza en el tono de un patriotismo dolorido, es decir, Alfonso Reyes decide aprovechar todas las áreas del conocimiento que le permite el sistema educativo desarrollado en los centros de la formación académica, inaugurados por sus amigos españoles de la llamada “Generación del 27”, en que, según interpreta Rafael Gutiérrez Girardot: “(...) confluyeron el modernismo, la llamada Generación del 98, la

⁸⁸¹ *La antigua retórica, op. cit.*, pág. 355.

vanguardia, las huellas del Krausismo, (...) la tradición del Siglo de Oro, las exigencias y difíciles ensayos de europeizar, modernizar a España, la seguridad de estar creando la España que Alfonso Reyes llamó «una Europa sui generis»⁸⁸².

Así la crítica se extiende poco a poco a los temas públicos y sociales abordados en las formas de las investigaciones eruditas y filológicas, formulando una especie de crítica simbólica dirigida al mundo real, contextual y existencial; porque si no todo el sistema ideológico predominante permite la praxis crítica y la exégesis de los clásicos, sí se puede ejercer en el marco del sistema educativo puesto en marcha por este grupo de escritores y poetas españoles⁸⁸³. De este modo, el ámbito literario y didáctico poco a poco se distancia del sistema ideológico y político predominante; del mismo modo que los temas que componen los programas educativos, se desprenden del entorno privado de la escuela para incorporarse en la vida de cada persona.

Se trata de una tendencia de la conspiración cuyos actores van enmascarados de críticos literarios y filólogos, pero en realidad dirigen sus instrumentos críticos a la política y la mentalidad operante en el mundo objetivo y social; utilizando, para ello, la herencia que acarrea cada persona consigo, la cual no sólo puede variar entre los componentes sociales, políticos, religiosos, históricos, económicos, antropológicos, etnológicos, etc. sino que, también, permite el florecimiento de la interacción entre el ámbito académico y el ámbito sociocultural, que

⁸⁸² Rafael Gutiérrez Girardot, “Alfonso Reyes y la España del 27”, *l. c.*, pág. 23.

⁸⁸³ En torno a la complementariedad de la formación literaria de Alfonso Reyes en España, resulta relevante la influencia que recibió Reyes de los escritores y poetas españoles de este período de la literatura española, como lo señaló el propio Rafael Gutiérrez Girardot: “Y al tiempo que se encontraba a sí mismo y se liberaba de cargas de provincia, desarrolló su vocación científica y su talento didáctico. (...) Quienes formaron el grupo del 27 reconocieron la significación de su ensayo [*Sobre*] *la estética de Góngora* y en una carta del 27 de enero de 1927 firmaron conjuntamente Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Corca y Rafael Alberti, invitaron a Reyes a participar del homenaje al insigne cordobés”. *Vid.* Rafael Gutiérrez Girardot, “Alfonso Reyes y la España del 27”, *l. c.*, pág. 24.

posteriormente repercute en el sentido de la estética, la vivacidad y la inmortalidad del objeto creado por el propio Alfonso Reyes, porque: “Lo que él retrata habla por sí solo, pero esa realidad no es adamítica. Y en vez de la reflexión, Reyes acude al recuerdo literario, la tradición”⁸⁸⁴.

Pero en todo caso, la investigación académica, la descripción, el análisis y la interpretación son las principales armas con que el sujeto poético se enfrenta a los temas objeto de su estudio y a la realidad, dando lugar al sentido de la crítica exegética de tendencia ética y didáctica:

“La función educativa es en ella predominante; es decir: la preservación de caudales que llamamos cultura.”⁸⁸⁵

De ahí se infiere que la función educativa es, pues, el objeto principal de la crítica exegética, porque, al deshacerse de los saldos culturales en los laboratorios escolares, la creación literaria adquiere la forma de un esquema o un armazón vacío de contenido, que desempeña la función de las reglas, las leyes y las normas científicas, que el propio Reyes utiliza como herramientas para el redescubrimiento de su pasado, cultura, tradición e historia; elaborando, así, una especie de poesía que va más allá de la artificialidad y el amaneramiento que inauguraron los españoles contemporáneos a la estadía de Alfonso Reyes en España, como escribe Begonia Souviron López: “(...), los poetas del 27 retomaron la tradición. El camino lo había abierto entre otros Juan Ramón Jiménez; (...) Muchos de esos poetas cruzaron el charco entrando en contacto con los escritores hispanoamericanos y de ese encuentro maravilloso surgieron efectos poéticos (...)”⁸⁸⁶.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, pág. 25.

⁸⁸⁵ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

⁸⁸⁶ Begonia Souviron López, “La escritura poética de Gabriel García Márquez”, *l. c.*, pág. 41.

De tal manera que estos sistemas huecos y desnudos, inmediatamente se llenan con la tematización de que resultaron despojados, gracias a las influencias del yo subjetivo en el proceso de la interpretación o en el estudio crítico, es decir, el sujeto poético no puede evitar la intervención de su personalidad en la obra objeto de estudio; dando lugar a la crítica exegética que empieza por ser objetiva, mediante la descripción de los hechos tal como se encuentran en la vida práctica, pasa por ser académica y educativa, a través del análisis que deslinda entre la función educativa y la función sociocultural de la actividad literaria y, por último, vuelve a unir entre ambos extremos, en lo que sería a la vez el cierre de un ciclo que corresponde a la formación del ser humano y el comienzo de otro nuevo ciclo que introduce nuevamente la crítica en lo cotidiano y lo vivencial:

“Por cuanto es conservación y depuración, permite la interpretación, la cual a su vez influye sobre la tarea del depurar.”⁸⁸⁷

Esta doble tarea de la descripción y la interpretación, la conservación y la depuración, corresponde más a la crítica de tendencia sociológica o el realismo crítico, mientras que sus instrumentos son propiamente de la crítica metódica; se trata de la construcción de la imagen de la realidad, a través el objeto artístico y literario, en que simbólicamente se entrecruzan los conceptos del contenido y la forma, el clasicismo y la actualidad, con la finalidad de que la tradición continúe su flujo en la realidad contemporánea; reflejando, así, un estado de ánimo gobernado por la templanza y la reconciliación de los opuestos, mediante el cual el teórico adopta una posición neutra en que: “(...) no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen sino como conceptos

⁸⁸⁷ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción, pero es más, las ficciones aunque se reconozcan como tales, requieren ser tomadas al pie de la letra, de ahí que podamos reclamar para ellas el estatuto de antropología especulativa”⁸⁸⁸.

Y este «estatuto», de que habla Begonia Souviron López, es el que ha presentado Alfonso Reyes en su concepción de la crítica exegética, dejando al lado y momentáneamente la dimensión descriptiva e interpretativa de la herencia tradicional en la crítica literaria, para dedicarse a la enseñanza de las teorías, las doctrinas y las ideas que introducen el dinamismo en el ejercicio de la literatura y acompañan su evolución en un equilibrio ponderado; es decir, en vez de enfrentarse a un texto literario con instrumentos preestablecidos que conducen a los resultados idénticos, Reyes aborda el objeto creado desde la perspectiva teórica que permite su exploración en diversas facetas, permitiendo al intérprete, con signos del desdoblamiento⁸⁸⁹, la movilidad y la libertad necesarias para recuperar el sentido totalitario de la palabra literaria, que se encuentra tanto en lo académico como en lo social y lo militante. Desde esta doble perspectiva, la crítica exegética:

“Es la única que puede enseñarse y aprenderse, y por eso, en mayor o menor pureza, forma parte del programa académico.”⁸⁹⁰

⁸⁸⁸ Begonia Souviron López, “La escritura poética de Gabriel García Márquez”, *l. c.*, pág. 51.

⁸⁸⁹ En torno a la doble dimensión de la crítica, sociológica y académica, Benedetto Croce habla del desdoblamiento del poeta en la poesía contemporánea como consecuencia de esta actitud binaria de la poética actual, y añade: “(...) tal desdoblamiento es sólo aparente: en efecto, no es más que la unidad misma, la cual no puede ser estática y, antes bien, coincide con el proceso del unificar, cuyos momentos necesarios son las antítesis, es decir el desdoblamiento que se afirma como tal sólo en cuanto es negado y resuelto en la unidad. La crítica de la acción no es sino el proceso de la nueva acción, el cual se inicia siempre en la mente que representa, piensa y juzga. Y su tipo psicológico correspondiente es por lo tanto el del hombre reflexivo, concienzudo, escrupuloso, cauto”. Véase: Benedetto Croce, *Ética y política, seguidas de la contribución a la crítica de mí mismo*, 1ª ed., Buenos Aires, Imán, 1952, pág. 135.

⁸⁹⁰ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

De este modo, la crítica exegética desempeña la función de la disciplina que enseña los utensilios y las herramientas que se pueden utilizar para descifrar los múltiples problemas que se dan en las actividades vinculadas al hecho literario, es decir, una manera de creación literaria que no se conforma solamente con los objetivos alcanzados sino que, también, anhela la perfección de lo ya conquistado y el descubrimiento de lo no descubierto todavía; en definitiva, se trata, como dice Carmen Ruiz Barrionuevo, de: “(...) la poesía [que] tiene un origen hipertélico, es decir, supera sus fines, desborda su propio ser al brotar del chispazo que produce el contacto entre los ámbitos de lo incondicionado y lo causal”⁸⁹¹.

A la luz de estas palabras, el propósito de la crítica exegética no estriba en el hecho de dar los resultados premeditados sino en los medios con que se puedan conseguir tales resultados improvisadamente; ofreciendo, así, una especie de poética en que la labor del erudito y la labor del teórico se conciben metafóricamente en lo textual, de modo que siguen insinuando simbólicamente al mundo real y existencial, predicando las transformaciones necesarias que hay que introducir en ello tanto en la actualidad como en el porvenir:

“(...) ella estudia la producción de la obra en su época mental e histórica; la formación psicológica y cultural del autor; las peculiaridades de su lengua y su estilo; las influencias de todo orden -hechos de la vida o hechos del pensamiento- que en la obra misma se descubren; su significación en la hora en que parecen; los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo; su fortuna ulterior; su valor estético puro.”⁸⁹²

⁸⁹¹ Carmen Ruiz Barrionuevo, “La aventura de la imagen en la poesía de José Lezama Lima”, *l. c.*, pág. 54.

⁸⁹² *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 113.

A partir de ahí, la principal tarea que se presenta al crítico es la de poner el orden metodológico en la crítica exegética creando, para ello, las claves y los conceptos necesarios como la “crítica metódica” capaz de investigar los problemas que plantea la crítica exegética, es decir, la formulación de un «método» que hay que seguir en los estudios literarios pudiendo, asimismo, valer tanto como valen los resultados obtenidos al final de tales estudios en que se emplea; de modo que el resultado y el método, el contenido y la forma, se imbrican en la aclaración de las imágenes posibles con que el teórico: “(...) rompe así la causalidad establecida en la imagen clásica, de tal modo que la metáfora en su camino hacia la imagen cumple, oblicuamente, las más curiosas y extrañas conexiones de las cosas”⁸⁹³.

Así el estudio del objeto literario permite escoger; o bien, un método específico y seguir con ello hasta el final del estudio, lo que haría que los resultados sean parciales y el método seguido resultaría rechazado e ineficaz; o bien, el empleo de varios métodos en un estudio determinado, lo que igualmente permitiría la variación de los resultados y la apreciación del método; dando lugar a una tendencia metodológica que se desvincula del método de los especialistas académicos para combinar entre varios métodos en un solo estudio e investigación literaria, determinados muchas veces por las inclinaciones y los gustos literarios del intérprete, ya favorables a la especialización o ya beneficiarios de la multiplicación. De este modo, la estrategia de Alfonso Reyes coincide con lo que traza Carmen Ruiz Barrionuevo de Lezama Lima, “(...) arranca de una imagen preexistente, (...), a la que va a dotar de una nueva dimensión, la del poeta que reta, busca y consigue el don de lo poético”⁸⁹⁴.

⁸⁹³ Carmen Ruiz Barrionuevo, “La aventura de la imagen en la poesía de José Lezama Lima”, *l. c.*, pág. 61.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, pág. 67.

En primer lugar, el método da la estimación al estudioso mediante la descripción del producto literario, luego lo somete a la prueba en el análisis microscópico del fenómeno literario y, finalmente, lo recompensa mediante la propia interpretación y los resultados obtenidos:

“Esta estimación resulta de establecer lo que el método abarca. Y esto sólo puede determinarse definiendo lo que procura el método, puesto que un método sólo vale con relación a un fin.”⁸⁹⁵

Pero, igualmente, los resultados obtenidos por el método plantean, a su vez, un problema de confrontación entre la investigación sistemática de tendencia objetiva y la propia personalidad del estudioso, que influye en el curso del estudio para guiar los hechos hacia la interpretación subjetiva; ofreciendo una imagen de la experiencia gobernada por la ambivalencia entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, una paradoja que va impregnando su escritura al no admitir ningún método concreto para formular un punto de vista poético en que quepan los distintos métodos, perspectivas e influencias⁸⁹⁶. De ahí, los estudios críticos, que proponen desde el principio un método, suelen desarrollarse paulatinamente y poco a poco van midiendo sus fuerzas y ejercitan sus posibilidades en las aulas escolares en que predomina la investigación objetiva, antes de que se consideren como obras literarias propiamente subjetivas:

⁸⁹⁵ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 324.

⁸⁹⁶ Víctor Barrera Enderle estudia la idea de la transgresión en la poética de Alfonso Reyes, una ruptura con las normas preestablecidas para aportar dinamismo a la poética actual y seguir con validez y vigencia en la temporalidad. A este respecto dice: “La transformación inicia con una suerte de epifanía. La certidumbre del destino descubierto. Escribir para toda la vida. Siempre me ha parecido inusual esta temprana certeza de la vocación alfonsina; y la distinción no está en el hecho de percatarse de una inclinación literaria, sino en saberse parte de un proceso mayor. Reyes parece saber desde el principio el lugar desde donde escribe. No es ingenuo, está al tanto de sus creencias, y no se queda en el método más cómodo: la imitación. Acepta sus influencias, pero las cuestiona. Rompe el cielo y establece dimensiones claras entre tradiciones, literaturas nacionales y movimientos estéticos para describir las circunstancias que los propician y a sí poder tomar lo trascendente y desechar la envoltura”. *Vid.* Víctor Barrera Enderle, “Romper el cielo: la vigencia de la obra alfonsina”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 74.

“Del solo enunciado de estos problemas se infiere que el método tiene por fin llegar a un resultado objetivo.”⁸⁹⁷

De tal manera que la crítica metódica no opta única y exclusivamente por el método, ya que por sí solo resultaría insuficiente para llegar a los resultados deseados sino que, también, en ella van unidos, además del método, el yo subjetivo del estudioso y el caudal cultural absorbido en el producto literario objeto de la investigación. Por eso la crítica metódica opta por la totalidad para abarcar todos estos ingredientes, procurando ser en lo máximo posible una crítica metódica de tendencia específica, ofreciendo una crítica que refleje las peculiaridades y los rasgos distintivos de la poética del yo que, a su vez, se reduce al método:

“El método, pues, no prescinde del contacto eléctrico, de la emoción del crítico ante la obra, hasta cuando la reacción es negativa.”⁸⁹⁸

Sin duda, Alfonso Reyes es, pues, uno de los partidarios del método como elemento imprescindible en la organización y el desarrollo de la imagen poética, pero no de cualquier método; se trata del método sinónimo a la propia forma de ser donde sobresalen los impulsos creativos y metodológicos con criterio particular que establece la transacción: “En cualquiera de sus dos opciones, la de transgredir o la de llegar a un acuerdo o trato, se puede entender también su conclusión: «en esto hay sufrimiento»”⁸⁹⁹. Por consiguiente, este sufrimiento es el que Alfonso Reyes traduce en términos del concepto de la crítica metódica que alcanza el nivel del segundo peldaño independiente en el proceso del ejercicio de la crítica; pero, como segundo peldaño, tampoco puede prescindir de la

⁸⁹⁷ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 324.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, pág. 325.

⁸⁹⁹ Celina Manzoni, “La conversación infinita”, *l. c.*, pág. 9.

coexistencia, en el mismo ámbito literario, con el primer peldaño que es la crítica impresionista. Esta última tiene el carácter intuitivo y en ella predominan la afectividad y la sensibilidad que desembocan en el sentido del «buen gusto» del preceptor⁹⁰⁰, lo cual no impide que en la crítica metódica domine este carácter paradójico que oscila entre lo racional y lo irracional, lo real y lo irreal, lo verosímil y lo inverosímil como apunta Carlos Pacheco evocando la literatura de Alfonso Reyes: “Se trata, más bien de una indagación sistemática y racional, que si bien parte de la impresión, pretende acercarse a la objetividad y requiere por tanto —ahora sí— del instrumental metodológico para avanzar hacia su objetivo, que no será ya el ilustrado deleite, sino el conocimiento”⁹⁰¹.

Esta necesidad de volver al impresionismo en la praxis crítica hay que entenderla desde el punto de vista que pone de relieve el acto de la percepción frente al acto del conocimiento predominante en la crítica metódica; permitiendo, así, la distinción entre tres métodos que responden a esta relación binaria entre lo preceptivo y lo informativo en la creación literaria de Alfonso Reyes:

“Sus métodos pueden reducirse a tres fundamentales, (...): 1º métodos históricos; 2º métodos psicológicos; 3º métodos estilísticos.”⁹⁰²

⁹⁰⁰ Ante la insuficiencia del análisis riguroso, metodológico y sistemático, Alfonso Reyes propone recurrir a lo ficticio abordando la espiritualidad y la psicología humana, como elemento fundamental, junto con el método, en la evolución de la imagen poética y la persistencia de la idea en el tiempo histórico. A esto refiere José M. Cuenca Toribio cuando dice aludiendo a Alfonso Reyes en su centenario: “La creación literaria en su vertiente poética y crítica, la erudición y sus manifestaciones de la edición de textos, el mundo del ensayo y el periodismo, el divertimento literario y la divulgación aristocrática, el excursus historiográfico, la glosa artística y el caminar por las zonas más alegres de las letras —eutropelia, greguerías—, circunscriben un territorio humanístico en el que todas las dimensiones del espíritu encuentran cabida”. Vid, José M. Cuenca Toribio, “Alfonso Reyes en su centenario”, *l. c.*, pág. 11.

⁹⁰¹ Carlos Pacheco, *Alfonso Reyes: la vida de la literatura*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1ª ed., 1992, págs. 27-28.

⁹⁰² *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 112.

El método psicológico acarrea consigo el concepto de la «psicología», pero el teórico evita tanto teorizar sobre esta disciplina como tenerla de criterio en los estudios eruditos, para no prescindir del campo de la crítica literaria que le incumbe hacia los campos extra-literarios; dando lugar a una técnica abstracta que concibe la escritura poética desde una visión que informa, al igual que lo observa también Alfredo Taján en el caso de José Lezama Lima y Severo Sarduy: “(...) la expansión, la infinita posibilidad de la imagen, la infinita posibilidad de la creación literaria liberada de prejuicios y cánones, en realidad, un esquema puro operante heredero de la tradición barroca”⁹⁰³.

Alfonso Reyes va más allá de documentar el concepto del método psicológico, porque es consciente de que sería absurdo definir lo indefinido e intentar concretizar lo abstracto; dando por sobreentendido, de distintas maneras, lo psicológico en la obra literaria, porque realmente; o bien, está disipado en toda la obra objeto de la crítica; o bien, constituye el telón de fondo de la perspectiva con que el crítico interpreta el producto literario. O bien, falta el método psicológico en la crítica metódica; o bien, en ésta última convive más de un método. De tal manera que el método psicológico brota de lo espiritual y condiciona los hechos de la crítica hacia su configuración final en el orden personal; ofreciendo un panorama poético en que confluyen las nociones del alma, el espíritu, la mente, el gusto, la orientación y la educación de cada persona en particular; estas cualidades, a su vez, varían de un crítico a otro o de un teórico a otro gracias a las vinculaciones de cada individuo con el entorno social, político, histórico, económico y cultural al que pertenece.

⁹⁰³ Alfredo Taján, “*Esferaimagen* en Severo Sarduy”, en Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mímesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pág. 79.

Esto es lo que realmente hace imposible la transferencia o la imposición del método psicológico a los demás individuos, porque lleva el sello, la identidad y la idiosincrasia de su portador; estos argumentos pueden ser; o bien, admitidos, si son semejantes a los de la mayoría de las personas de la comunidad, el grupo, la sociedad y el pueblo; o bien, refutados, si no representan más que la voluntad personal marginando el mundo contextual e inmediato. Con lo cual, ante la abstracción del método psicológico, el crítico interroga a sí mismo y duda sobre lo que realmente es su esencia y el objetivo principal de su existencia, es decir, va cobrando la consciencia del mundo racional, sistemático y reglamentario que le rodea, frente al mundo imaginario que va insinuando imágenes, verdades y horizontes posibles y alternativos que desembocan en la perfección de la experiencia y lo vivencial. Ante la duda, el crítico vuelve los ojos a la naturaleza que le rodea para buscar:

“(…) las explicaciones (…) respecto a los procesos naturales, la clave asimismo para los procesos de la vida intelectual en las sociedades.”⁹⁰⁴

Ahora es cuando el poeta emplea el «gusto literario» en el ámbito de la crítica literaria, el método psicológico está sustituido por la expresión más restringida y más limitada al ámbito de la literatura; introduciendo un movimiento en el método psicológico que permite su evolución desde el campo de la naturaleza hasta el campo de la literatura, es decir, una maniobra que se justifica por la inevitable contaminación que se está produciendo entre ambos extremos, lo natural y lo literario, y que ejemplifica Teodosio Fernández Rodríguez mediante el cervantismo de Jorge Luis Borges: “Otra cuestión relevante es el aprovechamiento que –más allá de sus opiniones– Borges pudo hacer de Cervantes y su obra

⁹⁰⁴ *Al yunque, op. cit.*, pág. 346.

para el desarrollo de su propia búsqueda literaria. (...), una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada lector, (...)”⁹⁰⁵. Esta contaminación es consecuencia de la actitud crítica del teórico que vincula en lo poético entre el orden didáctico y el orden psicológico, manifestando un aspecto de tendencia bipolar que se confirma justo en el momento en que la crítica adquiere la concepción de crítica de gabinete.

Pero aparte de las influencias que la literatura recibe del mundo natural, vegetal y existencial, además de las posibles contribuciones de lo extratextual en el progreso de la literatura, el gusto literario adquiere un proceso ascendente partiendo de la crítica, es decir, el texto, el producto literario o la base que propone el crítico para el desarrollo de su trabajo crítico cuyos resultados poco a poco se canalizan en la estructura metafórica en que la imagen poética es el espejo de la realidad con la intención de exaltarlos, no para conservarlos, sino para perfeccionarlos y así superarlos; acentuando, así, como en el caso de Manuel Mujica Lainez, según el decir de Guadalupe Fernández Ariza: “La estirpe inmortal del Artista está eslabonada con las figuras congregadas por Mujica para configurar su ilusorio relato. Estas apariciones le prestan realidad a la fabulación, engrandecen la tarea del creador y fijan la memoria colectiva”⁹⁰⁶.

Esta memoria constituye la base del conocimiento, en estado abstracto, susceptible de transformarse en el documento escrito que transmite la información literaria mediante la palabra escrita, que se convierte en arma por excelencia de los críticos de la literatura que prefieren adoptar la postura de los investigadores en la lengua con que los

⁹⁰⁵ Teodosio Fernández Rodríguez, “Jorge Luis Borges y Miguel de Cervantes”, *l. c.*, pág. 88.

⁹⁰⁶ Guadalupe Fernández Ariza, (Coord.), “Manuel Mujica y Miguel de Cervantes”, *l. c.*, págs. 96-97.

textos literarios están escritos. De tal manera que, a través de la investigación lingüística, el teórico puede llegar a entender la dimensión textual y contextual que alberga la obra literaria; se trata de una fórmula de entender la vida y la biografía del sujeto poético, además de descifrar los componentes de la tendencia literaria a la que pertenece, empleando la intuición y las claves figurativas de la poética adquirida a lo largo de la experiencia.

Sin embargo, atendiendo solamente al método formal o estilístico en la creación literaria, no sólo se disminuyen los resultados de la creatividad y el desarrollo de la poética textual en el instante, sino que, también, el procedimiento formalista impide la creación de los horizontes que permiten la supervivencia de la obra literaria en el porvenir, es decir, ante la metáfora estilística, habrá que recurrir, también, a la alegoría histórica, establecida por Fernando Báez a través de su comparación entre Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y Rafael Cansinos Asséns: “(...): Borges también fue Reyes. (...) Por desgracia, la influencia de Cansinos no fue buena, pues Borges adquirió entonces un estilo que buscaba, como en la poesía que escribía entonces, la metáfora, el asombro lineal, y esa sensación, por desgracia, aniquila los textos. (...) Borges, aunque tarde, supo que era irremediable que sus lectores terminarían por conocer esos primeros libros y no dudó en comentar que, cada vez que veía alguien cometiendo los mismos errores (criollismo, una escritura que recurre al diccionario para asombrar, en fin), se alegra al pensar que ya había pasado y superado eso”⁹⁰⁷.

De este modo, la crítica metódica de tendencia histórica es la etapa que media entre la etapa del método estilístico y la etapa del método psicológico; formulando una configuración lírica que va de un extremo a

⁹⁰⁷ Fernando Báez, “Borges y Reyes: notas sobre un enigma”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 122-123.

otro para aprovechar todos los datos históricos, sociales, económicos, políticas, académicos, etc. que encuentra en su camino, con la intención de establecer su validez o el significado de todos ellos tanto en la superficialidad como en la profundidad del discurso literario:

“(…), toda operación crítica consiste en enfrentarse con un texto determinado y conocer su vida en superficie y en profundidad, en materia y en significado.”⁹⁰⁸

El sentido alegórico, o el método histórico en la poética de Alfonso Reyes, está disipado en la totalidad de la obra literaria adquiriendo una fórmula ambivalente entre lo histórico y lo literario, lo real y lo ficticio lo extratextual y lo textual. De este modo, la relación entre la vida personal y la obra literaria se vuelve cada vez más intensa en la consciencia del teórico, para quien los componentes de la realidad objetiva desempeñan la función de los utensilios primordiales para comprender el texto o la obra literaria y, a su través, se depuran las claves figurativas de la poética textual y la tendencia literaria predominante en lo real; porque como observa José Carlos Rovira: “Todos los escritores sociales que señalaba al principio se depuran en una actitud poética que tiene ejemplos memorables. (...) Hay como una premonición fatídica de cosas que van a ir mal necesariamente”⁹⁰⁹.

Así la balanza de lo colectivo y lo público supera la balanza de lo individual y lo privado en la crítica metódica de tendencia histórica, porque el sentimiento melancólico que se desprende de la visión poética es consecuencia del descuido de la expresividad y la escritura literaria que, en vez de extenderse por la vida cotidiana para recuperar el lenguaje coloquial y social a la creación literaria, se encierra en el ámbito limitado del método

⁹⁰⁸ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 241.

⁹⁰⁹ José Carlos Rovira, “Benedetti: desde Rodó a lo más cercano”, *l. c.*, pág. 129.

estilístico, antes de convertirse en un lenguaje filosófico recogido en el método psicológico:

“(…), así como el histórico –más disuelto en los ambientes y menos concentrado en lo íntimo del individuo– (…),”⁹¹⁰

Dicho esto, el método histórico puede operar en dos direcciones; por un lado, se encuentra la dirección que lo lleva en el campo de la literatura, en donde la crítica histórica pretende deslindar entre la literatura en pureza y la literatura ancilar; y por otro lado, se destaca la dirección que lo lleva a los campos extraliterarios, en donde la crítica histórica tiene como la tarea principal la separación entre lo literario y lo no literario. De esta forma, el tema de la literatura predomina en las obras resultantes de la primera dirección como es el caso de la «historia literaria», la «literatura universal», la «literatura mundial», las «literaturas nacionales» y los «ciclos literarios»⁹¹¹.

Sin embargo, en la segunda dirección predominan las obras no literarias, o las obras en que el componente literario resulta escaso, que pueden abarcar todas las áreas del conocimiento humano como la «antropología», la «etnología», la «arqueología», la «historia», la «religión» y la «ciencia». Ante la amplia gama de la información literaria y no literaria que ofrecen estos recursos, campos y áreas de la investigación, el teórico resulta desbordado por un clima de la tristeza y la angustia de haber obrado tanto sin llegar a ofrecer una imagen completa, suficientemente exhaustiva, del concepto de la literatura; este estado de ánimo justifica la visión desoladora del teórico y la magnitud de la tarea que se perciben en este fragmento:

⁹¹⁰ *La experiencia literaria, op. cit.*, pág. 376.

⁹¹¹ *Ibid.*, pág. 241.

“(…) el cuerpo y la tradición de una obra: su fecha, su texto, su atribución, sus versiones o variantes sucesivas de mano del autor y lo que ellas significan; la elaboración previa si es posible y los estímulos que la guiaron; su exacta interpretación lingüística cuando lo exige la época; su alcance sentimental, artístico, moral, social, filosófico o religioso en la atmósfera de su tiempo, tanto por lo expreso como por lo reticente o lo tácito; el temperamento del autor, basado en los datos de su vida; sus fuentes, inspiraciones, influencias y hasta groseras imitaciones o plagios si los hay; en suma, la huella de la tradición oral y escrita; la acogida que recibió la obra y la influencia que después ejerce (...), la enumeración de ediciones y reimpressiones (...), la reseña de las impresiones que ha ido provocando en la prensa (...). Hecho esto para un texto, se repite para los demás del mismo autor; luego para otros escritores asociados por cualquier concepto (...) y así se trazan las rutas de los géneros, las corrientes ideales, las épocas del gusto, y se extiende poco a poco en la red histórica.”⁹¹²

⁹¹² *Ibid.*, pág. 242.

CAPÍTULO IX

SÍNTESIS PONDERATIVA Y EQUILIBRIO DINÁMICO EN LA EXPRESIÓN LITERARIA

Hipertextualidad: Estética y estética literarias

En su ensayo “Estética estática”, Alfonso Reyes destaca la actitud del sujeto poético inmerso en la reconstrucción de la historia o la composición del orden cronológico de los hechos en la temporalidad desde el punto de vista invocativo: “Quien haya llegado al fin de un drama, de modo que le toque ver el desenlace antes de la exposición, ha tenido ya oportunidad para descubrir una ley estética: (...) El desenlace no tendría entonces más fin que el de procurar la exposición, el de alimentarla y robustecerla, como los antecedentes de un retrato contribuyen a la figuración del retrato mismo. En esta revisión, lo dinámico (...) conduce a lo estático”⁹¹³. En estas palabras se percibe un sentimiento en que los elementos de la angustia, la responsabilidad y la consciencia constituyen la motivación del ser no sólo para expresar su rechazo a las condiciones de la realidad existencial sino, también, para confirmar su afiliación a una tendencia poética, artística y literaria emergente en lo contextual, y en que el teórico adquiere un papel protagónico mediante su proyección en tres dimensiones: uno, los fundamentos morales y éticos del yo, dos, la creación literaria en que han de sobrevivir los saldos de las poéticas anteriores y, tres, la integración de los contenidos contextuales que refieren al ámbito social, histórico y cultural del instante en el sistema artístico.

Esta actitud del sujeto poético es consecuencia de la inquietud del ser ante los múltiples sistemas que se le presentan por delante sin que ninguno de ellos tenga una validez universal o una garantía efectiva que certifique sus intenciones no engañosas o no erróneas; se trata de una situación preocupante e inestable que gobierna el yo, por motivo de los conflictos bélicos del siglo XIX y principios del siglo XX, y que será plasmada, sobre todo, en los artículos periodísticos publicados en *El Sol* de

⁹¹³ “Estética estática”, en *Tren de ondas*, *op. cit.*, pág. 355.

Madrid, “entre el 5 de junio de 1919 y el 22 de enero de 1920”⁹¹⁴, y recogidos más tarde en el libro *Historia de un siglo*⁹¹⁵.

De este modo, la lectura de la historia abordada en este libro se caracteriza por la evocación de los hechos históricos desde el punto de vista subjetivo que permite la expresión libre de los contenidos históricos; se trata de una intervención del yo poético bajo forma de la crónica histórica que permite la transformación de una mera narración histórica a un ejercicio de historicidad, en que el autor y el poeta promiscuan con legitimidad sobre la realidad histórica para establecer, no sólo una postura filosófica capaz de descubrir la verdadera realidad de los hechos históricos, sino, también, una doctrina en que el sujeto asume su responsabilidad ante la realidad objetiva que atraviesa en la actualidad:

“El estudio de la historia reciente, la que más de cerca nos incumbe, suele ser el más descuidado. El educador padece más de escrúpulos y teme no ser bastante objetivo. No sabemos si lo impersonal posee verdadero valor en este valle de las pasiones. Basta con no mentir a sabiendas. Lo demás es extralimitación, *hybris*, ambición desmedida para lo humano.”⁹¹⁶

Desde esta perspectiva, la labor poética de Alfonso Reyes reposa en la reproducción de la historia, no ya desde la óptica de lo narrativo, sino que a través de un procedimiento capaz de crear un sistema poético y defender su posición intelectual que le identifica en la actualidad. De ahí, la tendencia literaria del teórico ya no se distancia del ámbito contextual, natural y social sino que se entromete en ello con el propósito de establecer una forma literaria en que se relacionan íntimamente, por un lado, el

⁹¹⁴ Alfonso Reyes, “Prólogo”, *OC, op. cit.*, tomo: V, 1ª ed. 1957, 2ª reimp. 1995, pág. 11.

⁹¹⁵ “La *Historia de un siglo* –el siglo XIX– es un libro interrumpido, que ha perdido su fecha a fuerza de posteriores retoques y, de paso, también ha perdido sus proporciones originales. Por consideración a la época de su origen, se lo acomoda en el tomo V de estas *Obras completas*”. Véase, Alfonso Reyes, “Contenido de este tomo”, *Ibid.*, pág. 7.

⁹¹⁶ *Ibid.*, pág. 12.

pasado inmediato de la poesía mexicana que el propio Reyes fundó en los *Poemas rústicos* de Manuel José Othón y, por otro lado, la poesía de la llama “Generación del 98” que mezcla entre una forma de la *Arcadia-lírica* y las tendencias ideológicas, políticas e históricos que suscitaron los desastres del imperio español tanto en América como en el norte de África, y el concepto epistemológico que establece el paralelismo y el deslinde entre la concepción de la literatura y el mundo real y objetivo dentro de la creación literaria⁹¹⁷.

En el marco de este contexto dialéctico, la experiencia literaria de Alfonso Reyes se transita por el sentido de la paradoja que determina la poesía española, gobernada por una crítica que oscila entre la condición realista y comprometida con el mejoramiento de la sociedad y la condición de tendencia política e ideológica, aunque de poco sirve al pueblo a corto plazo, pero sí puede ser eficaz para su vida, su libertad y su historia a largo plazo. En medio de estas circunstancias plausibles y pasmosas, el teórico logró desarrollar su teoría poética, durante su década madrileña, recogida principalmente en los libros *Las vísperas de España*, editado en 1937, y las dos series de *Capítulos de literatura española*, editadas sucesivamente 1939 y 1945, en obras que ejemplifican esta relación dialéctica, sociopolítica y erudita como característica de la crítica reyesiana:

“En estas páginas alternarán las exposiciones populares con las investigaciones eruditas, pues el querer delimitar la frontera entre una y otra clase de trabajos

⁹¹⁷ En lo tocante al sentido epistemológico que el propio Alfonso Reyes irá desarrollando posteriormente en su obra *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*, Ulises Sánchez Segura determina mediante estas palabras el sentido de lo epistemológico respecto a la obra mencionada: “(...), la concepción que el autor o creador tiene acerca de su objeto y la relación de él y su obra con el mundo. En este aspecto Reyes nos muestra un rasgo importante de su labor intelectual que podríamos considerar dentro de los comentarios anteriores esto es, su obra *El deslinde* como intención de reunir su conocimiento literario dentro de un marco teórico que bien podríamos llamar, abusando un poco del lenguaje, su epistemología literaria”. Vid, Ulises Sánchez Segura, “Entre la posmodernidad y la tradición: Alfonso Reyes y Luis de Góngora”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 130.

nos dejaba de resultar un esfuerzo inútil y artificioso las más veces.”⁹¹⁸

De este modo, la poética de Alfonso Reyes absorbe el universo imaginario de los teóricos y los escritores españoles como Azorín, Don Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Ramón del Valle-Inclán, José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal, entre otros que acompañaron el punto de vista del yo hasta formular los fundamentos de una poética comprometida no solamente con la historia y el tiempo sino, también, con el ser en general; permitiendo, así, que la poesía tenga una doble función, por una lado, la función comunicativa, la que mantiene Alfonso Reyes con sus coetáneos españoles, y por otro lado, la función poética que se lleva a cabo mediante la crítica que florece el conocimiento y poco a poco evoluciona hacia la creación, considerada, a la vez, antagónica y complementaria del ejercicio crítico⁹¹⁹. Por consiguiente, la poesía reyesiana desempeña la función del diálogo social que tiende la mano a la otredad sin desvincularse de la confirmación de la propia identidad. Así lo explica el propio Reyes en el “Prólogo” al libro *Tertulia de Madrid*, editado en 1949:

“He entresacado de varios libros las páginas que aparecen en este volumen. Se refieren ellas, en su mayoría, a mis testimonios directos de Madrid, a los escritores que frecuenté y conocí durante mis diez años de España, de 1914 a 1924, y corresponden todas a lo

⁹¹⁸ Alfonso Reyes, “Prólogo” al libro *Capítulos de literatura española*, 1ª Serie, *op. cit.*, pág. 13.

⁹¹⁹ La influencia de los poetas y los escritores españoles del primer cuarto del siglo XX es indiscutible en la configuración de la poética de Reyes. Juan Pérez de Ayala defiende esta opinión en lo siguiente: “Los años que vive Alfonso Reyes en Madrid están inseparablemente unidos a ciertas instituciones, revistas y editoriales. En todas comparte espacio con Moreno Villa: Centro de Estudios Históricos, editorial Calleja, revista *España*, editorial La Lectura, revista *Índice*, Residencia de Estudiantes, colección “Cuadernos Literarios”, *Revista General*, *El Sol*, etc., etc. A las que había que añadir otras empresas más personales como fueron el Club de “Los Amigos de Lope de Vega” o el mantenimiento de El Ventanillo, casa en Toledo que compartían con Américo Castro y Antonio García Solalinde”. Véase: Juan Pérez de Ayala, “José Moreno Villa escribe a Alfonso Reyes, 1922-1931. (Algunos datos más sobre una larga amistad)”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Nº 13-14, Año: VII, Mayo, 1993, pág. 115.

que pudiera ser un capítulo de mis memorias literarias. Ni como memorias son completas, ni tampoco pretenden pasar por dictámenes críticos (...), sino que ocupan más bien un término medio entre el recuerdo y el juicio. A través de ella, mi pensamiento va y viene, cediendo a las atracciones principales que lo gobernaban: España y América.”⁹²⁰

A la sazón, la presencia de lo personal o el yo del sujeto poético en el sistema artístico adquiere énfasis desde los primeros manifiestos de la invención literaria de Alfonso Reyes, poniendo de relieve la consciencia del teórico como miembro partícipe en el mundo contextual, objetivo y real que le rodea, sobre todo, en México y España, destacando, asimismo, la importancia de sus aportaciones en el curso de la historia que le tocó vivir. Sin embargo, la colaboración del teórico en la construcción de la realidad histórica, no hay que entenderla en el sentido de la conformidad y la aceptación de todas las circunstancias y los valores vigentes en el tiempo real y existencial posterior a la Revolución mexicana y la muerte trágica de su padre Bernardo Reyes, sino, también, en el sentido del realismo crítico que aboga por la abolición de unos principios, políticos y sociales, arbitrarios impuestos por una minoría, sin dejar de expresar sus simpatías con la mayor parte de la sociedad y el pueblo que padece las mismas circunstancias adversas⁹²¹.

De ahí surge la dimensión sociológica de la poesía de Alfonso Reyes, es decir, una tendencia poética comprometida con el pueblo, la

⁹²⁰ Alfonso Reyes, «Prólogo al libro *Tertulia de Madrid*», *OC, op. cit.*, tomo: VI, 1ª ed. 1957, 2ª reimp. 1996, pág. 407.

⁹²¹ La actitud política e ideológica de Alfonso Reyes no tiene compromisos con ningún sistema operante en el mundo real y objetivo, y su caracterización reposa en hacer la política por el bien social que excluye el despotismo, la tiranía y el hieratismo jerárquico como se puede entender en estas palabras de David Pantoja Morán: “Reyes nos revela así lo que confirmaría más tarde O’Gorman, a saber: el carácter subversivo del célebre sermón que niega implícita, pero extensamente, el título original de España en la conquista del Nuevo Mundo, es decir, la predicación del Evangelio. Esta convicción la confirmaría Fray Servando al final de su *Historia de la Revolución de Nueva España*, al rechazar tajantemente la justificación de la conquista y del dominio sobre tierras y hombres al escribir que eso fue «un título de vuestra barbarie, no de señorío en las Indias»”. *Vid.*, David Pantoja Morán, “Alfonso Reyes, la política y la historia”, *l. c.*, pág. 10.

sociedad y el ámbito real, pero sin dejar de formular postulados políticos e ideológicos que anulan las semejanzas a un mero testimonio biográfico o una crónica de la realidad; éste carácter paradójico sobresale en su invención literaria inicial que ocupó el período de 1906 a 1924, es decir, las dos etapas que corresponden a su formación literaria en México y España. La creación literaria de este período está gobernada por esta dimensión paradójica del yo poético, una situación en que el teórico duda; o bien, dedicarse a lo suyo, es decir, a la estética literaria que lo mantiene desvinculado, cuando más hacía falta su actuación, del entorno social y existencial durante los momentos crueles y dramáticos; o bien, manifestar su compromiso con el mundo colectivo y existencial, ofreciendo su apoyo incondicional a la sociedad, mediante las formulaciones políticas e ideológicos que lo desvinculan de sus quehaceres artísticos y estéticos y lo incorporan a la esfera de los diplomáticos.

Entre ambos extremos, el teórico adopta la postura del medio justo que le permite moverse constantemente entre la poesía, la realidad y la política, es decir, según apunta Ivan A. Schulman en un sentido negativo, el uso de: “(...): el estilo poético, el metaforismo, la ambigüedad, el fragmentarismo y la presencia de un emisor/antagonista cuyo instrumento narrativo es el diario en el cual intercala episodios de otros narradores, creando así múltiples voces y puntos de vista”⁹²²; formulando, así, una tendencia patética que caracteriza el origen de la invención a lo largo de la historia humana, y poco a poco va evolucionando en un sentido alegórico hasta llegar al período de la propia experiencia; éste a su vez marca una pausa en el curso del tiempo histórico para dar a luz a un nuevo objeto creado que no sólo admite la integración de los ingredientes anteriores sino que, también, da la noción de cómo podrían convivir con armonía en la

⁹²² Ivan A. Schulman, “La vorágine: contrapuntos y textualizaciones de la modernidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, Nº 2, El Colegio de México, 1992, pág. 875.

temporalidad, en: “(...) un clima apocalíptico del modernismo (...) cuya norma discursiva tiende a privilegiar el optimismo nacional”⁹²³.

A este procedimiento refieren los libros publicados en los últimos veinte años de Alfonso Reyes, sobre todo, *La crítica en la edad ateniense*, *La antigua retórica*, *La experiencia literaria*, *El deslinde*, *prolegómenos a la teoría literaria*; es decir, una serie de volúmenes que no sólo denuncian desde el punto de vista artístico la brutalidad del mundo real y existencial, sino que, también, ofrecen una propuesta participativa en la historia actual, además de una alternativa política e ideológica a los sistemas totalitarios que vienen sucediéndose en la historia mexicana desde la Independencia hasta la Revolución; formulando, así: “(...) una nueva lectura, un nuevo rostro histórico literario de esta región del mundo; su lectura y posterior reescritura de esta historia son determinadas, paralelamente, por una propuesta de apariencia contradictoria: lo real maravilloso, postulado que habrá de servir para interpretar y explicar su concepción de la historia latinoamericana y, en última instancia, para construir su imagen del mundo afroindiohispanoamericano”⁹²⁴.

Ahora bien, el teórico, durante su experiencia literaria, transforma la historia, en tanto que es una abstracción o tiempo, desde un punto de vista estético que le permite obtener la noción de la historicidad que, a su vez, queda plasmada estáticamente en el objeto artístico, de tal manera que éste ni deja de ser una continuidad en el tiempo histórico, ni pretende marcar una ruptura tajante con el tiempo anterior a la creación del objeto artístico; dando lugar a la noción de la poesía que Peter G. Earle determina en Octavio Paz de la siguiente manera: “(...) la poesía –la poesía en general–

⁹²³ *Ibid.*, pág. 878.

⁹²⁴ Ignacio Díaz Ruiz, “El recurso de la historia. (A propósito de Carpentier)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, N° 2, El Colegio de México, 1992, págs. 1073-1074.

es esa zona, situada precariamente entre la realidad cotidiana y la conciencia histórica individual; (...)”⁹²⁵.

Desde esta perspectiva, la estética literaria, antes de ser una dinámica en el tiempo, es una estética en el origen; ofreciendo un aspecto patético y confuso, en que el dramatismo de lo existencial y la propia experiencia del teórico se imbrican en el seno de una situación dialéctica que se resuelve mediante una doble manera; por un lado, se encuentra la ridiculización de la realidad existencial y contemporánea conforme a un tono satírico y humorístico, y por otro lado, la confianza depositada en el porvenir como símbolo de la utopía artística, en que el otro o la actitud crítica del sujeto poético adquieren el protagonismo. De este modo, Alfonso Reyes recordaba su estancia en España como uno de los períodos que permitieron el florecimiento de su actitud crítica y su estética literaria, una tendencia bipolar que oscila entre la estática textual, puesta en marcha por los estudios literarios que se llevaban a cabo en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, según apuntaba en el «Prólogo» a *Las vísperas de España*:

“A raíz de me llegada a Madrid (...), me relacioné con la gente del Ateneo (Secretario, Manuel Azaña), que más tarde me honraría Secretario de su Sección Literaria; me relacioné con el Centro de Estudios Históricos, donde me cupo la suerte de trabajar durante cinco años bajo la dirección de D. Ramón Menéndez Pidal, y rodeado de la compañía y consejo de Américo Castro, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás, Antonio G. Solalinde, Justo Gómez Ocerín.”⁹²⁶

⁹²⁵ Peter G. Earle, “Octavio Paz: poesía e historia”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, Nº 2, El Colegio de México, 1992, pág. 1101.

⁹²⁶ Alfonso Reyes, “Prólogo” a *Las vísperas de Españas*, *op. cit.*, págs. 41-42.

Y el dinamismo contextual que refleja su inmersión en la vida social de los madrileños, tal como lo describió en el “Prólogo” al libro *Tertulia de Madrid*:

“La literatura corría por las calles y las terrazas del café, y buena parte de eso que se llama “valoraciones” se habrá perdido entre las charlas y amenidades de la tertulia.”⁹²⁷

Este desdoblamiento de la persona, es decir, la actitud crítica de doble faceta, es un procedimiento al que recurre el teórico para disimular, mediante un procedimiento irónico y humorístico, sus intenciones críticas, denuncias y quejas destinadas en gran medida al mundo contextual y existencial en que predominan las poéticas coetáneas contradictorias al punto de vista del yo poético. Por eso, junto al prólogo del libro *Tertulia de Madrid*, aparecen otros tres prólogos: “Prólogo al libro *Cuatro ingenios*”, “Prólogo al libro *Trazos de Historia Literaria*” y “Prólogo del Libro *Medallones*”, escritos conjuntamente en 1949 y reunidos, aparte de sus respectivos libros, en el volumen VI de las *Obras completas*, para justificar la dimensión crítico-satírica que el teórico dirigía al público circundante. El “Prólogo al libro *Cuatro ingenios*” ofrece un estudio literario, desde el punto de vista histórico, de cuatro figuras de la literatura clásica española: Arcipreste de Hita, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Gracián, calificados por el propio Alfonso Reyes con el sentido de humor, sin olvidar la relevancia que suponen estas figuras de la literatura española respecto a la incorporación de un realismo crítico a la creación literaria⁹²⁸, y, por tanto, la comunicación de una realidad histórica

⁹²⁷ Alfonso Reyes, “Prólogo al libro *Tertulia de Madrid*”, *op. cit.*, pág. 407.

⁹²⁸ Relativamente a la ironía y el humorismo que rodean los estudios literarios y filológicos realizados por Alfonso Reyes y sus amigos españoles en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, se puede acudir al artículo de Manuel Alvar, titulado “Alfonso Reyes y España”, donde leemos: “Seguimos en el Centro de Estudios Históricos; trabajan juntos –lo sabemos– Solalinde y el agudísimo mexicano que es su amigo.

absorbida en sus obras artísticas mediante los procedimientos que originan a la naturaleza humana como la fábula, la sátira aguda, el humor sarcástico y la parodia:

“Hoy les llamaríamos “genios”, a la romántica, pero pareció más conforme con las tradiciones llamarlos “ingenios”. (...) Los cuatro nos llevan, por el camino real de la lengua, desde la acre verdura juvenil hasta la maliciosa vejez, pasando antes por el maduro equilibrio.”⁹²⁹

Sin embargo, en el “Prólogo al libro *Trazos de Historia Literaria*”, Alfonso Reyes vuelve a depositar la confianza en el ser como fuente de la energía y la fuerza; comparándolo con la misma naturaleza donde recupera su posición céntrica, como el eje principal del cosmos, capaz de poner en orden el caos que invade el universo y, particularmente, la realidad histórica y existencial en que se encuentra sumergido en la actualidad, porque como decía Manuel Alvar en lo referente al trato diario, las burlas y las veras entre Alfonso Reyes y sus coetáneos españoles: “(...) la anécdota fonética nos sirve para algo más: para saber la humanidad de las figuras venerables. (...) Que la dimensión de los grandes hombres se mide por la altura de su humanidad”⁹³⁰.

De esta forma, el ser disfruta de la mayor libertad y poderío, pero consciente de que sólo con la ficción literaria no se puede llegar muy lejos en el perfeccionamiento de la realidad existencial y la historia humana; poniendo en hincapié la necesidad de crear un nuevo orden en la invención literaria que atiende a las necesidades materiales, objetivas y existenciales

Discuten (la sangre no llegará al río) y Alfonso se burla del “dialecto castellano” de Antonio; Antonio “se vengaba diciéndome que yo pronunciaba *Atlántico* a la manera azteca”. Pero “él se empeñaba en decir *Ad-lántico* –que no pasa de ser un feo popularismo peninsular” ¿Son así las cosas?”. Vid, Manuel Alvar, “Alfonso Reyes y España”, *l. c.*, págs. 969-970.

⁹²⁹ Alfonso Reyes, “Prólogo al libro *Cuatro ingenios*”, *op. cit.*, págs. 408-409.

⁹³⁰ Manuel Alvar, “Alfonso Reyes y España”, *l. c.*, pág. 970.

del teórico más que el ensimismamiento en los sistemas artísticos, concebidos como lugares utópicos y repúblicas perfectas que existen solamente en la imaginación y no en la realidad, es decir, la elaboración de la fórmula poética en que pactan la imaginación y la realidad, México y España, como la que formuló José Amor y Vázquez en sus reflexiones sobre la poesía de Luis Cernuda y Moreno Villa: “«Quetzalcóatl» precede al período mexicano de Cernuda, mientras que las canciones de «Xochipili» las escribió Moreno Villa ya en México. Por distintos caminos, y en diferentes momentos, estos dos poetas encontraron en motivos mexicanos instrumentos apropiados para creaciones señeras. Una vez más, la universalidad del artista verdadero rebasa las fronteras”⁹³¹.

Paralelamente, este diálogo con sus coetáneos españoles y la lectura de los clásicos de la literatura española en los dos anteriores prólogos, se conciben bajo forma de un monodialogo que poco a poco se configura en el tercer prólogo mediante el desdoblamiento del ser, el hombre y la naturaleza, con el propósito de establecer las líneas generales de la historia literaria española, en que lo mexicano y lo español se han llevado hasta las últimas consecuencias del confinamiento y el mestizaje:

“Se examina aquí un tema de *La vida es sueño* como estructura formal de la comparación entre el hombre y la naturaleza bajo el concepto de la libertad, sin otro propósito que determinar los antecedentes del célebre monólogo de Calderón y no sólo sus posibles fuentes literarias. La idea misma contenida es esa estructura poética cubrirá fácilmente inmensas regiones de la filosofía, las letras y el derecho. (...) Seguramente que, aparte de la belleza del monólogo en sí, el mayor acierto de Calderón fue el fijar y aislar una de las más constantes preocupaciones del espíritu humano. (...), venido al mundo cuando el rosal de nuestra habla

⁹³¹ José Amor y Vázquez, “Máscaras mexicanas en Cernuda y Moreno Villa: Quetzalcóatl y Xochipili”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, N° 2, El Colegio de México, 1992, págs. 1068-1069.

literaria ha dejado reventar ya todos sus capullos, logra concentrar vastas especies universales.”

La valoración suprema, entonces, de este monodílogo radica en la emancipación de América y el despertar la consciencia en los americanos, que encaminan hacia la búsqueda de la propia identidad, en que la autonomía del teórico y la libertad de la expresión lírica constituyen el has y el envés de una misma moneda; poniendo, así, las bases de una tendencia lírica que determina Ángel Vilanova en: “(...) una doble finalidad: por una parte, poner de relieve una nueva muestra de la notoria e ininterrumpida vigencia de la tradición clásica grecolatina en la literatura latinoamericana y, por otra, establecer con la mayor precisión posible su funcionalidad”⁹³².

En este sentido, el yo poético no sólo reclama la abolición de cualquier sistema que enajena su identidad sino que, también, la formulación de un sistema artístico que revela la expresividad original en que se percibe tanto la condición periférica del ser como la voluntad de superarla, mediante el eterno retorno a las propias formas lingüísticas, los refranes, “los proverbios y sentencias vulgares”⁹³³, que acentúan con originalidad el estilo del teórico frente a la invasión y el extrañamiento de los sistemas ideológicos, artísticos y políticos. América, sometida a la colonización y la hispanización durante más de cuatro siglos de su historia, se muestra incapaz de distinguir entre su propia identidad y la herencia española; ambos extremos no sólo se imbrican en lo contextual, lo existencial y lo objetivo sino, también, en lo textual, lo natural y lo sanguíneo del ser americano/mexicano, como se puede observar en la hispanización de América a través del “Prólogo al Libro *Medallones*”, el último de los prólogos aquí abordados:

⁹³² Ángel Vilanova, “Motivo clásico y novela latinoamericana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, Nº 2, El Colegio de México, 1992, pág. 1087.

⁹³³ *Cuestiones estéticas, op. cit.*, págs. 163-170.

“La hispanización es un drama de varias jornadas, cuyos actores son ante todo los conquistadores mismos. Importan la lengua, traen con ella las pegadizas formas del folklore –larvas literarias–, los refranes de la conversación, los romances viejos en que dialogaban de caballo a caballo. Pronto los misioneros mezclan el catecismo con los ejercicios lingüísticos, y aprovechando ciertos rudimentos teatrales de los indígenas, crean una escena religiosa que propaga de modo sencillo los misterios de la fe y que ronda algunas veces el arquetipo del auto sacramental.”⁹³⁴

La publicación del ensayo “Ruiz de Alarcón y el teatro francés” en la revista *Cuadernos americanos*, de 1955⁹³⁵, permite ver cómo Alfonso Reyes sintetiza su experiencia literaria en la imagen poética que traza, en la contemporaneidad, mediante la comparación entre el genio y la figura de Juan Ruiz de Alarcón y el teatro francés, es decir, el balance entre un punto de vista historicista, elaborado sobre una poética con signos de la identidad, y las fórmulas poéticas existentes en el mundo contextual y existencial⁹³⁶. Así, dicha comparación entre ambas poéticas, la particular y la general, permite la deducción de una situación placentera que solamente disfruta el teórico, situándose en una posición neutra, relevante y lejana que le permite ver el drama en que se implican las distintas poéticas, tendencias literarias y manifestaciones artísticas en el mundo contextual como símbolo del drama humano.

⁹³⁴ Alfonso Reyes, “Prólogo del Libro *Medallones*”, *op. cit.*, pág. 411.

⁹³⁵ “Ruiz de Alarcón y el teatro francés”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, VI, 1ª ed. 1957, 2ª reimp. 1996, *op. cit.*, págs. 413-424.

⁹³⁶ La imbricación entre los conceptos de la historia y la literatura en la creación literaria hispanoamericana es objeto de estas palabras de Ignacio Díaz Ruiz: “La historia de nuestra América es un elemento determinante del presente y también del futuro: los marca, los define, los configura. La historia contemporánea, tan llena de violencias, inseguridades e incertidumbres, pierde su noción de certeza para quedar determinada por una voluntad evocativa y creadora, para adquirir un rango de mera posibilidad. De allí, en parte, su profunda identidad y comunión con la literatura”. *Vid.* Ignacio Díaz Ruiz, “El recurso de la historia. (A propósito de Carpentier)”, *l. c.*, pág. 1086.

Se trata de una fórmula que ofrece, en detrimento de todo ello, la forma de expresión peculiar en punto de atracción al lector mediante el uso de un estilo y un lenguaje poético que combina entre lo humorístico y lo deplorable, la gracia y la seriedad, la alegría y la melancolía que se perfilan en los procedimientos de la imitación y la transformación y conllevan al concepto de la hipertextualidad al que Ángel Vilanova alude en torno a la novela latinoamericana, siguiendo a Gérard Genette: “Respecto de la relación hipertextual (...), mi hipótesis es que se trataría de transformaciones (relación) serias (régimen), es decir, de *transposiciones* (con ciertas dudas sobre su más exacta naturaleza en el primer caso)”⁹³⁷. De este modo, poco a poco el arte humorístico eclipsa el drama social, y la comedia de Juan Ruiz de Alarcón no sólo resulta adoptada como un modelo a seguir en el teatro de Corneille sino que, también, representa un ejemplo que anula el poderío de que hasta entonces gozaba la comedia española, particularmente Lope de Vega, en el teatro francés de la actualidad:

“Cuando Corneille escribió *Le menteur* creía firmemente haberse inspirado en una obra del gran poeta español Lope de Vega, (...) Pero, en verdad, el modelo de Corneille, según él lo averiguó a poco, *La verdad sospechosa*, era obra de un criollo mexicano, Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, émulo de Lope y célebre en sus días por sus infortunios, su espíritu delicado, su invariable cortesía, su pequeña talla y su cuerpo nada airoso y hasta deforma.”⁹³⁸

A través de este fragmento se aprecia, también, cómo Molière, siguiendo a Corneille, se ha interesado por la revelación poética de la comedia *Le menteur*, inspirada en *La verdad sospechosa*: “Así sucede,

⁹³⁷ Ángel Vilanova, “Motivo clásico y novela latinoamericana”, *l. c.*, pág. 1094.

⁹³⁸ “Ruiz de Alarcón y el teatro francés”, *op. cit.*, pág. 413.

pues, que, en el origen de la comedia francesa de costumbres (...), encontramos la influencia, fortuita, involuntaria, de un hombre que ha sido considerado como el primer gran escritor que dio al mundo la Nueva España”⁹³⁹; ofreciendo, así, una realidad asfixiante en que transitaba el teatro francés de entonces, por falta de las fuentes de inspiración en un tiempo que testimonia a una realidad histórica caracterizada por la inutilidad de las teorías, la irrelevancia de las ideologías y la futilidad de los sistemas artísticos y políticos; éstos poco a poco se sucumben al silencio no sólo ante la ineficacia de ninguno de ellos sino, también, ante el deterioro del estado de la humanidad.

No obstante, el teórico no pierde la ilusión y la esperanza en el poder cambiante de la poesía y en la expresión literaria en que hay que confiar no sólo como medio pedagógico, ético y moral sino, también, como la fuerza que genera la crítica literaria mediante el uso conveniente del lenguaje, el habla y la lengua, según los consejos que se desprenden del ensayo “Discurso por la lengua”⁹⁴⁰, pronunciado en el Curso de la Escuela Nacional Superior de México para los Maestros de Escuelas Secundarias Foráneas, en 1943, en que el teórico tampoco se separa del tono humorístico en el abordaje del fenómeno literario, aunque al final del mismo ensayo recurre a un sistema analítico y clasificador de sus ideas.

Esta tendencia sistemática y analítica es la que constituirá la tónica en las posteriores obras de Alfonso Reyes, contemporáneas a las décadas de los años cuarenta y cincuenta, es decir, las obras en que el propio autor empieza a configurar seriamente lo que entonces sería su propia teoría literaria en *La experiencia literaria* (1942), *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria* y *Apuntes para la teoría literaria* (1944), *Tres puntos de exegética literaria* (1945), *Letras de la Nueva España* (1948) y *Resumen*

⁹³⁹ *Ibidem.*

⁹⁴⁰ Alfonso Reyes, “Discurso por la lengua”, en *Tentativas y orientaciones*, *op. cit.*, págs. 312-326.

de la literatura mexicana (1958); publicando una serie de libros en que predomina la elección del fenómeno literario y su identificación como espejo de la propia identidad, el pensar político y el humanismo del teórico, como trata de comentar Ernesto Mejía Sánchez en torno al *Deslinde*, obra clave de Alfonso Reyes en los últimos veinte años de su vida: “Con el presente volumen se cierra todo un ciclo del “pensar literario” de Alfonso Reyes. *El deslinde*, en su día exaltado y vituperado, al correr de los años que remansan la opinión se perfila hoy como una de las obras mayores del pensamiento hispanoamericano. Acogido de inmediato como texto en las universidades, citado por quienes se dedican a la Teoría literaria, está apunto de aparecer traducido a varios idiomas europeos”⁹⁴¹.

Sin embargo, el análisis riguroso, sistemático y exhaustivo que se ha llevado a cabo en estos volúmenes sobre la concepción de la teoría literaria, vuelve a rendirse ante las aspiraciones poéticas y líricas del poeta comprometido con la tendencia poética de los tiempos contemporáneos a su propia experiencia; ofreciendo en el libro *Al yunque*, publicado póstumamente en 1960, el retorno del teórico al modelo inicial de la invención literaria representado en la forma del ensayo⁹⁴². Esta forma de escribir permite el autor expresar libremente sus ideas sin conformarse solamente con los hechos y las apariencias, poniendo de relieve la inutilidad del análisis como provocador de quebradizos mentales, como se deduce del ensayo “Cuando creí morir”⁹⁴³, la compenetración de los

⁹⁴¹ Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*, *op. cit.*, pág. 7.

⁹⁴² Con respecto a la insuficiencia del aparato sistemático y riguroso llevado a cabo en *El deslinde*, para ofrecer la imagen completa de la literatura, Alfonso Reyes acude a una nueva perspectiva en el desarrollo de sus ideas literarias, reflejada principalmente en *Al yunque*. En torno a esta obra, Carlos Pacheco escribe: “*Al yunque*, colección de trabajos escritos entre 1944 y 1958 y publicados póstumamente en 1960, constituye el legado postrero de la carrera intelectual reyesiana y un viraje decidido de vuelta hacia el modelo discursivo ensayístico que había practicado en su etapa inicial. Está dedicado a la reflexión libre sobre temas literarios: (...). Se trata en la mayoría de los casos de trabajos concebidos originalmente como parte del desarrollo teórico-literario iniciado en *El deslinde*, pero cuya orientación final termina siendo diferente”. *Vid.*, Carlos Pacheco, *Alfonso Reyes: la vida de la literatura*, *op. cit.*, pág. 30.

⁹⁴³ José Luis Martínez determina el significado del ensayo reyesiano “Cuando creí morir” con las siguientes palabras: “El relato sustancial de *Cuando creí morir* se encuentra en la segunda sección que

conceptos poéticos y literarios simboliza tanto a la energía, la fuerza y la dinámica de la vida como a la continuidad y el funcionamiento de la sucesividad temporal; permitiendo, así, el teórico encontrar sus raíces mediante los procedimientos líricos y poéticos que mantienen con integridad la totalidad del sistema artístico a lo largo de la experiencia literaria trazada dialécticamente mediante los binomios: realidad y ficción, historia y tiempo, colectividad e individualidad, etc.; es decir, la vuelta de nuevo al estilo satírico y burlesco de la etapa inicial, tal como lo confiesa el propio Reyes en “Carta a mi doble”:

“Y voy a satisfacer sus dudas, sin más preámbulo. Y no se inquiete usted si me burlo un poco de mí mismo, que eso es señal de buena salud. 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 los íes a propósito de la cuestión literaria. Incurrí entonces en *El Deslinde*, cuyos análisis desconcertaban a algunos, porque comencé a ras del suelo, partí del cero, de lo obvio y evidente según la lección de Aristóteles, (...) Temo, mi estimado Doble, haber contado con su sentido humorístico algo más de la cuenta, pues, como dijo el poeta, la ironía tiene sus peligros.”⁹⁴⁴

Esta idea de Alfonso Reyes vuelve a ser, seis años más tarde, en 1963, el objetivo de los comentarios de Ernesto Mejía Sánchez en la nota preliminar a la edición del libro *El deslinde* en las *Obras completas* de Alfonso Reyes: “Así, la “Carta a mi doble”, fechada en septiembre de 1957, que tiene el oficio de proemio a los 18 ensayos siguientes de *Al yunque*, canta una graciosa palinodia del esfuerzo de sistematización que

repite el título general, y fue escrita años después de las reflexiones que la anteceden y siguen, en enero de 1953. Ésta es, propiamente, una crónica de su enfermedad: infarto o trombosis coronaria; de los cuatro avisos o ataques que sufrió, el 4 de marzo de 1944, en febrero y en junio de 1947, y el 3 de agosto de 1951”. Vid, José Luis Martínez, “Introducción”, en *Obras completa* de Alfonso Reyes, tomo: XXIV, *op. cit.*, 1ª ed., 1990, pág. 13. El ensayo “Cuando creí morir” se encuentra en el mismo tomo, págs. 119-147.

⁹⁴⁴ “Carta a mi doble”, en *Al yunque, op. cit.*, págs. 247 y 250.

constituyó *El deslinde*, a la vez que señala ciertos achaques culturales del medio y se despide de “la continuación casi ofrecida en *El deslinde*”. Aunque la carta comienza con buena dosis de humor, no se extiende ésta hasta el final, por lo que más vale tomar en serio sus declaraciones, si queremos entenderla bien a bien”⁹⁴⁵.

Abundando en ello, el concepto de *Teoría de la Literaria* en la poética de Alfonso Reyes está gobernado por una dimensión metafórica que concibe, interrelacionadas, la práctica de la literatura y la utilidad de la misma en el entorno social, existencial y objetivo, es decir, una caracterización hipertextual y estética de la poética inicial de Alfonso Reyes que poco a poco va transformándose en la necesidad de formular un documento estático de la experiencia que responde a las aspiraciones del mundo objetivo y extratextual; éste a su vez permite ver cómo la crítica literaria y la poética de Alfonso Reyes iban desplazándose poco a poco del mundo interior del yo poético hasta situarse en el mundo exterior, es decir, en los ámbitos extraliterarios integrados al mundo de la literatura.

No obstante, el sujeto vuelve reiteradamente sobre el mundo exterior, del que no puede prescindir tajantemente, ahora ya despojado de la obsesión sistemática, bajo forma del sujeto poético, en un intento de deslindar entre *lo literario* y *lo no literario*; emprendiendo, así, el ejercicio que correspondería a los volúmenes de los años cuarenta, sobre todo, *La crítica en la edad ateniense*, *La antigua retórica*, *La experiencia literaria*, *El deslinde*, *prolegómenos a la teoría literaria* y *Tres puntos de exegética literaria*; se trata, en general, de los libros de la teoría y la crítica literaria agrupados bajo el rubro de “La musa crítica”⁹⁴⁶, antes de volver a refundir su concepción de la literatura desde un punto de vista lírico y poético en los libros *Apuntes para la teoría literaria* y *Al yunque* que constituyen lo

⁹⁴⁵ Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*, op. cit., pág. 9.

⁹⁴⁶ Alfonso Reyes, “Nota preliminar” al libro *La crítica en la edad ateniense*, op. cit., pág. 7.

«salvable» de su proyecto de *Teoría de la Literatura*⁹⁴⁷; buscando en ellos el más allá de un simple punto de vista textual del concepto de la literatura, su significado en la actualidad, es decir, la elaboración de una definición historicista de la literatura, en que la hipertextualidad adquiere el protagonismo como se puede ver en el ensayo “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”⁹⁴⁸, editado en 1958, un año antes de la muerte de Alfonso Reyes.

Desde esta perspectiva, resulta trascendente la doble faceta de la poética de Alfonso Reyes, como fiel reflejo de las aspiraciones de su generación literaria; por un lado, se encuentra el deseo de emprender un análisis sistemático del fenómeno literario asumiendo la responsabilidad de un creador ante el objeto creado: «clavetear» / «incurrí», estableciendo las fronteras entre lo humorístico y la confesión objetiva; y por otro lado, se trata de la consciencia del teórico que introduce el yo poético en la amplificación contextual, es decir, su pertenencia a un grupo de poetas y escritores que conciben las aportaciones poéticas y líricas del sujeto poético no sólo como un fragmento más del conjunto sino, también, como una especie de la confesión implícita y la insatisfacción personal de que los análisis de *El deslinde* no han llegado a ofrecer la visión o la teoría completa que el sujeto poético deseaba realmente entorno al fenómeno literario.

De ahí surgieron los ensayos elaborados desde el punto de vista lírico y humorístico en *Al yunque*, esgrimiendo el más allá de los análisis exhaustivos de *El deslinde*: “*Al yunque* ofrece no sólo materiales que se exigieron a *El deslinde* en su día, como “La literatura y las otras artes”,

⁹⁴⁷ Alfonso Reyes, “Noticia” al libro *Apuntes para la teoría literaria*, *op. cit.*, pág. 424.

⁹⁴⁸ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, en *Varia, O C, op. cit.*, tomo: XXV, 1ª ed. 1991, págs. 397-439.

sino reflexiones que ya estaban entre los papeles o en la pluma del ensayista, sobre la creación y el quehacer literarios, (...)”⁹⁴⁹.

La dimensión paradójica de la imagen que se traza de la concepción de la Teoría de la Literatura en los libros publicados durante los años cuarenta y cincuenta, representa el fenómeno literario desde un doble punto de vista: por un lado, se trata de un ente que se imbrica con las demás áreas del saber humano como la historia, la ciencia, la matemática y la religión, es decir, la literatura adquiere una dimensión cósmica situándose en las raíces compartidas entre el mundo animado y el mundo inanimado, lo humano y lo inhumano, la realidad y la ficción; de tal manera que el querer deslindar la literatura se necesita partir del origen “comencé a ras del suelo, partí del cero”, y poco a poco ir definiendo las distintas áreas del conocimiento, las artes y las tendencias extraliterarias que influyen en la configuración de la imagen de la literatura, antes de proceder a llenar el esquema de la literatura con los contenidos contextuales que refieren a la propia identidad y las peculiaridades del yo poético; éstas a su vez posteriormente se usarán como utensilios de la crítica literaria para las futuras generaciones, es decir, el sujeto poético evoluciona poco a poco hasta convertirse en el agente de la crítica, un paradigma o un modelo para los demás; permitiendo a través de su actitud la perduración en el tiempo del basamento personal y el sello de la identidad gracias al poder de la obra literaria que permite: “(...) la complementariedad de experiencia y teoría”⁹⁵⁰.

⁹⁴⁹ Ernesto Mejía Sánchez, “Nota preliminar” a *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*, op. cit., págs. 10-11.

⁹⁵⁰ Peter G. Earle, “Octavio Paz: poesía e historia”, l. c., pág. 1102. A propósito de esta relación entre la experiencia y la teoría en la nueva crítica, Peter G. Earle distingue varios conceptos que pretenden identificarse con tal situación de la literatura del siglo XX, sin llegar a privilegiar ninguno de ellos en su “Aproximación a la Modernidad”, dictaminando además la peligrosidad de atenerse a ellos en el plano académico. Así lo explica: “En el siglo XX la Modernidad es el campo de batalla en que esa relación se afirma. Por lo mismo, modernidad es un término sospechoso, igual que muchos otros que acaban en *ismo* o *dad* o empiezan con *post* o *inter* o *auto*. Los académicos salpicamos con esos prefijos y sufijos nuestros cuadernos y páginas y pizarras: modernidad, postmodernismo, intertextualidad, posestructuralismo,

Y por otro lado, se subraya esta imagen cosmogónica de la literatura, cuyas raíces universales coinciden con la concepción de la Teoría de la Literatura que el propio Alfonso Reyes formuló en los finales de su trayectoria poética y su experiencia literaria. Por eso, en el libro *La experiencia literaria*, el teórico se muestra consciente de enfocar el problema de la literatura desde la fase embrionario en que se encontraba en su origen fundado en el *juicio*, “tercera grada de la escala crítica”, y seguir su evolución que va a contra corriente de la dirección en que van evolucionando los hechos hasta ahora.

La dirección propuesta es más bien inductiva que deductiva, porque define el juicio como el peldaño de la crítica que va desde la crítica exegética, pasando por la crítica impresionista y la impresión, hasta llegar a la emoción, la intuición y la sensibilidad. Todo ello es una maniobra para establecer un equilibrio ponderativo y una imagen estética entre los hechos, los conceptos y las acepciones de la crítica literaria, además de justificar que cada elemento en la crítica literaria se realiza en el otro, simbolizando a su través la integración generacional entre el sujeto poético y sus coetáneos, como subraya Enrique Bou en la correspondencia entre Alfonso Reyes y Pedro Salinas: “En el caso de la correspondencia entre Pedro Salinas y Alfonso Reyes nos topamos con una colección que es, hasta cierto punto, protocolaria, y que se convierte enseguida en una buena muestra de la relación civilizada entre dos personas que sienten entre ellas una muy favorable inclinación mutua”⁹⁵¹.

autorreflexibilidad. No se vive ya en el tiempo de las *definiciones* –en otras razones por el fenómeno expansivo de la Información ya aludido– sino en el tiempo de los interrogantes”, págs. 1102-1103.

⁹⁵¹ Enric Bou, “Correspondencia: Pedro Salinas-Alfonso Reyes”, (Notas: E. Bou y Andrés Soria Olmedo), *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año: VII, N^o, 13-14, Mayo, 1993, pág. 133.

Dinamismo temporal: Mestizaje e interculturalismo

Acudiendo de nuevo a la correspondencia entre Alfonso Reyes y Pedro Salinas, realizada por Enric Bou, se puede subrayar, también, que la inclinación entre ambos poetas y escritores: “(...) se produce a distancia, puesto que es más una cuestión de grupo, de generación, por saberse en una misma corriente de sensibilidad, que un hecho enraizado en una intensa relación personal”⁹⁵²; corroborando, tanto los procedimientos poéticos y líricos desvelados hasta ahora en la trama de la imagen poética en el sistema artístico de Alfonso Reyes, como las intenciones políticas e ideológicas que están detrás de toda su invención literaria desde sus primeros escritos de tendencia literaria y estética, hasta los últimos volúmenes que ponen de relieve el procedimiento sistemático capaz de recoger toda la experiencia literaria acumulada.

De esta manera, Reyes desvela la faceta humana y universal del teórico mediante la lucha por los valores del mestizaje, el interculturalismo y la síntesis enriquecedora; abriendo, así, nuevos horizontes en el escenario de la creación literaria, en que el tiempo y el sujeto poético protagonizan un combate, ahora sí teogónico, y no cosmogónico, en lo espiritual para transmitir las vivencias, la experiencia y los sucesos sujetos a una realidad y un tiempo determinados en el pasado; luego, la percepción de éste último en el presente, la actualidad y la contemporaneidad, es decir, en el vacío temporal de la existencia que poco a poco, bajo el efecto del comparatismo, concibe la imagen poética con signos de intrahistoria, es decir, una estética que viene a concretizarse en el estatismo del objeto creado en el tiempo; y, finalmente, este objeto artístico, con el paso del tiempo, se convertiría, bajo la atenta mirada de los lectores, a lo puramente

⁹⁵² *Ibidem.*

ficticio y sustancioso generando la emoción, la sensibilidad, la afectividad, la intuición, la ideología y la política.

Estas cualidades sobreviven en el sujeto de generación en generación, mientras que el objeto creado se archiva en los anales de la historia; se trata del drama llevado a cabo en el imaginario del teórico que otorga al tiempo un papel protagónico, como asegura Peter G. Earle: “Piénsese ahora en el Tiempo, fenómeno que no existe en sí, pero que continúa y persistentemente vamos materializando en una forma u otra. El tiempo me interesa porque es el puente abstracto que vincula dos trayectorias orgánicas: la colectiva de la historia y la personal de la poesía”⁹⁵³.

Este largo proceso poético llevado en el seno de lo espiritual corre el riesgo de no ser fiel a la cronología temporal en que se encontraban los hechos en la historia; de tal manera que el yo poético no puede prescindir de formular su concepción de la literatura en los libros y las obras, de acuerdo con un orden lineal de la temporalidad; ofreciendo esta linealidad sucesiva en el tiempo con signos limitados y definidos que garantizan su salvación, tanto contra los sistemas poéticos, artísticos y literarios existentes de antemano sin determinación en la temporalidad, como las nuevas fórmulas protagonizadas por el sujeto poético, que siguen perjudicando el punto de vista del yo, bajo forma de interpretaciones, no sólo en el presente sino, también, en el futuro. En este contexto surgió el poema “A Ricardo E. Molinari”, en que Reyes ofrece una propuesta poética para inmortalizar su amistad con Federico García Lorca y Ricardo Molinari:

A Ricardo E. Molinari
Hoy es día de gracia suma.

⁹⁵³ Peter G. Earle, “Octavio Paz: poesía e historia”, *l. c.*, pág. 1103.

¡Gracias, rosa; gracias, pensil,
García Lorca con su buril
Y Molinari con su pluma!

¡Hasta me parece una cosa
De adivinación
Aquel verso de Juan Ramón:
“Sí, pero aquella rosa...”!

¡Qué bien va la espiga del nardo
Con el ceibo gustoso y rico!
¡Qué bien se juntan Ricardo
Y Federico!⁹⁵⁴

.....

De ahí se infiere que Alfonso Reyes busca establecer, desde el principio de su creación literaria, los fundamentos de su poética sobre las bases sólidas y razonables que regresan en el tiempo hasta los orígenes del ser; dando por comprobada, a lo largo de la historia, la relación íntima entre la consciencia del individuo y el entorno social mediante los ejercicios de literatura comparada o comparatismo literario, pero, también, a lo largo de este proceso comparativo se perfilan las modalidades referentes a la personalidad del teórico y sus aportaciones ideológicas y políticas que se derraman sobre la totalidad de la experiencia literaria; ofreciendo no sólo el lado más secreto de su forma de ser, su identidad y sus visiones sobre el mundo contextual circundante sino, también, las propuestas razonables para el mejoramiento de la convivencia humana en el futuro. De ahí, la concepción de estética literaria, que potencia el crecimiento en la poética del tiempo, viene de atrás y se origina en los sujetos como Gorgias, Aristóteles, Aristófanes, Platón, Polibio,

⁹⁵⁴ Citado por Mario Hernández, “Hilo de encuentros: Alfonso Reyes y Federico García Corca”, *Boletín de la Fundación Federico García Corca*, Año: VII, N^o, 13-14, Mayo, 1993, págs. 157-158. A propósito de este poema, Mario Hernández escribe: “En estas redondillas de homenaje hacen suponer una relación de amistad plenamente cuajada entre Reyes, Molinari y Corca. (...) En todo caso, tres países de habla española se unían en la celebración poética; o en versos del mexicano, Andalucía y América, pues tal unión suponen la vara o espiga de nardo, alusiva a Corca, y el fruto del ceibo, símbolo aquí del poeta argentino”, pág. 158.

Neoptólemos de Parión, Horacio, etc.; dando garantías no sólo de la supervivencia de la poética en la dinámica temporal sino, también, la total certeza de la existencia de la noción poética en la antigüedad clásica, es decir, la época en que tampoco existía la crítica literaria propiamente dicha.

Las discusiones registradas entre los maestros de la filosofía, revelen atisbos y gérmenes de una posible crítica literaria que va evolucionando poco a poco desde una simple noción de la discusión entre los humanos, hasta llegar a la noción de la estética literaria que sólo poseen los más dotados de la facultad crítica que caracteriza a los clásicos: “Bajo el ropaje de la discusión literaria, asistimos aquí a un duelo en que se debate el espíritu de Atenas”⁹⁵⁵; es decir, el florecimiento de una nueva crítica que une entre el clasicismo y la contemporaneidad que, según interpreta Carlos Pacheco, tiene en Alfonso Reyes una figura más destacada: “La lección del último Reyes es entonces de humildad y de paciencia. Visto el conjunto de su producción teórico-crítica, su lucidez y laboriosidad, la vastedad de su conocimiento y su versatilidad expresiva significan un aporte altamente significativo, constituido por una obra extensa y múltiple, cuya variedad y evolución nos muestran la lucha interna y la alternancia en el de diferentes tendencias y vocaciones”⁹⁵⁶.

Atendiendo al orden cronológico en la publicación de los ensayos y los libros de Alfonso Reyes, la referencia al ensayo “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, editado en 1958, revela cómo Alfonso Reyes, en los últimos años de su experiencia, atiende más a lo público que a lo personal; es decir, a estas alturas de la experiencia, el teórico se muestra incapacitado de ofrecer por sí solo la imagen completa de la cuestión literaria o el concepto global de la Teoría de la Literatura;

⁹⁵⁵ *La crítica en la edad ateniense, op. cit.*, pág. 136.

⁹⁵⁶ Carlos Pacheco, *Alfonso Reyes: la vida de la literatura, op. cit.*, págs. 31-32.

acudiendo, para ello, a los proyectos realizados al respecto cuyos autores son coetáneos y miembros de su época literaria, tal como lo anunció en la nota de su «improvisado resumen»:

“Para este improvisado resumen, destinado a ser leído en París y que considero como un servicio público más que como una obra personal, he aprovechado liberalmente algunos de mis trabajos anteriores, la *Historia de la literatura mexicana* de Carlos González Peña, y el capítulo de José Luis Martínez sobre la moderna literatura mexicana en el volumen México y la cultura, 1946.”⁹⁵⁷

La valoración de este resumen, sin embargo, no se ha hecho esperar porque viene de José Luis Martínez, quien no sólo corrobora la autenticidad del ensayo como forma literaria fundamental en la configuración del proceso general de la concepción de la literatura en Alfonso Reyes sino que, también, subraya la dimensión ideológica y política que comporta el texto del resumen, una propuesta que el propio Reyes viene soslayando a lo largo de su experiencia literaria⁹⁵⁸. Ante la falta, o escasez, de la documentación necesaria para la elaboración de este ensayo, el teórico se encuentra inmerso en una situación en que ha de recurrir a la improvisación que le permitirá la amplificación de los horizontes sobre la cuestión de la literatura en América desde la Conquista hasta los principios del siglo XX; explorando al máximo la propia consciencia y la memoria que justifican no sólo la existencia corporal y material del poeta sino, también, los dotes espirituales, los pensamientos y los conocimientos del mismo, ya transformados en el objeto concreto y táctil en el entorno real⁹⁵⁹.

⁹⁵⁷ Alfonso Reyes, nota al “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 397.

⁹⁵⁸ José Luis Martínez, “Introducción”, *OC, op. cit.*, tomo: XXV, 1ª ed. 1991, págs. 13-14.

⁹⁵⁹ Sobre el valor de la memoria en la reconstrucción de la poética del tiempo y el confinamiento entre los géneros literarios, es este caso entre Alfonso Reyes y Federico García Corca, Mario Hernández escribe:

De ahí, el sistema artístico refleja constantemente un tono conversacional que se exterioriza cuando el teórico empieza a cuestionar directamente el mundo contextual, existencial y objetivo, y se interioriza cuando el yo poético se enmascara del sujeto poético, ofreciendo una especie del desdoblamiento del personaje literario gobernado simultáneamente por el quietismo absoluto y la angustia vital:

“Difícilmente podemos hoy representarnos lo que fue el desembocar de la civilización hispánica en el suelo de América. (...) El descubrimiento de América produjo en Europa una efervescencia de fantasías utópicas y sueños sobre la República Perfecta (...), pero produjo también un efecto en los escritos históricos y en las crónicas; los cuales, ante la imagen de culturas y pueblos exóticos, desbordaron el cuadro clásico del género, heredero de los modelos grecolatinos, y se inclinaron a la etnografía, a la pintura de nuevos usos y costumbres.”⁹⁶⁰

Como se puede constatar en este fragmento, el uso de la imaginación, la espontaneidad de las reflexiones y las divagaciones literarias, permiten la percepción de la movilidad, la dinámica y la sucesividad temporal que se traducen en la libertad del yo poético a la hora de expresarse textualmente, sin tener que acudir frecuentemente al entorno contextual y objetivo para dotarse de la información necesaria; ofreciendo, así, la disponibilidad informativa y el almacenamiento de las ideas, que el teórico maneja, subjetivamente, adaptando el orden de la evolución cronológica en los hechos históricos a un punto de vista personal en que se

“De otro precioso regalo del poeta mexicano no ha quedado más que un testimonio indirecto y el recuerdo en la memoria de la familia del poeta español. (...) Aquella fragilidad cromática no resistiría el paso del tiempo, convertidas esas alas de mariposas del Brasil en símbolo del raro “comercio” de belleza cruzada entre los dos escritores y en símbolo accidental del mundo lírico del poeta asesinado en 1936. El chispazo de la simpatía profunda, del encuentro real, debió producirse en Buenos Aires, ya cuajado Lorca como escritor y Reyes en su espléndida madurez, (...)”. *Vid.* Mario Hernández, “Hilo de encuentros: Alfonso Reyes y Federico García Lorca”, *l. c.*, págs. 165-166.

⁹⁶⁰ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, págs. 397-398.

cruzan la invención poética y la realidad deficitaria de lo vivido, es decir, un procedimiento que no sólo concibe el presente como continuación del pasado sino, también: “La literatura como bien común, como derecho ciudadano, su concreción es siempre la conjunción, el encuentro de uno con los otros, las otras. La clave, para Reyes, radica en su carácter ficcional”⁹⁶¹.

Esta uniformidad temporal en la transmisión del dolor, la arbitrariedad y el dramatismo, aparte de la significación textual en que se vieron implicados el contenido y la forma de la materia poética, también, adquiere significación en el mundo contextual y objetivo mediante la proyección de los rasgos de la realidad existencial o la experiencia vivida, bajo forma de las emociones y los sentimientos afectivos y sensibles, en el tiempo presente, esto es, dotar el tiempo de una estética literaria que, sin ser ajena a lo que realmente está pasando en la realidad, sublima tanto lo trágico representado en el instante como todos los recuerdos que, de ello, conserva el yo: “El recuerdo se concentra en la evocación de la voz del tú: el recuerdo de la particularidad de esta voz lleva dentro toda la presencia del tú que está ausente en el presente implícito de la enunciación misma. (...) La enunciación se concentra en el acto mental de recordar. Lo que es la presencia de la voz de su tú dentro del recuerdo está ausente de la enunciación misma”⁹⁶².

Esta sublimidad de la estética literaria, frente a la realidad, permite la configuración de un mensaje literario en que se atiende menos a lo peculiar, lo autóctono y lo singular, en beneficio de la construcción, desde la amplificación lírica, de un período literario común y sumario; entendido, éste, no sólo como contexto en que se justifica la obra literaria como testimonio, no copia, de la realidad vivida sino, también, como ámbito que

⁹⁶¹ Víctor Barrera Enderle, “Romper el cielo: la vigencia de la obra alfonsina”, *l. c.*, pág. 79.

⁹⁶² Mario Valdés, “Leyendo a Alfonso Reyes: el pasado hecho presente”, *l. c.*, pág. 654.

garantiza su perduración en la temporalidad, es decir, como un foco de tendencias en pugna, choque de culturas y cruce de civilizaciones:

“Las novelas científicas sobre la llegada de marcianos a la Tierra, por ejemplo, pueden darnos una vaga idea de esta verdadera catástrofe, producida por el encuentro y el choque de dos humanidades que se ignoraban completamente entre sí. Aunque no pudo menos de acontecer una mezcla entre los dos modos de vida, y aun tal o cual caso de “transculturación”, como dice el antropólogo cubano Fernando Ortiz, o predominancia de algunos rasgos del pueblo conquistado sobre el pueblo conquistador (así en ciertos órdenes artísticos), (...).”⁹⁶³

El mestizaje producido en el fragmento citado influye en la producción de un nuevo pensamiento literario y la creación de nuevas fórmulas estilísticas que corresponden al tiempo en mayúsculas, más allá de la actualidad; de tal manera que el modo de pensar del teórico muestra signos de mejoramiento y perfeccionamiento gracias a los diálogos, las conversaciones y los modos heterogéneos en que se desarrolla la consciencia transformándose en una estética perpetua: «vaga idea»/«mezcla entre los dos modos de vida»/«transculturación». En medio de esta perpetuidad estética y temporal sobresale la hegemonía de una tendencia concreta que alberga las demás manteniéndolas en su poder durante un tiempo determinado: “predominancia de algunos rasgos del pueblo conquistado sobre el pueblo conquistador”, susceptible de continuar su curso en un tiempo futuro, mostrándose no solamente indiferente a los elementos del mundo objetivo y contextual de que surgió sino, también, su movimiento constante sobre los distintos momentos en que se ha desarrollado la experiencia; reflejando, así, como en el caso de los

⁹⁶³ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 397.

Topoemas de Octavio Paz, según el decir de Klaus Meyer-Minnemann: “La actual «poesía visual» [que] se vale de las experiencias de la “poesía concreta”. La supera, sin embargo, en la medida en la que acoge como materiales significantes tanto elementos pictóricos (colores, formas, dibujos, fotografías, etc.) como elementos lingüísticos «tradicionales»”⁹⁶⁴.

Entre la continuidad de lo temporal y la transformación de lo vivido en la actualidad bajo forma de la experiencia, se produce una expresividad o un estilo literario en que lo particular se vuelve general, lo efímero se convierte en lo prolongado, lo corto se hace cada vez más duradero y largo, gracias a la sucesividad temporal que parte del pasado, pasa por el presente y se prosigue en el porvenir:

“Dado el ímpetu de verdadera Cruzada que asumió la colonización del Nuevo Mundo por los pueblos ibéricos, es de primera importancia el recordar que, según las mejores autoridades, la conquista religiosa de México estaba prácticamente consumada hacia los años de 1572. Entretanto, la obra de los misioneros, los colegios de sacerdotes, la imprenta (1536-1539), la Universidad (1553), iban imponiendo la lengua española, con un trasfondo de latín eclesiástico que acompañaba siempre a los estudios, como para darles categoría superior y referirlos a sus fuentes y a sus paradigmas universales.”⁹⁶⁵

De este modo, la expresión verbal se convierte en una metáfora del mundo interior mediante la exposición de un estilo, lenguaje y expresión que transmiten las ideas de la violencia y la agresividad que se están llevando acabo tanto a nivel espiritual del yo poético como en el plano de la realidad vivida:

⁹⁶⁴ Klaus Meyer-Minnemann, “Octavio Paz; *Topoemas*. Elementos para una lectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, N° 2, El Colegio de México, 1992, pág. 1116.

⁹⁶⁵ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, págs. 397-398.

“La lengua hispánica (...) ofrece, desde luego, dos manifestaciones literarias que amanecen tanto como la conquista española: la Crónica y el Teatro Misionero.”⁹⁶⁶

El desdoblamiento de la manifestación literaria a través de la Crónica y el Teatro Misionero, es consecuencia del carácter paradójico del yo poético y su consiguiente dimensión estética. A parte de lo que sucede a nivel de la manifestación literaria, o en lo textual, en la esfera temporal se lleva a cabo una situación dramática en que el yo poético adquiere ya la forma del personaje literario, es decir, un actor principal que asume toda la responsabilidad en el acto dramático: “Los primeros cronistas a quienes podemos considerar ya vinculados a nuestra literatura son naturalmente los mismos conquistadores, que referían los hechos como testigos presenciales; (...)”⁹⁶⁷; desvelando, así, una situación híbrida que gobierna tanto la imaginación del yo poético como la estructura del tiempo, ambos evidentemente relacionados con una realidad objetiva, contextual y existencial donde el personaje literario padece las circunstancias dramáticas.

Pero, sin referirse directamente a ello, evoca un momento histórico de las mismas circunstancias trágicas, dando lugar a la preeminencia de un idéntico mundo contextual, objetivo y existencial en la temporalidad, y de este modo se genera la tensión, la desilusión y la alteración sobre lo vivido desde un punto de vista subjetivo en el sistema artístico, que se convierte en el sinónimo de la productividad textual y genérica.

Se trata, desde el punto de vista de Georgina García-Gutiérrez, siguiendo a Carlos Fuentes, de la concepción del *calidoscopio* que consiste en: “(...) abolir límites entre géneros literarios y no literarios a partir del cuestionamiento de sus presupuestos o sea de la negación de su «verdad» y

⁹⁶⁶ *Ibid.*, pág. 398.

⁹⁶⁷ *Ibidem.*

su «realidad». Lo imaginativo, igualaría ficción e historia. La falta de límites entre género y género, entre pasado y futuro (...) entre literatura y existencia o entre imaginar y dar vida (...)”⁹⁶⁸.

Esta tensión entre el tiempo y el espacio, el pensamiento y la materia, la imaginación y la realidad, poco a poco se refleja en la expresión verbal mediante un procedimiento lírico que transforma el lenguaje en un espejo de la realidad circundante:

“Pronto la crónica mexicana contará con plumas indígenas: (...) Por último, cuentan entre los cronista dignos de consulta algunos indios ya latinados: Alvarado Tezozómoc, nieto del emperador Moctezuma, y Alva Ixtlilxóchitl, descendiente de los reyes acolhuas.”⁹⁶⁹

Pero aparte de la dimensión temporal e histórica de la expresión lírica, que acaba siendo interpretada desde un punto de vista humorístico y satírico, el mensaje literario, también, comporta una sustancia y un significado que alude irónicamente al espacio en que surgió. De este modo, tanto el contenido como la forma, la materia y la expresión, el significado y el significante de las fórmulas literarias, se cruzan en el punto de la ironía, considerada como el ángulo de visión por el cual la actualidad contempla la historia; dando lugar a un procedimiento dialéctico que permite el yo poético permanecer en un puesto en que se muestra no comprometido con ningún objeto, tendencia o corriente literaria en particular, pero sí controlando la realidad cotidiana en su totalidad y recibiendo las influencias de ella⁹⁷⁰.

⁹⁶⁸ Georgina García-Gutiérrez, “*Terra Nostra*: crónica universal del orbe (Apuntes sobre intertextualidad)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, N° 2, El Colegio de México, 1992, págs. 1136-1137.

⁹⁶⁹ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 400.

⁹⁷⁰ Al igual que Alfonso Reyes en su evocación de la Crónica de la Conquista, Carlos Fuentes destaca la dimensión estética, ficticia y compiladora del Cronista en su novela *Terra Nostra*. Así lo describe Georgina García-Gutiérrez: “Este Cronista, modelo de cronista, imagina y sus imaginaciones

De tal manera que la valoración del recurso del humor y la ironía en la expresividad reside en la ridiculización del objeto no deseado, primero, destacándolo irónicamente y, luego, la liquidación del mismo minimizándolo hasta sus últimas consecuencias; así como la revelación en todo ello de una tendencia ideológica y política referente a lo histórico y lo cotidiano, que no incita a la confrontación entre lo autóctono y lo universal, sino desvela las preocupaciones por el perfeccionamiento de la humanidad y libera el yo de encerrarse en las estrechas definiciones de la propia forma de ser o de la propia expresión literaria, porque, como dice Alfonso Rangel Guerra: “(...), el problema de los géneros literarios no se genera en la pregunta por lo que es la creación literaria, sino por saber cuáles son las características de los productos o realizaciones resultantes del proceso creativo”⁹⁷¹.

Desde esta perspectiva, la peculiaridad del yo poético se transmite a través de la expresión literaria que empieza por fundar sus raíces en la realidad y termina ramificándose, con signos peculiares de la imaginación, a lo largo del tiempo en espera de su concreción final:

“Pero hay también un ciclo más polémico que histórico, y lo representa el insigne Fray Bartolomé de las Casas, denodado amparador de los indios y delator de los abusos y violencias de la conquista. (...) Los misioneros españoles tenían que habérselas con el obstáculo de las lenguas indígenas y con los hábitos de las poblaciones gentiles a quienes debían reducir a la fe católica. Como advirtiesen que entre los indios había ciertas larvas dramáticas, ceremonias y danzas que podían servir de vehículo a pequeñas representaciones

corresponden a la cara verdadera de la realidad. Sin proponérselo el cronista-novelistas narra y así revela. Por lo mismo atenta contra el poder (...). Es el hereje por excelencia. (...); de incorporar la reescritura de incidentes de su biografía; de narrar la creación de los textos que ofendieron al poder y de la persecución de que fue objeto conllevan el uso de la intertextualidad para adentrarse en el problema de los géneros y de la peligrosidad de la literatura”. Véase: *Ibid.*, pág. 1142.

⁹⁷¹ Alfonso Rangel Guerra, “Las teorías de Alfonso Reyes y Emil Staiger sobre los géneros literarios. Afinidades y diferencias”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 81.

de teatro religioso, se dieron a componer y aún a representar muchas veces escenas y pasajes de la Historia Sagrada, (...) Como obra de aficionados y gente de más piedad que imaginación, este Teatro Misionero (...) no podía aspirar a un alto valor literario, y pronto lo dominará el Teatro Criollo, al desaparecer las urgencias catequísticas del primer instante.”⁹⁷²

Esta relevancia del Teatro Criollo sobre el Teatro Misionero, es decir, el valor literario del primero frente a la tendencia religiosa del segundo, explica un movimiento reversible en el tiempo; se trata de un procedimiento que acentúa la ironía y extiende el punto de vista del yo acerca de la realidad sobre la totalidad del sistema artístico, haciendo uso al recurso de la parodia que exalta las condiciones paradójicas de la sucesividad temporal gobernada por el conflicto dialéctico, y así convirtiendo el panorama literario, que se inspira del tiempo y del espacio, en una evidencia para el público, de acuerdo con lo expresado por Severo Sarduy a propósito del barroco: “(...) en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; (...)”⁹⁷³.

De este modo, el uso de la parodia permite fundar la invención literaria en los rasgos peculiares y autóctonos que expresan la propia identidad: (“entre los indios había ciertas larvas dramáticas, ceremonias y danzas que podían servir de vehículo a pequeñas representaciones de teatro religioso”); estos rasgos no sólo evolucionan la poética de Alfonso Reyes sino, también, trazan en gran medida las líneas grandes de su lirismo en las obras posteriores que describen un tiempo histórico anhelado y en que el poeta deposita su confianza y convencimiento; pero, también, desmitifica

⁹⁷² “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, págs. 400-401.

⁹⁷³ Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 184.

la verdad dotándola con signos de esperanza, es decir, la ficcionalización de la experiencia, que pretende salvar lo salvable de un presente caótico y deficitario, introduciendo en ella los elementos que pueden, como apunta Adolfo Prieto: “Agitar, inquietar al lector, introducirlo al rechazo de una realidad y al cambio revolucionario por la frecuentación de un texto del que se han amputado, deliberadamente, las comodidades didácticas del «mensaje», (...)”⁹⁷⁴.

Entendida, así, la función de la crítica, el teórico admite las consecuencias de una realidad gobernada por lo metafórico, es decir, una situación en que se mira con la esperanza y las expectativas al tiempo histórico deseado, incapaz de transformarse en la realidad; aunque, también, es idéntico, con signos de desesperación, a la forma de ser existencial e inmediata que sólo existe en la imaginación y la visión estética del yo poético en la actualidad, sin poder traducirla en un argumento de la realidad; se trata de una fórmula que puede ofrecer escisiones capaces de evolucionar en negaciones y refutaciones de la misma, y una consciencia acerca de todo este peligro reflejada desde el título del libro *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*.

A través de esta obra se da cuenta cómo el análisis riguroso y la esperanza, como signos de la imaginación literaria, son el has y el envés en la perduración de la consciencia creadora que reflejan los volúmenes *La experiencia literaria* y, sobre todo, *Al yunque*, obras que marcan un antes y un después respecto a la obra *El deslinde*; describiendo el fenómeno literario desde una perspectiva irónica que ridiculiza y desmitifica todo el panorama trazado en esta obra, es decir, una nueva perspectiva que no sólo simboliza a la futilidad y la ineficacia de los sistemas y las doctrinas existentes en el entorno vivencial sino que, también, incita a la rebelión contra todo aquello que no responde a las exigencias sociales y no deje de

⁹⁷⁴ Adolfo Prieto, “Conflictos de generaciones”, *l. c.*, pág. 415.

recurrir al engaño y a la demagogia como formas de manifestar lo contrario de la realidad⁹⁷⁵.

Desde este punto de vista dialéctico, paradójico e irónico, Alfonso Reyes resalta la función de la conducta, la ética y la moral, esto es, la educación del teórico capaz de poner orden en lo caótico, pero, también, se muestra capacitado para reconciliarse con lo deplorable y lo erróneo con la finalidad de su adiestramiento en el porvenir; es decir, la denuncia del deterioro de la «literatura mexicana», como fiel reflejo de la condición humana en permanente degradación, introduciendo en ella, desde la actualidad, el sentido de la fábula humana:

“Consagramos la conferencia anterior a la literatura mexicana, desde sus orígenes en el siglo XVI y a través de sus diversas manifestaciones durante la era del virreinato de la Nueva España –en que se destacan de modo eminente los dos Juanes de México, o sea el comediógrafo don Juan Ruiz de Alarcón y la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, que la admiración de sus contemporáneos apellidó “la Décima Musa Mexicana”– hasta los albores de nuestra independencia, a comienzos de la pasada centuria. Nos detuvimos en la figura del amable poeta Fray Manuel de Navarrete y en la Pléyade de escritores del *Diario de México* (1805-1817), y dijimos que los sacudimientos políticos perturban necesariamente la marcha de la literatura, aunque esta vez, por suerte, no lograron interrumpirla.”⁹⁷⁶

Bajo los efectos de la ironía, el teórico procura transmitir textualmente el procedimiento ético, moral e ideológico que va evolucionando en el tiempo desde los orígenes de la literatura mexicana

⁹⁷⁵ A propósito de esta tendencia reconciliadora en la poética de Alfonso Reyes, la consciencia del poeta de pertenecer a una época literaria a la que hay que atender y escribir, Adolfo Prieto escribe: “Desde esta perspectiva estrictamente generacional, los escritores que ensayan este tipo de conciliación no parecen sentirse distanciados de los escritores de las promociones anteriores, ni de otros de la propia generación, por la distinta manera de asumir el mundo, por la visión moral o los reclamos del compromiso político”. *Ibidem*.

⁹⁷⁶ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX), *op. cit.*, págs. 417-418.

hasta la actualidad; revelando desde el punto de vista transhistórico el estado de la literatura mexicana, la realidad dominante en ella y las leyes que rigen su funcionamiento, para luego refutar estas reglamentaciones por ser inválidas e ineficaces socialmente; de tal manera que el teórico hace uso a su propia ideología para admitir irónicamente las demás alternativas coexistentes en el mundo real, por mucho que aparezcan contradictorias a la opinión personal, justificando, así, que: “(...) la literatura funcionaba como una de las formas de cumplir deberes políticos, de identificarse con los grupos militantes que estudiaban la realidad, de dar lecciones marxistas a pueblos analfabetos, hambrientos y atropellados por la injusticia”⁹⁷⁷.

A través de este procedimiento crítico e ideológico que permanece fiel al hilo conductor de las ideas, lejos de cualquier doctrina determinada, se destaca la intención de ridiculizar implícitamente cualquier intento de racionalizar lo irracional, definir lo indefinido y documentar lo indocumentado, además de restaurar las bases de una tradición literaria fundada desde los orígenes en el humor y la ironía. Aquí el uso de la ironía se hace desde una doble perspectiva, la utilidad y la inutilidad de la misma, acentuando el recurso de la paradoja que, por un lado, desde un punto de vista retórico e irónico ofrece tres denominaciones de una misma cosa: “los dos Juanes de México/el comediógrafo don Juan Ruiz de Alarcón y la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz / la Décima Musa Mexicana”, es decir, una situación dramática de tendencia conceptualista que asienta en la imaginación del teórico, y por otro lado, el culto a la ironía y la utilidad de la misma no sólo marcan con nitidez la creación literaria mexicana anterior a la independencia sino que, también, desempeñan la función de los criterios fundamentales con que se mide la categorización y el temperamento del teórico y de su poesía en la contemporaneidad, donde

⁹⁷⁷ José Miguel Oviedo, “Una discusión permanente”, en *América Latina en su Literatura*, (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, pág. 425.

sigue recibiendo las influencias de sus antepasados: “la figura del amable poeta Fray Manuel de Navarrete / la Pléyade de escritores del *Diario de México* (1805-1817)”⁹⁷⁸; en definitiva, se trata, como apunta José Miguel Oviedo, del: “(...) problema de conciencia para los escritores que se sabían pertenecientes a una élite de privilegiados, con acceso a la cultura, en medio de un pueblo de ignorantes y desposeídos”⁹⁷⁸.

De ahí se infiere que el procedimiento de la fábula, por ser anticuado, se sustituye en la actualidad por el procedimiento de la ironía que, sin desvincularse de las enseñanzas ancestrales de validez universal de la antigua fábula, poco a poco se transforma en un ejercicio crítico que opera sobre el presente paradójico enfocándolo desde la perspectiva de la fábula, es decir, un procedimiento que invalida y condena el modelo vigente, inductivo, errático y resistente a la transformación mediante los instrumentos naturales sacados de la experiencia humana y el sentido humorístico; se trata de la formulación del propio sentido literario que, en el caso de Alfonso Reyes, según Alfonso Rangel Guerra: “(...), existe a partir del momento en que el mundo interior del hombre, sus inquietudes y sentimientos, todo lo que conduce al proceso noético, se hace presente en éste por la intención”⁹⁷⁹.

En todo ello sobresale el sentido ético, moral y didáctico que se transmite mediante la literatura con signos ideológicos y políticos, que van a contra corriente de los sucesos reales registrados por la historia, es decir, una crítica de abolengo moral y sociológico que denuncia la brutalidad y la condición errática del ser humano mediante «La lucha política» en que se ven implicados dos bandos “Unos señalaban los peligros de la aventura”, “otros predicaban la necesidad de lanzarse al combate”⁹⁸⁰. A través de esta

⁹⁷⁸ *Ibid.*, pág. 426.

⁹⁷⁹ Alfonso Rangel Guerra, “Las teorías de Alfonso Reyes y Emil Staiger sobre los géneros literarios. Afinidades y diferencias”, *l. c.*, pág. 87.

⁹⁸⁰ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 418.

confrontación política, las consecuencias de ella se trasladan a “Los periodistas que defendían la independencia se relevaban unos a otros, mudaban el nombre de su publicación y sufrían toda suerte de vejaciones”; es decir, el conflicto político, anterior a la independencia, se prolonga después de ella: esta vez entre los políticos y los periodistas, los literatos y los críticos que se empeñan por comprender y definir literariamente el ser humano.

De este modo, mientras los políticos “hacían gala de su oratoria política”, los poetas deciden amplificar el tiempo dando lugar a la sucesividad temporal que continúa con el sentido de la alegoría histórica: “(...) abandonaron los deleites de su fingida Arcadia”, es decir, un proceso temporal que permite conservar en los anales de la historia un capítulo errático de la experiencia literaria: “(...) se olvidaban los apacibles modelos hispánicos”, mientras se desarrolla un nuevo modelo en la vida de la literatura capaz de sobrevivir al destiempo o a la parálisis histórica que sufre el presente: “Boileau, La Fontaine, Molière, Voltaire, Diderot y Rousseau, (...) proveían nuevas inspiraciones y doctrinas”; dando lugar a una construcción imaginaria de un tiempo fluido y alternativo al tiempo actual que, sin ser rechazado explícitamente, resulta admitido por ser obra del ser humano; se trata de una estrategia de anacronismo que Alfonso Reyes introduce en sus estudios literarios para concebir “(...) la noción de crítica con amplia liberalidad y de hecho entiende la existencia de la crítica desde antes del acuñamiento de una noción semejante. Precisamente porque Reyes no puede dar cuenta del desarrollo etimológico de nociones como «retórica» (...), la noción de crítica se impone anacrónicamente desde el presente hacia los textos presocráticos”⁹⁸¹.

⁹⁸¹ Ignacio M. Sánchez Prado, “Alfonso Reyes y la crítica clásica. Notas para una genealogía”, *l. c.*, pág. 101.

La crítica, vista de esta manera, permanece vigente en el tiempo construido desde el punto de vista poético que denuncia reiterada y universalmente la condición errática del hombre, mediante un procedimiento crítico que empieza por determinar, en un momento dado, el sentido de la realidad deficitaria alertando las consciencias en contra de ella; luego, en el marco de la sucesividad temporal y la progresión de los hechos, la crítica literaria duda ante el sentido de la evolución haciendo uso al criterio moral y ético que determina la validez no sólo del objeto creado sino, también, de todo el proceso de la progresión del yo poético que rechaza encerrarse en el concepto generacional, como lo afirma Jasé Javier Villarreal: “Reyes, el poeta, está circulando, ha sido liberado, como los titanes, del subsuelo donde había sido encadenado por los nuevos dioses”⁹⁸².

De ahí, este progreso en el tiempo, concebido como la mezcla entre lo social y lo irónico, transmite a su vez signos sarcásticos y satíricos proyectados sobre una realidad vivida, traduciendo en lo real y desde el punto de vista poético tanto la idealidad moral y ética como los saldos de la identidad y la idiosincrasia que irán acompañando el trayecto educativo hasta su configuración final. Con esta clave humorística, y ante la denuncia de la creatividad de los contemporáneos ridiculizando su actitud poética y literaria, el teórico destaca la figura del poeta Sánchez de Tagle de la siguiente manera:

“Aquí el noble y mesurado Sánchez de Tagle, quien evoluciona del neoclasicismo al prerromanticismo, cruzando un tránsito de grandilocuencia patriótica, poeta hecho sin duda para días más dulces y apacibles, por los que suspira su oda *A la luna, en tiempo de discordias civiles*; (...)”⁹⁸³

⁹⁸² Jasé Javier Villarreal, “La vocación y su ventana”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 116.

⁹⁸³ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 418.

No obstante, Reyes no se limita únicamente a evocar objetivamente sus antepasados, los poetas y los escritores, que existían en la temporalidad, sino que, también, tiende a exaltar los escritores con que comparte el mismo punto de vista poético, la imaginación literaria y la forma de la creación literaria que consiste en el ensayo literario y la prosa de tendencia política como alternativa de la poesía: “Entre los escritores de la prosa política que componían versos a ratos y más bien ejercitaban la pluma como servicios públicos”⁹⁸⁴; ofreciendo del sentido de la obra literaria desde la perspectiva mítica y legendaria y, asimismo, la experiencia literaria resulta gobernada por una tendencia que venía de atrás y con expectativas en el futuro, formulando un panorama en que: “(...), aquella visión donde se inaugura la historia de la luz en América sólo puede seguir viva, y basta mirar el paisaje actual con un poco de atención en un día despejado, basta tocar con los ojos esa luz filtrada del Altiplano, para que renazca de sus cenizas *Visión de Anáhuac*”⁹⁸⁵.

Así, la poética, vista desde esta tendencia alegórica y ontológica, no sólo ofrece signos de supervivencia en la temporalidad sino que, también, transmite los sentimientos humanos mezclados con lo literario para sembrar la esperanza en el prójimo, aunque desde una posición privada distante del entorno social y colectivo: “(...)/, José María Lacunza,/ (...) Guillermo Prieto, (...) / lograron, durante quince años (1836-1851), reunir a la gente de letras en la Academia de Letrán, (...) /. Allí se daban cita liberales y conservadores. (...) /, podían literariamente reducirse a románticos del pasado.../ y románticos del porvenir (...)”⁹⁸⁶. De este modo, el tiempo pasado determinaría el tiempo futuro a través de una imagen simbólica establecida en el presente por la poética de la

⁹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 419.

⁹⁸⁵ Adolfo Castañón, “Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 118.

⁹⁸⁶ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 420.

experiencia, que poco a poco se transforma en una metaliteratura ante la parálisis histórica o la irrupción del destiempo en la actualidad; pero ante esta situación hierática, el teórico crea el extremo antagónico de ella para completar la ley cósmica y universal, fundada en la lucha constante entre los extremos opuestos en el presente y la perpetuidad de la creación literaria bajo forma de las emociones que introducen cada vez más el distanciamiento entre la imagen poética y la realidad existencial: “(...) nuevo estado social y político de la república que sucede a la restauración de 1867./ (...) La literatura mexicana va a encontrar su voz propia. A la Academia de Letrán sucede el Liceo Hidalgo. Pronto se funda la Academia Mexicana correspondiente a la Academia Española de la Lengua”⁹⁸⁷.

Con el cierre de un ciclo y la apertura de otro nuevo en la literatura mexicana, se va desarrollando una nueva fórmula crítica que se distancia momentáneamente de lo inmediato, lo objetivo y lo existencial, para concentrarse en los estudios eruditos y filológicos, necesarios tanto para la evolución de la incipiente invención literaria como para la formulación de una hipótesis hacia la explicación de la actitud hierática, solemne e inconsciente del ser ante una realidad absurda que persiste en el tiempo, no rotativamente, sino constantemente, y que se traduce en términos meta-literarios como la dispersión, la inteligibilidad y la ambigüedad: “La crítica ha procurado hacer inteligible esta efervescencia dividiendo el espectáculo en cuatro grupos bien definidos: (...) / El Modernismo al que consagraremos las páginas finales”⁹⁸⁸.

Esta última frase transmite la idea de la suspensión momentánea del discurso, respecto al “Modernismo”, por la irrupción en el instante de una tipología temporal caracterizada por señales cronométricos, irrelevantes y fútiles, que amenazan las consciencias, por su condición de aislamiento, en

⁹⁸⁷ *Ibid.*, pág. 428.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, pág. 429.

el porvenir⁹⁸⁹; dando lugar a una imagen poética en que el tiempo y la existencia son el has y el envés de una situación de estancamiento en el pasado, pero poco a poco se disipa en el tiempo instantáneo y actual, como símbolo de la persecución y la fatalidad que persigue la inteligencia, los géneros literarios y los intelectuales en la temporalidad:

“Algo nos queda por decir sobre la novela, el teatro, la historia, la erudición, la crítica durante las últimas décadas del siglo XIX.”⁹⁹⁰

El regreso en el tiempo para recuperar este saldo literario, todavía permanecido en los tiempos anteriores, resulta una necesidad personal y un impulso desde la consciencia del yo poético para evocar el momento encantado en las letras mexicanas, frente al mal momento que están atravesando en la actualidad; formulando, así, la concepción plural del teórico y de la creatividad bajo forma de grupos o generaciones capaces de salvar y recomponer la memoria histórica de la crítica literaria perseguida en el tiempo; se trata de una parábola que desplaza la figura reyesiana en el tiempo para situarla no sólo ante: “(...) la figura de Góngora, sino todo el fenómeno del barroco, una dimensión continental e histórica, necesaria y esencial en la praxis intelectual y la poesis creativa de la cultura en América”⁹⁹¹.

Esta evocación del estado de la literatura en el pasado inmediato desde la perspectiva unitaria y coherente, no sólo viene para reflejar la otra cara, la opuesta, de la creación literaria en el presente, sino, también, para

⁹⁸⁹ Alfonso Reyes está consciente de la peligrosidad del aislamiento y aferrarse a un paradigma literario concreto. Por eso, tanto dentro como fuera de México, trata de establecer armonía generacional entre los escritores y poetas con que se ha topado a lo largo de su experiencia literaria, como Jorge Luis Borges, con quien ha podido establecer una unión ejemplar, símbolo de la unidad latinoamericana. Fernando Báez aborda algunas menciones que hay entre Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, y escribe: “Sería imposible citar aquí todas las menciones que hay en la obra de Borges de Reyes o viceversa, (...)” *Vid*, Fernando Báez, “Borges y Reyes: notas sobre un enigma”, *l. c.*, pág. 125.

⁹⁹⁰ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 429.

⁹⁹¹ Ulises Sánchez Segura, “Entre la posmodernidad y la tradición: Alfonso Reyes y Luis de Góngora”, *l. c.*, pág. 130.

ofrecer la mejor manera de coordinación entre los grupos, las tendencias y las capillas literarias para comunicar una interpretación completa y valiosa del drama que se consume en lo contemporáneo, es decir, una imagen heroica del personaje literario ante sus coetáneos, como se puede ver en la actitud poética de Alfonso Reyes frente al pensamiento de José Ortega y Gasset⁹⁹²; y a través de esta evocación del pasado reciente, el yo poético transmite signos de perdurabilidad en la temporalidad mediante la inclusión del yo subjetivo para remover los hechos históricos desde el punto de vista dialéctico que permite la comunicación de una imagen poética gobernada por la incertidumbre en el porvenir:

“La aparición de una pléyade de escritores de gran temperamento artístico y hasta la decepción y el dolor provocados por la guerra con los Estados Unidos, que vino como a liquidar una era de valores caducos, produjo en España el movimiento que se ha llamado la generación del 98. (...), en varios países de Hispanoamérica al mismo tiempo, una verdadera explosión de nuevos intereses mentales, nuevas formas, nuevos ritmos y apetitos poéticos, (...), que marca un hito en la historia de las letras hispánicas y queda sobre todo representada por Rubén Darío, (...)”⁹⁹³

La yuxtaposición de ambas generaciones literarias, “Modernismo” y “Generación del 98”, significa la aproximación de ambas tendencias literarias que corresponden a las dos orillas del atlántico desde un punto de vista subjetivo que permite la reconciliación entre los contrastes del yo poético y lo literario no sólo en la actualidad sino, también, en el porvenir;

⁹⁹² Alberto Enríquez Perea, “Emancipación y crisis en Ortega, vistas por Alfonso Reyes”, en *Alfonso Reyes. Teoría Literaria*, Revista *Anthropos*, N° 221, 2008, págs. (127-134). A propósito de esta relación dialéctica entre Alfonso Reyes y José Ortega y Gasset, Alberto Enríquez Perea escribe: “En ellos se advierte el conocimiento que iba teniendo la vida española y de sus principales protagonistas. En sus apuntes, asimismo, se observa el fino y delicado análisis que tanto caracteriza los escritos de Reyes. En las primeras líneas del primer texto, que tituló “Crisis primera: la salvación del héroe”, dijo algo que era común oír en España, que el director de la *Revista de Occidente* se destacaba “entre la juventud española con un ademán de paladín.”, pág. 137.

⁹⁹³ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 436.

privilegiando, así, los efectos de la interpretación poética, que conducen a la amistad, el humanismo y el interculturalismo, sobre la descripción literal y directa de la realidad que termina despojándose de todo efecto estético⁹⁹⁴.

Entre el humorismo, provocado por el mestizaje de distintas tendencias: “El Modernismo (...)/ romanticismo, parnasianismo, prosaísmo, simbolismo (...)”, y el dolor, causado por la inducción histórica y el ensimismamiento en lo real: “(...), pero inmediatamente reveló una originalidad extraordinaria y, a veces, acaso inconsciente”⁹⁹⁵, el teórico guarda el equilibrio entre el tiempo real y el tiempo ficticio en sus interpretaciones poéticas: se trata de una fórmula que mantiene el sujeto poético lejos de designar los vencidos y los vencedores en el drama social para no enfrentarse a las circunstancias temporales de tendencia sincrónica, es decir, un tiempo que poco a poco se transforma desde la abstracción hasta la concreción, amenazando por repeler cualquier intento que se atreva a juzgar su fluidez:

“Pero, entretanto, cuatro poetas que no corresponden exactamente al movimiento modernista habían comenzado su jornada solitaria, partiendo de distintos rumbos del horizonte: Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, Manuel José Othón y Francisco A. de Icaza.”⁹⁹⁶

La poesía, sin desprenderse completamente de la artificiosidad, los adornos y la musicalidad del “Modernismo”, es decir del tiempo ficticio y artístico, atiende al tiempo real para construir la trama poética a base de la

⁹⁹⁴ Este procedimiento estético en la creación literaria de Alfonso Reyes se funda en la movilidad y la fusión de extremos antagónicos, tendencias literarias y corrientes artísticas, como en el caso de su afición a la pintura de Diego Rivera, incorporando así la plástica y el muralismo a la expresión verbal. En este ansia de moverse de Alfonso Reyes, Héctor Perea destaca lo visual en la literatura de Reyes y las influencias de Diego Rivera en algunas de sus obras: “(...) Alfonso Reyes firmaba un artículo titulado “Diego Rivera cumple los sesenta”. En cierto sentido, la otra cara de la moneda, la pública, que complementaba para él lo escrito en la intimidad. En el artículo Reyes hacía un ceñido pero completo repaso cronológico de la obra del pintor; basado en la experiencia personal”. *Vid.* Héctor Perea, “El ansia de moverse”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 144.

⁹⁹⁵ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 436.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, pág. 437.

mezcla entre el mundo real y el mundo de la obra literaria y artística: “(...) la Musa parece hastiarse de adornos y atavíos exteriores, vuelve a las evidencias poéticas y, (...) / para concentrarse, (...) / en la meditación y la reflexión de los motivos interiores”⁹⁹⁷. De este modo, la doble faceta temporal, ficticia y real va más allá de ser el contenido único y exclusivamente de amaneramientos y expresiones verbales, para incorporar al discurso literario las formas del conocimiento, la cultura y el saber ancestral que, además de establecer la tematización y el contenido del discurso literario en la actualidad, garantiza a su través la perduración en el tiempo: “González Martínez recogió el saldo del Modernismo, sin pactar con él, y abrió nuevos horizontes como quien descorre una cortina”⁹⁹⁸.

A la sazón, el carácter cíclico del movimiento literario establece semejanzas con la ideología y la mentalidad predominantes en la realidad gobernada, tanto por el deseo de regresar en la historia para aprovechar en ella las lecciones que podrán mantener la expresión literaria con constancia en la temporalidad, como la reducción a las descripciones exclusivas e irrelevantes referentes a lo contextual y lo inmediato de carácter efímero y de corta duración⁹⁹⁹; se trata de una relación metafórica que establece en la temporalidad una relación entre lo artístico y lo ideológico, y que poco a poco traduce el primer extremo de la metaforización, lo artístico, en términos de lo eterno y lo humano, es decir, la búsqueda de las fórmulas de

⁹⁹⁷ *Ibid.*, págs. 438-439.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, pág. 439.

⁹⁹⁹ Respecto a la ambivalencia entre la atención a las fórmulas de expresión clásica y la búsqueda de una forma de expresión propia que representa signos de la actualidad, Edison Neira Palacio sitúa Alfonso Reyes en la posición de “un Goethe a la media calle”, en donde la crítica académica y militante se interrelacionan en la disciplina y el rigor por el beneficio de la evolución de la literatura. A este respecto dice: “La expresión “ofrecer una Grecia a la media calle” pretende aleccionar al mundo de la crítica y de los filólogos acerca de la necesidad de popularizar científica y diáfananamente una obra canonizada en las letras universales. Reyes busca demostrar que la claridad para divulgar no es improvisación ni mero instinto de “lector impenitente”. Ella debe trasegar por el rigor y el método para dirigirse al gran público y al cumplimiento de una función social de comunicación dinámica que acerque cada lector a cada obra canónica y no canónica”. *Vid.*, Edison Neira Palacio, “Un Goethe a la media calle en la obra de Alfonso Reyes”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, pág. 148.

supervivencia, superación y remedios al segundo extremo, lo ideológico o el mundo existencial, efímero y deshumanizador.

Por ello, también Alfonso Reyes llega a un estado de plenitud que coincide, como dice Enrique Baena Peña, con el: “(...) final de su itinerario de creación poética, y como consecuencia de esa búsqueda, desde estas claves de su *esteticidad*, el poeta alcanzará un estado superior de conciencia que coincide con el hallazgo de su percepción y concepto de lo divino, inmerso en el desarrollo lírico e integrado en el estadio compartido de la «corriente infinita», en la imagen de aquellos que le precedieron; (...)”¹⁰⁰⁰; y esto, en términos de Alfonso Reyes, se traduce en que: “El modernismo no tuvo expresión novelística (...)/ (...) don para las metáforas relampagueantes y el ritmo de las frases: (...)/. Acaba el siglo XIX. El modernismo ocupa prácticamente la era del «porfiriato». En 1910 se cierra este ciclo, (...)/ La revolución política demuestra nuevas aventuras al pensamiento; y volvemos a la etapa de las exploraciones y a las hazañas de los descubridores y «bandeirantes». Hemos querido mostrar, (...)/, el crecimiento de una selva en pocos minutos. Ojalá no haya resultado una «selva oscura»”¹⁰⁰¹.

¹⁰⁰⁰ Enrique Baena Peña, *Umbrales del imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 2010, pág. 87.

¹⁰⁰¹ “Resumen de la literatura mexicana (siglo XVI-XIX)”, *op. cit.*, pág. 439.

CONCLUSIONES

En *La experiencia literaria*, Alfonso Reyes establece el concepto “Anatomía de la crítica” en el ideario de Antonio Machado, “Converso con el hombre que siempre va conmigo”¹⁰⁰², para confirmar que: “Todo vivir es un ser y, al mismo tiempo, un arrancarse de ser. La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante”¹⁰⁰³. Estas palabras de Alfonso Reyes y Antonio Machado ponen de relieve la caracterización generacional que ambos escritores y poetas sostenían, atendiéndose a la evolución de la crítica literaria tanto en América latina como en España, sobre todo, durante las tres décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta; se trata del período que sostiene Guillermo Sucre en su artículo “Nueva crítica”, y que va desde la publicación de las obras *La experiencia literaria* (1941) y *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria* (1944), de Alfonso Reyes; pasando por el criticismo de los años cincuenta florecido por Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal, Ramón Xirau, Rafael Gutiérrez Girardot, Marcial Tamayo, Adolfo Ruiz-Díaz, Néstor García Canclini, entre otros; hasta la aparición de un grupo de jóvenes críticos, contemporáneo a los años sesenta, integrado por Ángel Rama, Emmanuel Carballo, Luis Harss, Noé Jítrik, Alfredo Lefebvre, Cedomil Goic, Jaime Concha, José Miguel Oviedo, Saúl Yurkievich, Manuel Durán, Luis Leal y el más joven de todos Severo Sarduy de tendencia estructuralista representada en su libro *Escrito sobre un cuerpo* (1969).

Siguiendo a su procedimiento teórico, Alfonso Reyes confiesa no formular a lo largo de su experiencia literaria una teoría literaria propiamente dicha, sino que sólo trata de construir las bases, los prolegómenos y los apuntes, para el estudio del fenómeno literario, que aprovecharán las posteriores generaciones en un intento de elaborar un

¹⁰⁰² Citado por Alfonso Reyes: *La experiencia literaria*, *op. cit.*, pág. 105.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, pág. 105.

concepto de crítica intergeneracional, basado en la yuxtaposición en la actividad creativa entre el análisis textual y la reflexión marginal, introduciendo a su través, tanto las condiciones sociales, políticas y culturales del sujeto poético, como las fuentes que configuran su mundo mental y las coordenadas de la poética del instante.

Sin embargo, los planteamientos del teórico, en lo referente al florecimiento de la nueva crítica en la literatura latinoamericana y la voluntad de formular el cuerpo de una teoría literaria, no dejan de tener repercusiones negativas, vislumbres y ambigüedades en torno a la delimitación de los conceptos de generaciones, grupos y capillas literarias interesadas en la periodización de la literatura después de los conflictos bélicos y la lucha civil tanto en México como en el resto de los países americanos; tratando de ofrecer una mirada hacia la estructura del lenguaje literario, que no se desvincula de los presupuestos de agrupamiento, para superar la crisis de los lenguajes exclusivos y de la normatividad que empobrecen el espíritu de la invención y abortan cualquier intento de configurar el sentido de una teoría literaria común.

De este modo, la pluralidad lingüística y genérica comporta señales de saneamiento a la creatividad, y ofrece desde un punto de vista historiográfico la idea de cómo se ha producido un proceso de destrucción de los géneros, como consecuencias del conflicto bélico llevado a cabo en el mundo real y contextual; dando lugar a una perspectiva gobernada por la complejidad que caracteriza la evolución del fenómeno literario en que hay que introducir orden para el entendimiento y la definición de los distintos componentes que influyen en su trayectoria; permitiendo, asimismo, el florecimiento no sólo de una teoría literaria americana sino, también, la construcción de su evolución desde los hacinamientos iniciales puestos en marcha por Alfonso Reyes hasta la actualidad, un proceso creador que define la tarea del teórico como una labor mediadora, consciente y

rigurosa, entre la supervivencia del legado europeo y la búsqueda de la circunstancia particular de su literatura.

Este carácter moderado del pensamiento de Alfonso Reyes repercute en el panorama literario mexicano de entonces, a través de la formación del grupo llamado «Contemporáneos» integrado, en términos de Beatriz Garza Cuarón, por Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Enrique González Rojo; todos ellos: “(...) colaboraron juntos muchas veces, tuvieron intereses comunes, pero también diferencias radicales, aprendieron unos de otros y se enriquecieron con sus polémicas sobre literatura y sobre otras artes”¹⁰⁰⁴.

Los miembros de este grupo dieron a luz las fórmulas poéticas de tendencia individualista, como fiel reflejo del mundo contextual desintegrado por las sucesivas guerras y desastres bélicos, pero sin llegar a perder del todo el nexo que les mantenía unidos con las poéticas anteriores y contemporáneas como el grupo del “Ateneo de la Juventud” en que forma parte el propio Alfonso Reyes; formando, así, un periodo generacional más amplio, protagonizado por Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia, cuyos signos se perfilan mediante estas palabras de José Javier Villarreal: “Ya que Villaurrutia sostenía que cada generación debía hacer su antología de sus poetas titulares. (...) Ahora –fieles no sólo a los postulados de Villaurrutia, sino del propio Reyes que no quiso hacer su antología, aduciendo que a él no le correspondía– nos toca a nosotros hacer nuestra lectura de su poesía”¹⁰⁰⁵.

Estas palabras de José Javier Villarreal transmiten la idea de la permanente comunicación entre Alfonso Reyes y el mundo circundante,

¹⁰⁰⁴ Beatriz Garza Cuarón, “La poética de José Gorostiza y “El grupo sin grupo” de la revista *Contemporáneos*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, N° 2, El Colegio de México, 1992, pág. 891. Siguiendo a Beatriz Garza Cuarón, el grupo de los “Contemporáneos” se concentró en torno a la revista *Contemporáneos* que se publicaba entre 1928 y 1931.

¹⁰⁰⁵ José Javier Villarreal, “La vocación y su ventana”, *l. c.*, pág. 116.

permitiendo a su través la vigencia de la obra literaria y la creatividad del teórico en la contemporaneidad. De este modo, tanto la evolución mental y la formación literaria como el contacto permanente con los miembros de la sociedad, son dos consignas del crítico literario, ahora más que en el período prerrevolucionario; estableciendo, así, una relación íntima entre la literatura y la sociedad para combatir el retraso, el subdesarrollo y sus repercusiones negativas en la consciencia de los escritores, una fórmula de inspiración en el entusiasmo de sus antepasados con la finalidad de construir el propio carácter y los instrumentos figurativos de la identidad nacional y el pensamiento ideológico.

De modo que esta relación entre literatura y sociedad, en que se privilegia el interés de la sociedad sobre el interés personal del escritor, poco a poco se transforma en lo contrario: el interés del escritor por la propia obra literaria se encuentra por encima de cualquier preocupación de abolengo social o público; produciendo un cambio de perspectiva que impone lo deficitario del mundo objetivo, las formas de una vida social en caducidad y los signos de una cultura inválida, sobre la visión poética e imaginaria con señales de idealidad.

Esta generación, dominada por una visión pesimista, inauguró el movimiento de la sublevación y la lucha por la libertad y la justicia, a través de la puesta en marcha de unos principios ideológicos fundamentales sobre los cuales apoya aquella burguesía liberal para introducir transformaciones, no sólo en el modo de vida ancestral, sino también en la forma de la administración capitalista de los bienes públicos y privados en la contemporaneidad; dando lugar en el ámbito de la literatura al llamado grupo del «Modernismo», concentrado en torno a la revista *Azul* y protagonizado por Rubén Darío, revelador de la actitud de la nueva plutocracia estimulada por el imperialismo.

Pero tras un momento de reflexión sobre las pretensiones de esta generación literaria y la elaboración de unos supuestos metodológicos del análisis generacional, sobrevino lo que Adolfo Prieto llamaba la «generación vanguardista», «nuestra generación», «la generación de nuestros padres», «nueva generación», etc., para ofrecer distintas denominaciones que refieren a los jóvenes inmersos en poner las bases de una nueva realidad sostenida por instituciones emblemáticas, normas educativas sostenibles, valores proliferantes de los derechos humanos e idealidades que anulan el miedo a la aventura.

Se trata, entonces, de un panorama muy parecido al que constituía la piedra angular en el pensamiento de los jóvenes que integran el grupo del «Ateneo de la Juventud», cuyos miembros promovían la crítica que pone de relieve el cientificismo del sistema educativo, reflejando su tendencia hacia la cultura en general, y por ende también hacia lo social, en un intento de acentuar la ética literaria; se trata de una situación en que la literatura se encuentra ante nuevo procedimiento de lo *narratio*, protagonizado por un cambio de perspectiva tanto en la visión del sujeto poético como en la intención del yo poético, que concibe la literatura como disciplina valiosa y objeto en sí mismo, independientemente del entorno contextual y social contemporáneo a su configuración.

Por este motivo, después de la lucha civil llevada a cabo durante la primera mitad del siglo XX en América latina, surgió una nueva generación, cuyos miembros tenían casi la misma edad, en su mayoría nacidos en los años cuarenta del siglo pasado, que adquiere la consciencia de la realidad que le rodea, caracterizada por el incremento de la población que, en un momento dado, pondrá en cuestionamiento sus aportaciones en beneficio de la sociedad y su utilidad con respecto a la evolución de la literatura y la historia de las ideas en la actualidad. Ante esta situación en que cada individuo asume su responsabilidad frente al mundo circundante,

el teórico no sólo rechaza su pertenencia a una generación, grupo o capilla literaria determinada sino que, también, prescinde de cualquier alusión a estos términos en el mundo de la literatura; expresando su denuncia contundente al término generación caído en desuso, manoseado y sin sentido como sicodélico. De este modo, el funcionamiento plural de la creatividad debe considerar la literatura como un organismo único en que colaboran conjuntamente todos los escritores existentes a modo de una sola etapa, generación o grupo, inicial que evoluciona hacia una madurez prematura, sana y equilibrada.

La visión crítica desarrollada recuerda la actitud de Alfonso Reyes quien rechaza rotundamente toda afiliación a un paradigma concreto, tendencia literaria o estilo artístico, manifestando la supervivencia de las ideas ateneístas y la noción de su grupo literario en los jóvenes de la literatura mexicana de los años cuarenta, porque el teórico funda sus conceptos teóricos y críticos en la tradición clásica de la antigua Grecia, y ésta compensó el esfuerzo de los ateneístas protegiendo tanto su creatividad en la temporalidad como su existencia contra los peligros predominantes en lo inmediato.

Ante la falta de un sentido concreto de la generación, la literatura se muestra en un «juego de antítesis»¹⁰⁰⁶, según los términos de Augusto Tamayo Vargas, y esta afirmación vuelve a poner en entredicho cualquier interpretación de la literatura, incluida la «Interpretación de América Latina», realizada por el mismo crítico en 1972 y recogida en *América Latina en su literatura*, momento decisivo tanto en la historia de la literatura hispanoamericana como en la confirmación de la identidad y la consciencia generacional, antes de que el panorama literario se muestra desbordado del lenguaje barroco y las imágenes superpuestas de América. No obstante, este barroquismo literario nunca puede ser un motivo de

¹⁰⁰⁶ Augusto Tamayo Vargas, “Interpretación de América Latina”, *l. c.*, pág. 459.

interpretación con la intención de encerrarse en expresiones ancestrales, sino que transmite la imagen de una realidad histórica sustentada en el mestizaje, en la conquista, la soledad, la superstición y la fe.

Este concepto de la imagen de poética de tendencia amplificadora, de algún modo viene para sustituir los conceptos de generación, grupo o capilla, para abarcar el público de los poetas y los escritores que van multiplicándose en lo existencial, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XX; se trata, entonces, de establecer una imagen, ya en lo literario, ya en lo real, que responde a los intereses de la crítica emergente, el anhelo de los poetas y los escritores, y la liricidad que se percibe en la creación literaria de todos ellos; dando lugar a una fórmula en que se cruzan, desde el punto de vista del teórico, entre las tres dimensiones colosales relacionadas con el mundo antiguo o el destierro, el cautiverio y la liberación.

Por su parte, Alfonso Reyes, quien en principio se integró en el «Ateneo de la Juventud», asumiendo las consecuencias que le pueda acarrear su reivindicación del término grupo, se sumó a esta búsqueda del significado de la realidad americana en que se encuentra inmerso, pero siempre con la intención de rechazarlo por ser limitado y reductible; un significado que muestra reiteradamente su ineficacia impidiendo la ampliación del conocimiento y el descubrimiento de otras tendencias poéticas, literarias y artísticas operantes en el mundo real y existencial, sobre todo, si perjudica el contacto y la relación entre la poética del yo y las poéticas coetáneas.

En su relación con los poetas y los escritores españoles, Alfonso Reyes ha descubierto un panorama literario en que resulta difícil deslindar entre ambos conceptos, el del *grupo*, al que desde siempre ha sido fiel y, el de la *generación*, que le depararon sus coetáneos españoles. Sin embargo, el teórico procede a marginar las estrechas diferencias sobre determinados

conceptos para no empañar el apogeo de la literatura que vio nacer en su alrededor, porque se trata de una creatividad y una teoría poética con signos de la calidad proveniente de la herencia cultural del mundo objetivo de la España que le tocó vivir.

Por otra parte, el concepto de *grupo* constituye para Alfonso Reyes una realidad, más que una idea, debido a su trayectoria literaria que desde siempre se ha desarrollado en grupo de personas, tareas colectivas y labores sociales, sobre todo, en la llamada «Sociedad de Conferencias» de México, y el «Centro de Estudios Históricos» de Madrid; lugares que marcaron con nitidez la formación literaria del teórico, y por lo tanto resulta casi imposible aludirlos desde un punto de vista crítico, porque, por ejemplo, en la relación entre Alfonso Reyes y Ortega y Gasset, ambos escritores lograron alternar entre lo privado y lo público compartiendo las labores propias que se llevaban a cabo tanto en los lugares públicos de Madrid, como en las particulares empresas culturales.

Desde esta perspectiva, la actitud teórica y la actitud crítica se reconcilian en el plano espiritual, dando lugar a una teoría poética formulada históricamente por el fluir de materiales en la temporalidad, prodigiosas fuentes, que le servirán para establecer y conformar una nueva lectura, un nuevo rostro histórico y literario de la realidad en que surgió.

De ahí, la noción de la *imagen* viene a sustituir la noción del *grupo*, respondiendo a la necesidad de su uso en la poética del instante desde una doble perspectiva; por un lado, se trata la perspectiva teórica que representa el ensayo “Imagen de América Latina”, (1972), escrito por José Lezama Lima; y por otro lado, se encuentra la perspectiva crítica que se dio a conocer por medio de la obra *La imagen de América Latina en Alfonso Reyes*, (1955), de Rafael Gutiérrez Girardot. En relación a esta imagen trazada por ambos escritores, sobresale la idea de establecer una plataforma que servirá de estímulo para el florecimiento de la crítica

objetiva, o la autocrítica, que pretende cuestionar la reciente invención literaria, es decir, la fundación de una literatura de tendencia crítica capaz de enfrentarse a los partidarios de la nueva crítica, el realismo crítico o la crítica de abolengo creativo.

Esta propuesta de teorizar sobre el panorama de la crítica literaria en lo existencial, vuelve a reclamar fórmulas metodológicas de tendencia crítica para absorber sus mecanismos, junto con otras tendencias poéticas existentes en el mundo real americano, en esta creación literaria en que se perfila la teoría o la reflexión sobre la crítica; dando lugar a la complejidad de la imagen y la contradicción de sus diferentes componentes, como se puede comprobar en los veintidós tomos de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, prolijamente alineados en los estantes de las bibliotecas y cierta aura virginal que los trasciende, provocando reacciones contradictorias entre los distintos puntos de vista.

A partir de ahí, el sujeto poético pone de relieve las *Obras Completas* de Alfonso Reyes y el proyecto que puso en marcha la editorial Fondo de Cultura Económica para editarlas; justificando, así, la necesidad de impulsar la crítica hacia el abordaje de los contenidos literarios que engendra, con la finalidad de dar el dinamismo al objeto creado en lo existencial, además del desciframiento del universo poético y cosmopolita que transmiten sus teorías y su crítica literaria, estimulando en la temporalidad una especie de *conversación infinita*. No obstante, la praxis crítica puede prescindir del plano textual, destacando los fundamentos reales y sociológicos de la obra reyesiana, es decir, la literatura en que se privilegian los contenidos sociales que marcan la actividad del poeta-ensayista en la sociedad española, su estadía en Madrid durante más de una década, en que emprendió una constante actividad creativa y publicística, le valdría la estima de la plana mayor del pensamiento hispano de aquel ebullente período.

En éste período, que corresponde a la década española de Alfonso Reyes, se ve cómo la actitud del poeta-ensayista va evolucionando desde la posición en que produce una literatura al servicio de la sociedad, ofreciendo una especie del *realismo crítico*, hasta llegar a la posición en que ya crea una literatura propiamente dicha, una literatura *crítica*, gracias a su integración en la sociedad española, mexicana y americana. Se trata de un cambio que permite la construcción de la obra, bajo forma de *El centauro pensativo*, según la terminología de Edgar Montiel¹⁰⁰⁷, que corresponde líricamente a las posteriores generaciones literarias propiamente dichas, un futuro absorbido por la robusta humanidad del teórico que esparce continuamente una expresividad sabia y exuberante logrando a su través la hondura y la belleza, la densidad y la gracia.

De este modo, se ve cómo la crítica literaria pasa del dolor a la alegría, el júbilo y la ironía, transmitiendo el tono carnavalesco que se apodera de *La vocación literaria de Alfonso Reyes*, título que propone Amancio Sabugo Abril a su artículo sobre el pensamiento reyesiano, aparecido en 1989, y en que hablaba de temas como: «El ser poético y el saber humanista», «Las raíces nacionales y la cultura universalista», «En busca de la poesía» y «La vocación literaria como experiencia vital»¹⁰⁰⁸. Se trata, de algún modo, no sólo de la corroboración de los anteriores planteamientos restaurados por los poetas y escritores anteriores, sobre todo Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, sino, también, de la intención de continuar con esta actitud crítica y lírica, mediante la búsqueda de nuevas fórmulas poéticas, códigos literarios y expresiones artísticas que, además de caracterizar la creación literaria de Alfonso Reyes en su época, demuestran el gusto literario de esta generación de críticos y

¹⁰⁰⁷ Edgar Montiel, “El centauro pensativo”, *l. c.*, pág. 17.

¹⁰⁰⁸ Amancio Sabugo Abril, “La vocación literaria de Alfonso Reyes”, *l. c.*, pág. 23-32.

el perfil de su poética que poco a poco se concretiza en sus estudios literarios sobre la obra reyesiana, llevados a cabo a partir de 1989.

Aquí se refiere, sobre todo, a los miembros que se concentran en torno al “Complementario/4” de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* para dedicar, a través de una serie de artículos, el primer estudio crítico sobre la obra literaria de Alfonso Reyes, cuyos autores son: Celina Manzoni, José M. Cuenca Toribio, Edgar Montiel, Amancio Sabugo Abril, Juan Malpartida, Enrique Zuleta Álvarez, Blas Matamoro, Sofía Carrizo Rueda, Loreto Busquets y Kathleen N. March.

Este despertar de la consciencia por la estimulación de estudios, investigaciones y críticas, sobre la obra reyesiana que protagonizaron estos críticos, entendidos como intelección crítica concentrada en dicha revista, viene acompañado por otras propuestas críticas a propósito, aparecidas de forma dispersa y discontinúa en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, y precisamente en los volúmenes que corresponden a los años 1973, 1989 y 1992. A través de estos intentos de acercamiento al sentido y el significado de la obra literaria de Alfonso Reyes, puestos en marcha en el último cuarto del siglo XX, se dio a conocer la esencia de la teoría poética de Alfonso Reyes, además de la apreciación de los múltiples horizontes que abre al público lector, porque el teórico comporta signos de poeticidad a su creatividad construida a base de una expresividad amorosa que prolifera la esencia de un vivir múltiple en diversas dedicaciones.

En estas palabras se establece la relación necesaria y natural entre el teórico y su entorno, dando lugar a una fórmula imprescindible para la creación literaria de tendencia lírica, la supervivencia del mundo contextual, cotidiano y existencial en la poética de Alfonso Reyes, es decir, la ambivalencia entre el mundo privado de la experiencia literaria y el mundo público de los poetas y los escritores coetáneos. Para definir las raíces de la experiencia literaria y la relación constante entre el teórico y

sus coetáneos, el sujeto poético construye el sentido de la utopía en la obra de Alfonso Reyes a través de una configuración lírica de la idea de América como el posible *tòpos* (lugar) de esa parcela encantada que soñó Platón para ejemplo político, y que los renacentistas dibujaron con pelos y señales en cartas marinas y textos fabulosos.

La influencia del pensamiento platónico en la creación literaria de Alfonso Reyes, hay que entenderlo desde el punto de vista emblemático más que textual, es decir, la formulación de una poética arraigada en las figuras ancestrales y humanas, pero en su evolución textual va despojándose o metamorfoseándose hasta definir esta tendencia creadora del teórico, que tiende a unificar entre el punto de vista poético y los sistemas extra-literarios dispersos en el mundo contextual y objetivo; y gracias a ello se formula una creación lírica en que la peculiaridad y la identidad del ser llegaron a formar parte de lo espiritual conforme vayan evolucionando sus facultades mentales y adquiere consciencia de su entorno.

Aparte de la unidad territorial y la compenetración lírica entre las distintas literaturas hispanoamericanas, también hay que resaltar la voluntad que motiva Alfonso Reyes para imprimir en el texto literario una forma de expresión propiamente hispanoamericana mediante la creación del *ensayo*, como forma de producción literaria, que permite al teórico expresar libremente sus opiniones sobre el fenómeno literario y formular sus teorías y crítica literaria que se dieron a conocer en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado.

Esta preocupación reyesiana por la construcción de la propia teoría literaria, se considera como una respuesta en contra de la crítica académica o especializada restaurada por la clase política, porque la *Teoría Literaria* que realmente quiere Alfonso Reyes estriba en la creatividad que reconcilia entre la actividad literaria y la praxis crítica, o como decía Luis Héctor

Inclán Cienfuegos: “(...) es, por supuesto, de estas que acrecientan nuestro amor por lo literario y que alientan a la práctica”¹⁰⁰⁹; dando lugar a la exégesis del pensamiento reyesiano prolongada hasta 2008, año en que fueron escritas estas palabras de Luis Héctor Inclán Cienfuegos, para recordar, además de los resultados críticos obtenidos sobre el objeto creado por parte del grupo de la revista de *Cuadernos Hispanoamericanos*, los colaboradores de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, particularmente Anthony Stanton, quien insiste no sólo en la lectura profunda y la interpretación exhaustiva de la obra del teórico sino, también, en que muchos de los estudios realizados entono a su poética hasta estas fechas: “Más que revelar, los conocidos rótulos –el mexicano universal, el humanista generoso, el estudioso de erudición enciclopédica– sólo parecen haber servido para ocultar y enmascarar al escritor y su obra. No es que los rótulos sean equivocados sino sobre todo desgastados, aceptados automática y acríticamente, sin pensar en su significado real”¹⁰¹⁰.

Este llamamiento provocó, pues, una oleada de lectores de la obra reyesiana, que van apareciendo poco a poco desde 1989 hasta 2008, año en que un grupo de críticos decidió publicar sus estudios, investigaciones y ensayos sobre las teorías y crítica literaria reyesiana en el número 221 de la *Revista Anthropos*, bajo un doble título; por un lado, aparece *Alfonso Reyes. Teoría literaria*; y por otro lado, sobresale *Alfonso Reyes: la total circunferencia. Un pensamiento hispanoamericano*; se trata de un doble nombramiento de un mismo objeto literario para transmitir la idea no sólo de la indecisión del concepto que formularon estos estudiosos sobre las teorías y crítica literaria de Alfonso Reyes sino que, también, abre los horizontes para nuevas posibles interpretaciones.

¹⁰⁰⁹ Luis Héctor Inclán Cienfuegos, “¿Qué hacer con la teoría? Presentación de *La musa crítica*”, l. c., pág. 71.

¹⁰¹⁰ Anthony Stanton, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, l. c., pág. 621.

Ante la duda de considerar la obra de Alfonso Reyes como una literatura en que predomina, o bien, el coloquialismo, la narrativa y la historia hispanoamericana, o bien, la tendencia de una literatura universalista, el sujeto poético asegura la vigencia de la poética del yo a través de la recepción que está teniendo en la actualidad, en tanto que constituye un lugar común que se desvincula de cualquier lectura parcial, basada sólo en las pulsiones del instante, en intereses viscerales, sin tomar en consideración las circunstancias de su escritura.

De este modo, la preocupación por la escritura literaria, la metapoética, el estilo y la expresividad en la obra reyesiana, viene a ser uno de los principales quehaceres de los críticos interesados en establecer el universo creador, el lenguaje estético y la poética de la percepción que trascienden, tanto el sistema artístico, objeto de estudio, como el pensamiento de estos estudiosos de la actualidad que se dedican a su exégesis y su redescubrimiento; conformando, así, una versión lírica y actual de la literatura reyesiana susceptible de continuar en la temporalidad, gracias a los valores asociativos y cívicos que divulgaba desde la invención inicial, y todavía siguen vigentes en la consciencia de los intelectuales de la contemporaneidad, mediante las similitudes existentes entre el pensamiento y el objeto creado; una relación que facilita identificar no sólo las raíces del autor a través de la obra misma, es decir, una vez que el escritor ofrece el resultado de su trabajo creador, sino que, también, el género al que pertenece dicha obra, gracias a la labor del lector que toma en cuenta primordialmente su forma y composición.

Pero a pesar de esta estrecha relación que mantiene la expresión verbal con la realidad o la experiencia, los críticos actuales dedujeron cómo la expresión lírica de Reyes se desplaza poco a poco de la *normatividad*, que regula el entendimiento, a la complejidad estilística y expresiva que no sólo dificulta la percepción del mensaje literario sino que,

también, se distancia en la temporalidad; desvinculándose, así, del mundo social y objetivo hasta convertirse en una especie de literatura *desinteresada* que pone de relieve, según observa Ignacio M. Sánchez Prado, cuestiones como: “la noción alfonsina de crítica a través del estudio de la Grecia clásica”, “figuras atenienses poco estudiadas en México”, “la influencia del helenista alemán Warner Jaeger en el pensamiento de Reyes” y “las proyecciones del helenismo de Reyes hacia sus trabajos de teoría literaria”¹⁰¹¹.

A través de ello se deduce una especie de crítica literaria de tendencia clasicista proyectada hacia la interioridad del crítico, es decir, una especie de crítica de la crítica operante en el mundo real y existencial de aquellos tiempos en que surgió la obra reyesiana, pero que siguen guardando relación con la contemporaneidad. Se trata, entonces, de lo que Blas Matamoro denominó la *crítica textual*, que ya había presagiado el propio Alfonso Reyes en sus protocolos como modelo de lo literario moderno; una fórmula que dejó sus coetáneos, amigos y discípulos, en perplejidad y en medio de razonamientos múltiples que buscan, tanto la versión oficial de la poética del yo, como el sentido de la teoría literaria que va soslayando desde los orígenes de la cultura occidental.

Esta actitud helenista de Reyes fue valorada por Beatriz Garza Cuarón en términos de “Las inquietudes humanas”, “amor por la cultura” y el “compromiso político”¹⁰¹²; formulando una poética de plena validez en la actualidad porque transmite un sentido ideológico y humano con raíces en la antigüedad clásica y se ramifica en la contemporaneidad con aciertos y tropiezos, que mantienen el teórico unido a la antigua Grecia e introducen en su consciencia la obsesión helénica, para reclamar la

¹⁰¹¹ Ignacio M. Sánchez Prado, “Alfonso Reyes y la crítica clásica. Notas para una genealogía”, *l. c.*, pág. 96.

¹⁰¹² Beatriz Garza Cuarón, “El legado de Alfonso Reyes al Colegio de México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, págs. 419-420.

construcción de su minúscula Grecia. Se trata de una configuración imaginaria, como en el caso de varios lectores y críticos de la obra literaria reyesiana en nuestros días, que forma parte de la identidad del teórico e influye en su escritura y expresión artística; ofreciendo un panorama literario que caracteriza tanto los momentos anteriores como los posteriores a la Revolución Mexicana y la contienda civil, marcando a su través el estado de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, con señales de frecuencia rigurosa, persistente manía, descalificadas un tanto al manejarse simplemente como una afición o al darse a la imprenta como notas, misceláneas o estudios elementales.

Pero la obra reyesiana, situada ya en un plano teórico gracias al esfuerzo de Ernesto Mejía Sánchez, ordenador acucioso de varios tomos de sus obras completas, como bien observa Margo Glantz, representa para José Luis Gómez-Martínez un objeto literario en que hay que introducir un tono de diacronía histórica para marcar el sentido de la evolución en el pensamiento del autor y su posición en el desarrollo del pensamiento mexicano. Este procedimiento permite la formulación de un razonamiento de ideas que trasciende algunos temas como: “Las circunstancias: el hombre y la obra”, “*La X en la frente*”, “Para una independencia cultural”, “La síntesis creadora del mestizaje”, “La Revolución y el papel de la minorías” y “Hacia una filosofía de la liberación”¹⁰¹³; de algún modo, se trataba de formas de escribir para concretizar las ideas, los pensamientos y las ideología operantes desde la perspectiva lírica, es decir, configuraciones metafóricas del compromiso entre lo artístico y lo ideológico, que persisten en la crítica literaria desde la aparición del “Ateneo de la Juventud”, pasando por el “grupo sin grupo” de los

¹⁰¹³ José Luis Gómez-Martínez, “Posición de Alfonso Reyes en el desarrollo del pensamiento mexicano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, págs. 433-463.

Contemporáneos, hasta llegar a los críticos y los estudiosos de la obra reyesiana en la actualidad.

Estos críticos y estudiosos, a su vez, se encargan de buscar las escisiones en la trayectoria del pensamiento, objeto de estudio, para completarlo o introducir cambios y modificaciones en lo narrativo, de modo que nazca un tipo de creatividad utópica que, sin dejar de denunciar las circunstancias de lo cotidiano, prolifera el mestizaje entre lo positivo y lo negativo, lo imaginario y lo real, en la opinión crítica dirigida a la obra reyesiana en la contemporaneidad.

De tal manera que la praxis crítica contribuye en la deducción de rumbos cruzados en la creatividad de Alfonso Reyes, ejemplificados con la mezcla entre prosa y poesía, la épica y la lírica, un carácter ambivalente que caracteriza la poética del yo desde la invención inicial, como en el caso de *Visión de Anáhuac*, destinada a describir los objetos y los paisajes, la naturaleza y el ser; es decir, la reflexión sobre los temas propiamente mexicanos y americanos, poniendo de relieve una forma de creación literaria fundada en la crónica y el cuento de los hechos históricos y naturales, mediante un estilo sencillo que anula toda artificiosidad para comunicar claramente la propia forma de ser y la identidad del teórico, sin dejar de manifestar una expresividad tan polifacética que, además de transmitir signos de admiración y sorpresa, también representa un modo de culminación y apoteosis en la conferencia *El paisaje en la literatura mexicana*, escrita con anterioridad a la obra representante de la región más transparente del aire.

A través de la parcela resplandeciente creada por medio de esta obra, se ve cómo el teórico inventa tanto para sí mismo como para sus coetáneos las condiciones idóneas para el estímulo de la creatividad, porque como hombre experimentado en el área de la práctica política, Alfonso Reyes sabía muy bien que la prudencia y la medida constituyen instrumentos

eficaces para enfrentares a las problemáticas del entorno vivencial, a la inversa de cualquier tentativa desproporcionada que puede acarrear serios daños para la vida interna de la institución y su proyección hacia el exterior; encabezando, así, una corriente en la creación literaria que tiende a unir, en el plano de la historicidad, entre la creatividad artística y las principales preocupaciones sociales, culturales e ideológicas.

En esta línea historicista de lo textual y lo contextual, José Luis Martínez, explorando “Las memorias de Alfonso Reyes”¹⁰¹⁴, destaca los principales problemas en que se encontraba inmerso el teórico y su grupo, como *Oración del 9 de febrero*, *Memoria de la Facultad*, *Tres cartas y dos sonetos*, *Berkeleyana*, *Cuando creí morir*, *Historia documental de mis libros*, *Parentalia*, *Crónica de Monterrey I. Albores*, entre otros ensayos y divagaciones en los que la memoria vuelve a ser determinante en la cuestión de dibujar el futuro con signos biográficos y cronológicos; se trata de unas circunstancias de la vida cotidiana que influirán en su invención literaria posterior y determinarán, en gran medida, su opinión personal y su ideología ante todo lo que ocurre en su entorno, ofreciendo de esta manera una obra literaria que señala la forma como vínculo del compromiso del artista.

Desde esta perspectiva, el sentido del compromiso que establece la obra literaria de Alfonso Reyes, pone de relieve el procedimiento dialéctico entre la literatura y la historia a través de la construcción imaginaria del perfil del teórico descreído y escéptico que reprochan los miembros del público plebeyo, por su desvinculación de los problemas reales y cotidianos, y mal interpretan los intelectuales bien dotados, por la imprecisión de sus ideas basadas en el carácter filosófico de sus teorías. Este escepticismo de Alfonso Reyes se puede interpretar de dos maneras;

¹⁰¹⁴ José Luis Martínez, “Las memorias de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, págs. 487-504.

por un lado, desde el punto de vista literario que sirve de vehículo a los postulados del compromiso, representados por los ideales o la utopía del grupo del «Ateneo de la Juventud», una promesa para la elaboración de la tradición cultural con signos de la actualidad que constituye un antecedente en el estallido de la revolución mexicana; y por otro lado, desde el punto de vista político, que da constancia en el tiempo a esta perspectiva dialéctica y escéptica, permitiendo la permanencia de ella no sólo a lo largo de la experiencia del teórico sino, también, su persistencia en la temporalidad, gracias a los postulados líricos y el universo creador que recogen y heredan, junto con otros aspectos del mundo contextual y objetivo, los críticos literarios que se dedican en la actualidad a la exégesis de la obra reyesiana.

De ahí se pueden distinguir tres dimensiones en la configuración lírica en la poética reyesiana: una, el conocimiento de las circunstancias en que transcurrió la vida y la experiencia del teórico; dos, la configuración de la obra literaria atendiendo a un proceso lírico; y, tres, el legado unitario de las dos dimensiones anteriores en la consciencia poética de los lectores y los escritores que, en los tiempos posteriores a la generación del teórico, irán desvelando el secreto de una poética que supo guardar el equilibrio entre la forma y el contenido mediante la estética literaria; se trata de una fórmula que mantiene el pasado en permanente conexión con el presente, poniendo en alerta la consciencia de los críticos para que colaboren en la determinación de un problema que venía de atrás, la configuración literaria y la consolidación de una poética que va a contra corriente de la realidad adversa y deficitaria, es decir, el florecimiento de una tendencia dialógica entre el escritor y el autor que acentúa, tanto el modo anti-autoritario en la forma, como la claridad y la transparencia en la expresividad anulando, desde su consideración como un deber civil, cualquier procedimiento de

desviación y opacidad que justifica el desorden mental y la persistencia de la barbarie.

De esta manera, los intelectuales actuales, no sólo se convierten en partícipes activos en una poética ancestral, sino que, también, son portadores de ella asumiendo la responsabilidad de sostenerla en la actualidad, además de representarla como forma ejemplarizante con que hay que contar en el porvenir; introduciendo en ella un tono lírico que excluye las limitadas diferencias entre las expectativas contemporáneas, como lo ha hecho gran parte de los críticos contemporáneos. Esta situación de la crítica contemporánea, que oscila entre la objetividad y la subjetividad, repercute negativamente en la interpretación de la obra reyesiana, creando ambigüedad, ambivalencia y discusión permanente en torno al compromiso que engendra; se trata de una fórmula de definir lo indefinido que excita el dramatismo en lo contextual, mientras la poética del yo sigue proporcionando, en sus mejores momentos, una verdadera experiencia estética.

La desintegración de la poética en el mundo real y existencial y el aislamiento de la cultura, provocan la necesidad de la integración generacional y la nostalgia a un momento encantado de la poética contextual. Alfonso Reyes se distanció de sus orígenes por motivo de los desastres de la Revolución mexicana y la muerte trágica de Bernardo Reyes, el trauma que Alfonso sufre durará toda la vida; sin embargo, ello no impidió que el teórico vuelva a encontrarse con amigos, mexicanos y españoles, además de adquirir nuevas amistades en Europa, quienes le depararon una tendencia crítica gobernada por el escepticismo y la dialéctica que conciben la literatura reyesiana como un conjunto de creación verbal humana, sin orientación premeditada y orden concreto, vinculada con la relación íntima entre la intencionalidad del texto y la intención del lector de leer y entender.

Esta intención creadora se ve reflejada en el libro *Cuestiones estética*, obra con que Reyes inició su trayectoria literaria y, a su través, muestra una visión antitética de lo que le resulta familiar en el mundo contextual y objetivo gobernado por la violencia y la barbarie; se trata de una invención literaria en que la actitud del teórico crea templanza entre el sentimiento de dolor y la pasión amorosa; ésta última, en tanto que es el rasgo distintivo de la poética del instante, se convierte en una especie de juego al escondite, mediante el cual el teórico intenta esconderse de sí mismo y de sus emociones; un juego en el que, por fin, cae gozosamente vencido, cuando rompió su relación con la Legación Diplomática de México en El extranjero, para reconciliar difícilmente entre las exigencias de la diplomacia y su oficio literario.

Esta pugna entre el modo de ser propio y la forma de ser predominante en el mundo real y existencial, se entabla en la intimidad de Alfonso Reyes mediante la combinación entre algunas teorías procedentes de los seminarios alemanes, dirigidos por profesores como Bolton, Haring, Robertson, etc., que formaron a historiadores más jóvenes de mucha capacidad de trabajo y de comprensión del pasado; y la propia construcción de un razonamiento de ideas en su lirismo de tono crítico; dando lugar a una actitud crítica que, sin ser ajena a las tendencias teóricas dominante, manifiesta signos novedosos e inconfundibles destinados a cuestionar lo teórico en lo real.

Se trata, pues, de establecer un deslinde entre las distintas teorías existentes en el mundo contextual contemporáneo a la configuración de la teoría poética y la experiencia literaria desde 1939, año en que Alfonso Reyes se estableció definitivamente en México, hasta 1959, año de su fallecimiento; construyendo, en los límites que marca este periodo, una producción literaria caracterizada por la complejidad de la realidad histórica que afecta a los estratos modestos de la cotidianidad,

considerados como objeto preferente o casi exclusivo del examen retrospectivo.

De ahí surgió la idea de la obra *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria* que desempeña la función de la configuración de una teoría literaria en que quedan plasmados, desde un punto de vista simbólico, las condiciones brutales de una realidad injusta que hay que poner en énfasis para acelerar su superación y su liquidación; se trata, entonces, de una actitud que se perfila del teórico consciente de su inmersión en una metarrealidad cuya dinámica, sin saberlo, proviene de la inspiración literaria.

Todo indicaba, entonces, en este período de los años cuarenta y cincuenta, la llegada de una nueva etapa en la historia de la literatura mexicana y americana, en general, en que Alfonso Reyes ha querido participar a pesar de su ausencia en la mayoría de programas académicos de ciencias humanas y estudios literarios de lengua española. En estos momentos, la praxis crítica constituye la meta a la que se dirige la reflexión teórica, formulando rumbos cruzados en la actividad literaria, la bifurcación en la poética del yo y la bipolaridad del sistema artístico, que representa la ambivalencia eterna entre el mundo de la obra literaria y el mundo del lector, es decir, una situación que recuerda la relación entre la forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes, traducida en la yuxtaposición de las perspectivas, según refleja la estructura de la obra que combina entre la visión desde fuera y desde dentro.

De este modo, desde la estructura literaria, en que queda plasmado el compromiso entre lo textual y lo extratextual, se traslada a la fusión o el engranaje de los dos mundos en una permanente búsqueda del componente estético; formando, así, una fórmula de la amplificación en lo imaginario para que la ficción literaria supere la realidad vivida, en un intento de aprovechar los saldos de las tendencias literarias y artísticas,

contemporáneas y posteriores a la obra literaria de Alfonso Reyes y su grupo del «Ateneo de la Juventud», para seguir interpretando la obra reyesiana y descubrir cada vez más su validez en la actualidad, indagando en su universo imaginario hasta determinar el legado de su obra en la actualidad, sin dejarse llevar por el trillado anecdótico olvidando la circunstancia que envuelve su escritura.

Quizás esta abstención a la lectura y la interpretación de la obra reyesiana tenga algo que ver en nuestros días, al igual que en la época de Reyes, con el carácter de la crítica académico especializada que sólo se ocupa por comprender el pensamiento de los clásicos, mientras que las poéticas del instante y los instrumentos críticos, puestos en marcha en lo público, sustituyen las novedades literarias y artísticas por nuevos clásicos, objetos de estudio en un futuro inmediato, dando lugar a una situación en que resulta difícil separar la teoría de la historia y la crítica literarias, debido a la flexibilidad y la condición intuitiva entre ambos extremos.

Desde esta perspectiva, la obra de Alfonso Reyes supera el período temporal en que surgió, en tanto que representa el objeto artístico multifacético, para seguir muy de cerca los tiempos más recientes y actuales que condicionan la consciencia de los lectores, los poetas y los críticos contemporáneos; determinando, de este modo, tanto su propia forma de ser como la inclusión de la actitud crítica en su creatividad que adquiere la forma un problema al que nos enfrentamos por necesidad desde el inicio de su definición. Se trata, pues, de un concepto paradójico que trasciende la creación literaria de Alfonso Reyes desde los primeros escritos, marcando con ello un rumbo lírico que poco a poco va alejándose de los llamamientos al mejoramiento social y sus configuraciones, para identificarse con un concepto de realidad constante que le permite, no sólo expresar libremente sus ideas y opiniones, sino, también, asumir sus responsabilidades ante un sistema predominante; sosteniendo, así, un modelo

ejemplarizante que, aunque sufre escisiones en cuanto a las formulaciones literarias logradas en su experiencia, queda plenamente admitido por parte de las posteriores generaciones como base de exégesis literaria, es decir, un modelo de la praxis crítica determinada por dos actitudes del sujeto poético frente al objeto artístico: uno, el estudio directo de la obra; y dos, la proyección retrospectiva del proceso que posibilitó su realización.

A base de estas dos actitudes, florece una tendencia crítica que, además de rechazar los signos políticos e ideológicos en que surgió la obra reyesiana, emprende un debate poético sobre la misma, iniciado por el propio Alfonso Reyes en sus primeros escritos y llevado hasta sus últimas consecuencias, particularmente, en su obra *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*. En este momento en que el escritor se enfrenta a su propio producto literario, la expresión verbal adquiere una dimensión lírica mediante el ejercicio de la depuración en que se perfilan dos tipos de discursos: uno, el discurso extra-literario; dos, el discurso puramente literario.

Ambos discursos que conformar la totalidad de una obra, constituirán el material literario sobre el cual operan las investigaciones eruditas y los estudios literarios de las posteriores generaciones, no sólo en busca del componente estético absorbente en ellos, sino, también, como motivo de la estimulación crítica que poco a poco va evolucionando en el tiempo hasta llegar a nuestros días; dando lugar a una amplificación literaria que se extiende desde los orígenes, establecidos por el pensamiento poético de Alfonso Reyes, hasta llegar la contemporaneidad donde se trazan, estéticamente, las grandes líneas de una poética que pone de relieve el compromiso entre el contenido y la forma, y a su través se perfila una metaforización que trasciende, junto a la dimensión humana de la crítica, el concepto ético y moral de una poética que tiende a sostener la simbología y la similitud entre la invención literaria y los arquetipo eterno,

para transmitir signos de eternidad e inmovilidad que fascinan por ser extemporáneos y ajenos.

Todo ello acentúa la caracterización de la literatura contemporánea que empieza siendo de abolengo creativo, pero poco a poco va transformándose en lo contrario: el abordaje de la propia obra y la depuración de la misma desde un punto de vista crítico, necesario para la supervivencia de la misma, tanto en el mundo contextual e inmediato (México/América) en que surgió, como en el más allá, en los tiempos más recientes a nuestros días; se trata de una fórmula que, desde un punto de vista ético, mantiene la reciprocidad y la estrecha vinculación entre la ficción literaria del propio Alfonso Reyes y la creación literaria contemporánea, para configurar no sólo la visión estética, que aspira a fijar un momentáneo equilibrio de perfección, sino también el concepto de la ética literaria vinculado con la crítica, en tanto que es un proceso educativo basado en la cultura del discurso que aflora la intelectualidad crítica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abrighach, Mohamed, *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*, Agadir, ORMES, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1ª ed., 2006.
- Alberca Serrano, Manuel, *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Tesis Doctoral, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Alcalá, Manuel, *El cervantismo de Alfonso Reyes*, (Discurso), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- Alegría, Fernando, “Antiliteratura”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 243-258.
- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, (1ª Reimpresión de la edición de 1970), Madrid, Gredos, 3ª ed., 1982.
- Alone, “Alfonso Reyes, crítico-literario”, (*El Mercurio*, Santiago de Chile, Octubre 22 de 1939), en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1ª ed., 1956, págs. 383-390.
- Alvar, Manuel, “Alfonso Reyes y España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, Nº 2, El Colegio de México, 1992, págs. 959-987.
- Álvarez Salas, Omar, “Teatro filosófico en Luciano y Alfonso Reyes: dos diálogos de “Pitágoras”, *Nova Tellus*, vol. 26, Nº 2, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, págs. 271-292.
- Amor y Vázquez, José, “Máscaras mexicanas en Cernuda y Moreno Villa: Quetzalcóatl y Xochipili”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, Nº 2, El Colegio de México, 1992, págs. 1057-1072.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II*,

- México, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1954.
- Andueza, María, “Presencia de Alfonso Reyes en Madrid”, *Cuadernos americanos*, Ser. III y IV, N° 22, IV, Julio – Agosto, 1990, págs. 25-33.
- Baena Peña, Enrique, *El ser y la ficción: Teorías e imágenes críticas de la literatura*, Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 2004.
- *Metáforas del compromiso: (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 2007.
- *Umbrales del imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 2010.
- Báez, Fernando, “Borges y Reyes: notas sobre un enigma”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 121-126.
- Bajtín, Mijail (Pavel N. Medvedev), *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Universidad, 1ª ed., 1994.
- Bareiro Saguier, Rubén, “Encuentro de culturas”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 21-40.
- Barrera Enderle, Víctor, “Romper el cielo: la vigencia de la obra alfonsina”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 73-80.
- Barrera, Trinidad, “Augusto Roa Bastos: historia y ficción”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, págs. 191-204.
- Barthes, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, en Riccardo Campa, *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1ª ed., 1989, págs. 9-80.
- Baur, Sergio, “La recepción de los modelos”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX:*

Historia y maravilla, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, págs. 249-255.

- Bellini, Giuseppe, “Los dos reinos de Alejo Carpentier”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, págs. 85-105.
- Benedetti, Mario, “Temas y problemas”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 354-371.
- Bergua Cavero, Jorge, “La tradición clásica y el concepto de influencia”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: mimesis e iconografía*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2003, págs. 11-21.
- Bernal, José Luis, “Alfonso Reyes y Juan Guerrero Ruiz: Diplomacia poética y amistad epistolar”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Nº 13-14, Año: VII, Mayo, 1993, págs. 71-90.
- Bloom, Harold, *El futuro de la imaginación*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.
- *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1ª ed., 1977.
- Bockus Aponte, Bárbara, “El diálogo entre Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes”, *La Torre*, tomo: 14, Nº 53, Mayo-Agosto, 1966, 169-188.
- “El diálogo entre Azorín y Alfonso Reyes”, Madrid, *Ínsula*, Nº 219, Febrero, 1965.
- Borges, Jorge Luis, “Magias parciales del Quijote”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1ª ed., 1974.
- *Siete noches*, México, F.C.E., 1980.
- Bosque Lastra, María Teresa, “Breve reflexión crítica a propósito de

- Alfonso Reyes”, *Cuadernos americanos*, Ser, 3-4, Nº 22, 4, Julio-Agosto, 1990, págs. 19-24.
- Bou, Enric, “Correspondencia: Pedro Salinas-Alfonso Reyes”, (Notas: E. Bou y Andrés Soria Olmedo), *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año: VII, Nº, 13-14, Mayo, 1993, págs. 133-156.
- Busquets, Loreto, “Góngora, historia de un equívoco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, págs. 85-101.
- Campos, Haroldo De, “Superación de los lenguajes exclusivos”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 279-300.
- Cândido, António, “Literatura y subdesarrollo”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 335-353.
- Carner, José, “Alfonso Reyes y España”, en: *España peregrina*, (José Bergamín, Director, Juan Larrea, Coord. Mensual), Nº 1, Febrero de 1940, págs. 37-38.
- Carrizo Rueda, Sofía, “Reyes y la literatura española entre el *Cid* y Nebrija”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, complementario 4, Octubre, 1989, págs. 77-84.
- Carvajal, Antonio, *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Edición y coordinación de Antonio Chicharro, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- Castañeda, Edith, “Humanismo ateneísta”, *Contribuciones desde Coatepec*, enero-junio, Nº 002, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2002, págs. 21-31.
- Castañón, Adolfo, *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, México, UNAM, 1ª ed., 1997.

- “Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, en *Alfonso Reyes. Teoría Literaria*, Revista Anthropos, Nº 221, 2008, págs. 117-120.
- Castañón, Ana, “América en el mundo y desde el mundo con Alfonso Reyes”, *Boletín Capilla Alfonsina*, Nº 33, Enero-Diciembre, 1978, págs. 24-30.
- Chang-Rodríguez, Raquel, “El asombro americano y los cronista indígenas del Perú”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, págs. 19-47.
- Chavarría Vargas, Emilio, *Ascetismo, neoestoicismo y sátira menipea en la obra de Diego de Torres Villarroel*, Tesis Doctoral, Directora: Rosa Romojaro Montero, Málaga, Universidad de Málaga, 2008.
- Cierva, Ruiz de la., y Carmen, María del., *Octavio Paz: cultura literaria y teoría crítica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1ª ed., 1995.
- Collard, Patrick, “Diálogos novelescos de Germán Espinosa y Antonio Benítez Rojo con Alejo Carpentier”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, págs. 143-154.
- Coulthard, George Robert, “La pluralidad cultural”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 53-72.
- Croce, Benedetto, *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 8ª ed., 1979.
- *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*, (Edición de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón sobre

- la versión de Ángel Vegue i Goldoni), Málaga, Ágora, 1997.
- *La historia como hazaña de la libertad*, México, (traducción de Enrique Díez-Canedo), Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1942.
- *Ética y política, seguidas de la contribución a la crítica de mí mismo*, Buenos Aires, Imán, 1ª ed., 1952.
- Cuenca Toribio, José M., “Alfonso Reyes en su centenario”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, págs. 11-16.
- Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 1987.
- Diego, Gerardo, “Alfonso Reyes”, *Poesía Española: Mensual*, (Nº 85-96, Enero-Diciembre, 1960), Nº 87, Enero, págs. 1-2.
- Díaz Ruiz, Ignacio, “El recurso de la historia. (A propósito de Carpentier)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, Nº 2, El Colegio de México, 1992, págs. 1073-1086.
- Durán, Manuel, *Antología de la revista Contemporáneos*, México, F.C.E., 1973.
- Düring, Ingemar, *Alfonso Reyes: helenista*, Madrid, Instituto Iberoamericano Gotemburgo Suecia, Ínsula, 1º ed., 1962.
- Earle, Peter G., “Octavio Paz: poesía e historia”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, Nº 2, El Colegio de México, 1992, págs. 1101-1112.
- Enríquez Perea, Alberto, “El alma de España en la tierra mexicana. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Fernando de los Ríos: (1939-1942)”, *Boletín de la Institución de Libre de Enseñanza*, Nº 37-38, (Mayo-2000), págs. 139-149.
- *Alfonso Reyes y el llanto de España en Buenos Aires*, Compilación, introducción y notas de Alberto Enríquez Perea, México, El Colegio de México, Secretaría de Relaciones

Exteriores, 1ª ed., 1998.

- *Charla en sonetos: correspondencia Alfonso Reyes y Juan Rejano (1947-1956)*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
 - *Páginas sobre una poesía. Correspondencia: Alfonso Reyes y Luis Cernuda (1932-1959)*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
 - “Emancipación y crisis en Ortega, vistas por Alfonso Reyes”, *Revista Anthropos*, Nº 221, 2008, págs. 127-134.
- Fernández Ariza, Guadalupe, *El héroe pensativo: la melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2001.
- (Coord.), “Manuel Mujica y Miguel de Cervantes”, en *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 91-120.
 - (Coord.), “Mario Vargas Llosa: el dictador y la tragedia”, en *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, págs. 175-189.
 - (Coord.), “Jorge Luis Borges y la emblemática alquímica”, en *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 147-166.
- Fernández Retamar, Roberto, “Intercomunicación y nueva literatura”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 317-331.
- “Selección y prólogo” a *Alfonso Reyes: ensayos*, La Habana, Casa de las Américas, 1972.
- Fernández Rodríguez, Teodosio, “Jorge Luis Borges y Miguel de Cervantes”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura*

Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 81-90.

— “Viajeros, historiadores, novelistas: realidad y ficciones de la Patagonia”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, pág. 49-59.

— “Las ideas estética de Alfonso Reyes: (En torno a la pintura mexicana), en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Literatura y arte*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2008, págs. 127-145.

— “Horror y fantasía: Los relatos de Silvina Ocampo”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 193-202.

Flores Salazar, Armando V., “Las tres casas de Alfonso”, *Ciencia UANL*, vol. XIV, Nº 2, abril-junio, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México, 2011, págs. 121-126.

Francia Somalo, Rosa, “Lo fantástico en la literatura latina”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 73-90.

— “La tradición latina de la biografía: el ejemplo de Manuel Mujica Lainez”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, págs. 155-174.

Fuentes, Carlos, “Alfonso Reyes”, en *Presencia de Alfonso Reyes*

[Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)],

México, Fondo de Cultura Económica, 1969, págs. 22-29.

- “Conferencia inaugural de la Cátedra Alfonso Reyes con Carlos Fuentes: Un nuevo contrato social para el siglo XXI”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 008, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), Monterrey, México, 2000, págs. 121-141.

Gálvez Acero, Marina, “La metáfora como construcción narrativa en la obra de Ernesto Sábato”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 203-221.

Gallego Rodríguez, Isabel, “Verdad histórica y verdad poética en *Los perros del paraíso*”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, págs. 205-221.

García Blanco, Manuel, “El escritor Mexicano Alfonso Reyes y Unamuno”, *Archivo de Alfonso Reyes*, México, 1956, págs. 7-51.

García Calderón, Francisco, “Prólogo” al libro *Cuestiones estéticas, Obras completas de Alfonso Reyes, [1955-1993]*, tomo: I, 1ª ed. 1955, 3ª reimp. 1996, págs. 11-12.

García, Carlos, *Las letras y la amistad. Correspondencia Alfonso Reyes-Guillermo de Torre: (1920-1958)*, Valencia, Pre-textos, 2005.

García-Gutiérrez, Georgina, “*Terra Nostra*: crónica universal del orbe (Apuntes sobre intertextualidad)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, N° 2, El Colegio de México, 1992, págs. 1135-1148.

- García Terrés, Jaime, “Del fundamental helenismo de Reyes o cómo se frustró un peregrinaje a las fuentes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, págs. 413-417.
- “Un balance de Alfonso Reyes”, *La Gaceta del FCE*, 216 (Diciembre, 1988), págs. 12-21.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Garza Cuarón, Beatriz, “El legado de Alfonso Reyes al Colegio de México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, págs. 419-424.
- “La poética de José Gorostiza y “El grupo sin grupo” de la revista *Contemporáneos*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, Nº 2, El Colegio de México, 1992, págs. 891-907.
- Gerchunoff, Alberto, “Prólogo” al libro *Aquellos días*, en Obras completas de Alfonso Reyes, *op. cit.*, tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, págs. 307-310.
- Glantz, Margo, “Apuntes sobre la obsesión helénica de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, págs. 425-432.
- Gómez-Martínez, José Luis, “Posición de Alfonso Reyes en el desarrollo del pensamiento mexicano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, págs. 433-463.
- González de Mendoza, J. M., “Los temas mexicanos en la obra de Alfonso Reyes”, (*Excelsior*, México, 17 Nov. 1945), en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1ª ed., 1956, págs. 553-557.
- Gual, Carlos García, “*La Pometheida* de Franz Tamayo”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del*

Siglo XX: Mimesis e iconografía, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 147-167.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *La imagen de América Latina en Alfonso Reyes*, 1ª ed., Madrid, Ínsula, 1955.

— “Alfonso Reyes y la España del 27”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 23-39.

Henríquez Ureña, Pedro, *La utopía de América*, Caracas, biblioteca Ayacucho, N° 37, 1ª ed., 1978.

— “Alfonso Reyes”, (*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires-Madrid, Bebel., 1ª ed., 1928, págs. 119-133), en *Libro jubilar de Alfonso Reyes, op. cit.*, págs. 146-155.

Hernández, Mario, “Hilo de encuentros: Alfonso Reyes y Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año: VII, N° 13-14, Mayo, 1993, págs. 157-167.

Houaiss, Antônio, “La pluralidad lingüística”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 41-52.

Houvenaghel, Eugenia, “Entre la palabra escrita y la palabra hablada: la dimensión auditiva en *Historia de un siglo*, de Alfonso Reyes”, *Estudios Filológicos*, N° 37, Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile, 2002, págs. 241- 250.

— “Una doble argumentación a favor de la definición utópica de América: “El presagio de América” de Alfonso Reyes”, *Acta literaria*, N° 027, Universidad de Concepción, Chile, 2002, págs. 7-22.

Inclán Cienfuegos, Luis Héctor, “¿Qué hacer con la teoría? Presentación de

- La musa crítica*”, en *Revista Anthropos*, Nº 221, 2008, págs. 69-72.
- Irby, James J., “Encuentro con Borges”, *Universidad de México*, XVI, Nº 10, (junio, 1962), págs. 5-18.
- Jiménez de Báez, Yvette, “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, págs. 465-479.
- Jítrik, Noé, “Destrucción y formas en las narraciones”, en *América en su literatura*, (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 219-242.
- Katz Kaminsky, Amy, “El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: 22, Nº 1, El Colegio de México, 1973, págs. 104-114.
- Kundera, Milan, “De la crítica”, en *Quimera*, Nº 13, Noviembre, 1981, 10-19.
- Krause de Koltenivck, Rosa, “Prólogo” al libro *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, México, UNAM: Instituto Politécnico Nacional, 1987, págs. 7-10.
- Lago Carballo, Antonio, *Alfonso Reyes*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1ª ed., 1992.
- Lezama Lima, José, “Imagen de América Latina”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 462-468.
- Lida, Clara E., “Alfonso Reyes y el Colegio de México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, págs. 481-486.
- Lorente Medina, Antonio, “La Revolución Mexicana y su proyección artística”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Literatura y arte*, Universidad

de Málaga, 1ª ed., 2008, págs. 101-125.

- López Calomé, Pura, “Diálogo socrático en Alfonso Reyes”, *Boletín Capilla Alfonsina*, Nº 32, Enero-Diciembre, 1977, págs. 33-40.
- Luque, Aurora, “Mercedes Matamoros: una lectura de Safo en la Habana de 1900”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 131-146.
- Malpartida, Juan, “América como utopía en la obra de Alfonso Reyes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, págs. 33-40.
- Mallo, Jerónimo, “España en la obra literaria de Alfonso Reyes”, *Hispania*, tomo: 43, Nº 2, Mayo – 1960, págs. 153-157.
- Manzoni, Celina, “La conversación infinita”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, págs. 5-10.
- Martínez, José Luis, “Introducción”, (1989), en *Obras completas de Alfonso Reyes, op. cit.*, tomo: XXIV, 1ª ed., 1990, págs. (7-21).
- “Introducción”, (1989), en *Obras completas de Alfonso Reyes, op. cit.*, tomo: XXV, 1ª ed. 1991, págs. 7-15.
- *Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia: (1907-1914)*, tomo: I, 1ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- “Unidad y diversidad”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 73-92.
- “Las memorias de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, El Colegio de México, 1989, págs. 487-504.

- Martínez, Marcos, “Islas fantásticas: antigüedad y modernidad”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 29-71.
- March, Kathleen N., “Alfonso Reyes y el cuento fantástico”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, págs. 103-112.
- Matamoro, Blas, “La sospechosa verdad”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario 4, Octubre – 1989, págs. 67-76.
- Maurer, Cristopher, “Alfonso Reyes y Jorge Guillén: Normalidad como energía”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año: VII, N° 13-14, Mayo, 1993, págs. 91-114.
- Mejía Sánchez, Ernesto, “Estudio preliminar”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, op. cit., tomo: XIX, 1ª ed. 1968, 2ª reimp. 2000, págs. 7-20.
- “Estudio preliminar”, (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1981), en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo: XXI, op. cit., págs. 7-38.
- “Nota preliminar”, en *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*, op. cit., tomo: XV, 1ª ed. 1963, 2ª reimp. 1997, págs. 7-14.
- Meléndez, Concha, “Ondas españolas de Alfonso Reyes”, *Revista Hispánica Moderna*, N° 35, tomo: 1, 1934-1935, págs. 110-111.
- Merquior, José Guilherme, “Situación del escritor”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 372-388.
- Meyer-Minnemann, Klaus, “Octavio Paz; *Topoemas*. Elementos para una lectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, N° 2,

- El Colegio de México, 1992, págs. 1113-1134.
- Monsiváis, Carlos, “La toma de partido de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, págs. 505-519.
- Montiel, Edgar, “El centauro pensativo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: 4, Octubre, 1989, págs. 17-21.
- Mora, Carmen de, “Realidad histórica e imaginación mítica en *Pedro Páramo*”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, 1ª ed., Universidad de Málaga, 2006, págs. 61-83.
- Olgúin, Manuel, *Alfonso Reyes, ensayista: vida y pensamiento*, 1ª ed., México, de Andrea, 1956.
- Ortega, Julio, “Conferencias de la Cátedra Alfonso Reyes. La sonrisa de Alfonso Reyes”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 020, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, México, 2006, págs. 185-189.
- Ortega y Gasset, José, *Una interpretación de la Historia Universal. Entorno a Toynbee*, en: *Obras Completas*, tomo: IX, Madrid, Revista de Occidente, 1962, págs. 9-242.
- Oviedo, José Miguel, “Una discusión permanente”, en *América Latina en su Literatura*, (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 424-440.
- Pacheco, Carlos, *Alfonso Reyes: la vida de la literatura*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1ª ed., 1992.
- Pacheco, José Emilio, “Hipótesis hacia Reyes”, en *Presencia de Alfonso Reyes, [Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)]*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, págs. 100-114.
- “Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)”, en: Rangel Guerra,

Alfonso, (Coord.), *Alfonso Reyes en Madrid: Testimonios y homenaje*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, 1991, págs. 19-26.

Palacio, Edison Neira, “Un Goethe a la media calle en la obra de Alfonso Reyes”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 147-159.

Palazón Mayoral, María Rosa, “Las ideas estéticas en México, Centroamérica y el Caribe hispanohablante”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, N° 46, sin mes, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, págs. 77-117.

Pantoja Morán, David, “Alfonso Reyes, la política y la historia”, *Universidades*, UDUAL, México, N° 41, abril-junio, 2009, págs. 5-10.

Paz, Octavio, *Corriente alterna*, México, S. XXI, 1ª ed., 1967.

— *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1ª ed., 1957.

— *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1ª ed., 1973.

Patout, Paulette, “Alfonso Reyes y las Bellas Artes”, en: Popovic Karic, Pol y Chávez Pérez, Fidel, (coordinadores), *Alfonso Reyes: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, México, Feria Internacional del Libro, Monterrey, Centro de Investigaciones Humanísticas y Plaza y Valdés, 2004, págs. 19-30.

Pellicer Domingo, Rosa, “Los mundos infinitos de Adolfo Bioy Casares”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 173-192.

Perea, Héctor, *España en la obra de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1997.

Perkowska-Álvarez, Magdalena, “La forma y el compromiso en *Visión de*

Anáhuac de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, enero-junio, año / vol. XLIX, N° 001, El Colegio de México, Distrito Federal, México, 2001, págs. 81-96.

Pérez de Ayala, Juan, “José Moreno Villa escribe a Alfonso Reyes, 1922-1931. (Algunos datos más sobre una larga amistad)”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, N° 13-14, Año: VII, Mayo, 1993, págs. 115-132.

Pérez Jiménez, Aurelio, El Plutarco de *Los Moralia* en la literatura emblemática hispánica”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 169-195.

Pineda Buitrago, Sebastián, “Humanización de nuestra América”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 57-68.

Pineda Franco, Adela, “Los días aciagos de Alfonso Reyes: reflexiones en torno a la Revolución Mexicana a partir de algunas cartas”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 39-44.

Pino Campos, Luis Miguel, “Mitos clásicos en la literatura mejicana del siglo XX: El ejemplo de algunos autores”, en López Férez, Juan Antonio (Ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, tomo: II, Ediciones clásicas Madrid, Comunidad de Madrid, 1ª ed., 2009, págs. 545-576.

Portuondo, José Antonio, “Literatura y sociedad”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 391-405.

Pòrtulas, Jaume, “Entre Marsias y Aristarco: el helenismo de Alfonso Reyes”, en López Férez, Juan Antonio, (Ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, tomo: II, Ediciones clásicas Madrid, Comunidad de Madrid, 1ª ed., 2009,

págs. 687-694.

Posse, Abel, “Novela y crónica”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, págs. 11-17.

Prieto, Adolfo, “Conflictos de generaciones”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 406-423.

Quintanilla, Susana, “Dioniso en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos”, *Historia mexicana*, enero-marzo, año/vol. LI, N° 003, El Colegio de México, A. C. Distrito Federal, México, 2002, págs. 619-663.

Ramírez Ribes, María, “El viaje utópico de Alfonso Reyes”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 020, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, México, 2006, págs. 197-199.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1ª ed., 1951.

Rangel Frías, Raúl, “Conmemoración: Homenaje LXXXIX aniversario del nacimiento de Alfonso Reyes, 17 de mayo”, *Boletín Capilla Alfonsina*, N° 33, Enero-Diciembre, 1978, págs. 5-10.

Rangel Guerra, Alfonso, “Las teorías de Alfonso Reyes y Emil Staiger sobre los géneros literarios. Afinidades y diferencias”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 81-95.

Redondo, Jordi, “La tradición clásica en el pensamiento y el ensayo en México: Alfonso Reyes y dos generaciones de autores”, en López Férez, Juan Antonio, (Ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, tomo: II, Ediciones clásicas Madrid, Comunidad de Madrid, 1ª ed., 2009, págs. 657-664.

- Repilado, Ricardo, “Selección y prólogo” a *Alfonso Reyes: páginas escogidas*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
- Rexach, Rosario, “Vivencia y experiencia literarias en Alfonso Reyes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, tomo: LXXXIII, N° 247-249, Agosto-Septiembre, 1970, págs. 518-526.
- Reyes, Alfonso, *Cuestiones estéticas*, (París, Ollendorf, 1ª ed., 1911), *Obras completas de Alfonso Reyes, (1955-1993)*, tomo: I, 1ª ed. 1955, 3ª reimp. 1996, págs. 9-170.
- *Capítulos de literatura mexicana*, (Conferencias del Ateneo de la Juventud), *OC*, tomo: I, 1ª ed. 1955, 3ª reimp. 1996, págs. 171-310.
- *Días aciagos*, (México, 3 de septiembre de 1911), *OC*, tomo: XXIV, 1ª ed. 1990, págs. 40-44.
- *Visión de Anáhuac*, (San José, Costa Rica, Imprenta Alsina, 1ª ed., 1917), *OC*, tomo: II, 1ª ed. 1956, 3ª reimp. 1995, págs. 9-34.
- *El suicida*, (Madrid, Colección Cervantes, tomo: V, 1ª ed., 1917), *OC*, tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, págs. 219-230.
- *Cartones de Madrid*, (México, Cultura, 1ª ed., 1917), *OC*, tomo: II, 1ª ed. 1956, 3ª reimp. 1995, págs. 46-91.
- *Poema del Cid: Texto y traducción*, Madrid, Espasa Calpe, 1ª ed., 1919.
- *El plano oblicuo*, (Madrid, Tipográfica “Europa”, 1ª ed., 1920), *OC*, tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, págs. 9-80.
- *Retratos reales e imaginarios*, (México, Lectura Selecta, 1ª ed., 1920), *OC*, tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, págs. 401-496.
- *El cazador*, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1ª ed., 1921), *OC*, tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, págs. 82-216.
- *Huellas*, (México, Biblioteca Nueva España, 1ª ed., 1922), *OC*,

- op. cit.*, tomo: X, 1ª ed. 1959, 3ª reimp. 1996, págs. 17-86.
- *Los Siete sobre Deva*, (México, Ediciones Tezontle, 1ª ed., [1923-1929]), *OC*, tomo: XXI, 1ª ed. 1981, 1ª reimp. 2000, págs. 2-43.
- *Calendario*, (Madrid, Colección “Cuadernos literarios”, 1ª ed., 1924), *O C*, tomo: II, 1ª ed. 1956, 3ª reimp. 1995, págs. 269-361.
- *Ifigenia cruel*, (Madrid, Biblioteca Calleja, 1ª ed., 1924), *OC*, tomo: X, 1ª ed. 1959, 3ª reimp. 1996, págs. 312-360.
- *Cuestiones gongorinas*, (Madrid, Espasa Calpe, 1ª ed., 1927), *OC*, tomo: VII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, págs. 9-167.
- *El testimonio de Juan Peña*, ([1923], Río de Janeiro, 1930), *OC*, tomo: XII, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997, pág. 199.
- *Tren de ondas*, (Río de Janeiro, Oficinas Gráficas Villas Boas, 1ª ed., 1932), *OC*, tomo: VIII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, págs. 342-424.
- *Atenea política*, (Santiago de Chile, Ediciones Pax, 1ª ed., 1933), *OC*, tomo: XI, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997, págs. 182-203.
- *Los trabajos y los días*, (México, Ediciones “Occidente”, 1ª ed., [1934-1944]), *OC*, tomo: IX, 1ª ed. 1959, 2ª reimp. 1996, págs. 197-463.
- *Culto a Mallarmé*, (México, Tezontle, 1ª ed., [1936-1955]), *OC*, tomo: XXV, 1ª ed. 1991, págs. 18-240.
- *Las vísperas de España*, (Buenos Aires, Sur, 1ª ed., 1937), *OC*, tomo: II, 1ª ed. 1956, 3ª reimp. 1995, págs. 35-268.
- *Tránsito de Amado Nervo*, (Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1ª ed., 1937), *OC*, tomo: VIII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, págs. 10-50.
- *Aquellos días*, (Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1ª ed., 1938),

- OC, tomo: III, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, págs. 305-400.
- *Capítulos de literatura española*, 1ª y 2ª serie, (México, El Colegio de México, 1ª ed., [1939-1945]), OC, tomo: VI, 1ª ed. 1957, 2ª reimp. 1996, págs. 9-344.
- *Pasado inmediato*, (México, El Colegio de México, 1ª ed., 1941), OC, tomo: XII, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997, págs. 256-271.
- *La crítica en la edad ateniense*, (México, El Colegio de México, 1ª ed., 1941), OC, tomo: XIII, 1ª ed. 1961, 2ª reimp. 1997, págs. 13-345.
- *La antigua retórica*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1942), OC, tomo: XIII, 1ª ed. 1961, 2ª reimp. 1997, págs. 347-557.
- *La experiencia literaria*, (Buenos Aires, Editorial Losada, 1ª ed., 1942), OC, tomo: XIV, 1ª ed. 1962, 2ª reimp. 1997, págs. 20-235.
- *Última Tule*, (México, Imprenta Universitaria, 1ª ed., 1942), OC, tomo: XI, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997, págs. 9-154.
- *Norte y sur*, (México, Editorial Leyenda, S. A., 1ª ed., 1944), OC, tomo: IX, 1ª ed. 1959, 2ª reimp. 1996, págs. 9-196.
- *Tentativas y orientaciones*, (México, Editorial Nuevo Mundo, 1ª ed., 1944), OC, tomo: XI, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997, págs. 155-334.
- *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*, (México, El Colegio de México, 1ª ed., 1944), OC, tomo: XV, 1ª ed. 1963, 2ª reimp. 1997, págs. 17-422.
- *Apuntes para la teoría literaria*, [1944], OC, tomo: XV, 1ª ed. 1963, 2ª reimp. 1997, págs. 423-493.
- *Tres alcances de Góngora*, [1945], OC, tomo: VII, 1ª ed. 1958,

- 2ª reimp. 1996, págs. 169-233.
- *Tres puntos de exegética literaria*, [1945], *OC*, tomo: XIV, 1ª ed. 1962, 2ª reimp. 1997, págs. 236-308.
- *A lápiz*, (México, Editorial Stylo, 1ª ed., 1946), *OC*, tomo: VIII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, págs. 220-340.
- *Letras de la Nueva España*, (México y la Cultura, Secretaría de Educación Pública, 1ª ed., 1946), *OC*, tomo: XII, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997, págs. 280-390.
- *Entre libros*, (México, El Colegio de México, 1ª ed., 1948), *OC*, tomo: VII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, págs. 351-430.
- *De viva voz*, (México, Stylo, 1ª ed., 1949), *OC*, tomo: VIII, 1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, págs. 52-218.
- *Junta de sombras*, (México, El Colegio Nacional, 1ª ed., 1949), *OC*, tomo: XVII, 1ª ed. 1965, 2ª reimp. 1997, págs. 232-535.
- *Tertulia de Madrid*, Buenos Aires, Colección Austral: Espasa Calpe, 1ª ed., 1949.
- *Sirtes*, (México, Tezontle, 1ª ed., 1949), *OC*, tomo: XXI, 1ª ed. 1981, 1ª reimp. 2000, págs. 134-245.
- *La Ilíada*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1951), *OC*, tomo: XIX, 1ª ed. 1968, 2ª reimp. 2000, págs. 90-338.
- *Cartilla Moral*, ([1944], México, Archivo de Alfonso Reyes, *Serie C (Residuos) número 1*, 1ª ed., 1952), *op. cit.*, tomo: XX, 1ª ed. 1979, 1ª reimp. 2000, págs. 482-510.
- *Parentalia*, (*Primer capítulo de recuerdos*, México, Los presentes, 1954), en *Memorias*, *OC*, tomo: XXIV, 1ª ed. 1990, págs. 355-490.
- *El Polifemo sin lágrimas*, [1954], *OC*, tomo: XXV, 1ª ed. 1991, págs. 241-390.

- “El Judío Errante y las Ciudades”, *Universidad de México*, vol. VIII, Nº 8, México, Abril, 1954, págs. 1-2.
- *Trayectoria de Goethe*, (México, Breviario número 100, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1954), *OC*, tomo: XXVI, 1ª ed. 1993, págs. 251-384.
- *Las burlas veras*, (*Revista de Revistas*, México, 30 de mayo de 1954 a 18 de diciembre de 1955), *OC*, tomo: XXII, 1ª ed. 1989, págs. 425-862.
- *Varia*, *OC*, tomos: I, (1ª ed. 1955, 3ª reimp. 1996, págs. 311-345); y VIII, (1ª ed. 1958, 2ª reimp. 1996, págs. 426-458).
- *Cuadernos*, en *Revista Hispánica Moderna*, Nº 3-4, Año: XXII, Julio-Octubre, 1956.
- *Simpatías y diferencias*, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª serie, *OC*, tomo: IV, 1ª ed. 1956, 2ª reimp. 1995, págs. 9-480.
- *Resumen de la literatura mexicana: (XVI-XIX)*, [1958], *OC*, tomo: XXV, 1ª ed. 1991, págs. 397-439.
- *Constancia poética*, *OC*, tomo: X, 1ª ed. 1959, 3ª reimp. 1996.
- *No hay tal lugar*, *OC*, tomo: XI, 1ª ed. 1960, 2ª reimp. 1997, págs. 335-390.
- *Al yunque*, (México, Tezontle, 1ª ed., 1960), *OC*, tomo: XXI, 1ª ed. 1981, 1ª reimp. 2000, págs. 246-419.
- *La afición de Grecia*, (México, El Colegio Nacional, 1ª ed., 1960), *OC*, tomo: XIX, 1ª ed. 1968, 2ª reimp. 2000, págs. 340-411.
- “Poesía Española Contemporánea”, *Varia*: III-C: Unamuno, - *Procede de la Cultura en México*, Nº 38, 7 de Octubre, 1964, *México Siempre*, 1964, pág. 1.
- *Los poemas homéricos*, (México, *La Gaceta* del Fondo de

- Cultura Económica, 1ª ed., 1965), *OC*, tomo: XIX, 1ª ed. 1968, 2ª reimp. 2000, págs. 21-89.
- *Oración del 9 de febrero de 1913*, (*Diario*, México, Universidad de Guanajuato, 1ª ed., 1969), *OC*, tomo: XXIV, 1ª ed. 1990, págs. 24-39.
- *Historia documental de mis libros*, (*Diario*, México, Universidad de Guanajuato, 1ª ed., 1969), *OC*, tomo: XXIV, 1ª ed. 1990, págs. 148-355.
- Reyes, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, Buenos Aires, Eudeba, 1ª ed., 1977.
- “Alfonso Reyes ayer, hoy y siempre”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 45-47.
- Reyes Corea, Bulmaro, “Reseña de La tragedia griega en sus textos: forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad) de López Férez Juan Antonio”, *Nova Tellus*, vol. 23, N° 1, junio, Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México, 2005, págs. 231-233.
- Ricoeur, Paul, *Historia y verdad*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1ª ed., 1990.
- Romojaro Montero, Rosa, *Teoría poética y creatividad*, Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 2010.
- Rovira, José Carlos, “Benedetti: desde Rodó a lo más cercano”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 121-130.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, “La aventura de la imagen en la poesía de José Lezama Lima”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e*

iconografía, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 53-71.

— “De lo fantástico a lo neofantástico: Leopoldo Lugones y Julio Cortázar”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 129-146.

— “Historia, intrahistoria y ficción: posibilidades de lo novelesco en tres obras del fin del siglo XX”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, págs. 223-247.

Sabugo Abril, Amancio, “La vocación literaria de Alfonso Reyes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario: N° 4, Octubre, 1989, págs. 23-32.

Sadurní D’Acri, Teresa Inés, *Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano*, Tesis Doctoral, Director: Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Saer, Juan José, “La literatura y los nuevos lenguajes”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 301-316.

Sáizar, Consuelo, “Alfonso Reyes y los libros”, en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 02, 2006, Instituto tecnológico y de estudios superiores de Monterrey, Monterrey, México, págs. 191-195.

Salvador, Álvaro, “Neruda, El surrealismo y España”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 223-240.

- Sánchez Prado, Ignacio M., “Alfonso Reyes y la crítica clásica. Notas para una genealogía”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 96-107.
- Sánchez Segura, Ulises, “Entre la posmodernidad y la tradición: Alfonso Reyes y Luis de Góngora”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 127-134.
- Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 167-184.
- Schulman, Ivan A., “La vorágine: contrapuntos y textualizaciones de la modernidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, N° 2, El Colegio de México, 1992, págs. 875-889.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1ª ed., 1985.
- Sevilla Arroyo, Florencio, “Miguel de Cervantes: realidad, ficción y verosimilitud”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 91-128.
- Souviron López, Begonia, “La escritura poética de Gabriel García Márquez”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 41-51.
- “Alejo Carpentier. Entre el surrealismo y lo real maravilloso”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2006, págs. 107-141.
- Stanton, Anthony, *Correspondencia: Alfonso Reyes / Octavio Paz, (1939-*

- 1959), México, Fondo de cultura económica, 1ª ed., 1ª reimp. 1999.
- “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N° 37, tomo: II, 1989, págs. 621-642.
- Sucre, Guillermo, *La máscara y la transparencia*, Caracas, Monte Avila Editores, 1ª ed., 1974.
- (Coord.), “La nueva crítica”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 259-275.
- Taján, Alfredo, “*Esferaimagen* en Severo Sarduy”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mímesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 73-79.
- “Xul Soler y Emilio Pettoruti: más allá del espejo”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 242-250.
- Tamayo Vargas, Augusto, “Interpretación de América Latina”, en *América Latina en su Literatura* (César Fernández Moreno ed.), México, S. XXI / Unesco, 1972, págs. 441-461.
- Tibón, Gutierre, “Alfonso Reyes. *In memoriam*”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 643-647.
- Torres Bodet, Jaime, “Homenaje a Alfonso Reyes”, en *Presencia de Alfonso Reyes, [Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)]*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, págs. 160-161.
- Valadez Moreno, Moisés; Ramírez Almaraz, Jesús Gerardo, “Reflexiones antropológicas desde la perspectiva del genio regiomontano

Alfonso Reyes”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 25, Tecnológico de Monterrey, Monterrey, México, 2008, págs. 115-138.

Valdés, Mario, “Leyendo a Alfonso Reyes: el pasado hecho presente”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, págs. 649-664.

Valender, James, “La correspondencia entre Alfonso Reyes y Manuel Altolaguirre”, *Boletín de la Fundación Federico García Corca*, Año: VII, N° 13-14, Mayo, 1993, págs. 29-70.

— “Los 5 casi sonetos de Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, 1989, págs. 665-673.

Vargas Llosa, Mario, “Homenaje a Alfonso Reyes”, en *Presencia de Alfonso Reyes, [Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)]*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, págs. 155-162.

Vergara, Gloria, “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 013, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), Monterrey, México, págs. 71-83.

Vilanova, Ángel, “Motivo clásico y novela latinoamericana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XL, N° 2, El Colegio de México, 1992, págs. 1087-1099.

Villarreal, Minerva Margarita, “Legado de Alfonso Reyes”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 32-38.

Villarreal, Jasé Javier, “La vocación y su ventana”, *Revista Anthropos*, N° 221, 2008, págs. 108-116.

Volpi, Jorge, “La realidad como novela fantástica”, en Fernández Ariza, Guadalupe, (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX:*

imaginación y fantasía, Universidad de Málaga, 1ª ed., 2004, págs. 9-27.

Willis Robb, James, “Alfonso Reyes, Tomás Navarro Tomás y El Centro de Estudios Históricos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, Nº 2, México, El Colegio de México, 1989, págs. 603-620.

— “Amistades literarias: Alfonso Reyes y Pedro Salinas (Un mexicano en España / Un español en América)”, *Revista Hispánica Moderna*, Nº 46, tomo: II, Diciembre, 1993, págs. 375-383.

Xirau, Ramón, “Cinco vías a *Ifigenia cruel*”, en *Presencia de Alfonso Reyes, [Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)]*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, págs. 160-166.

Yankelevich, Pablo, “Reseña de *Cultura y política en el México posrevolucionario* de Javier Garcíadiego”, *Cuicuilco*, vol. 14, Nº 40, mayo-agosto, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2007, págs. 229-234.

Yurkievich, Saúl, *La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus, 1ª ed., 1978.

— *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel, 1ª ed., 1984.

— “La poesía hoy: posiciones y perspectivas”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nº 28, tomo: I, Madrid, Servicio de publicaciones Universidad Complutense, 1999, págs. 383-391.

Zaitzeff, Serge I., “Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal: Un diálogo literario”, University of Calgary, *Centro virtual Cervantes: AIH.*, Actas IX, 1986, págs. 733-741.

— “Alfonso Reyes en París a través de su correspondencia con

- Genaro Estrada”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, págs. 675-688.
- Zavala, Silvio, “Deslinde de vivencias en la historia mexicana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo: XXXVII, N° 2, El Colegio de México, 1989, págs. 689-699.
- Zambrano, María, “Recuerdo de Alfonso Reyes”, en Enríquez Perea, Alberto, *Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes: (1939-1959)*, México, Taurus, 1ª ed., 2006, págs. 265-267.
- “Entre violetas y volcanes”, en Enríquez Perea, Alberto, *Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes: (1939-1959)*, México, Taurus, 1ª ed., 2006, págs. 269-271.
- Zea, Leopoldo, *El Positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1968.
- Zuleta Álvarez, Enrique, “Alfonso Reyes y la Argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Complementario 4, Octubre – 1989, págs. 41-66.
- “Correspondencia de Enrique González Martínez y Alfonso Reyes”, *Ábside*; México, XVIII, N° 3, Julio-septiembre de 1953.
- “Correspondencia: Enrique Díez-Canedo, Alfonso Reyes”, México, *Los sesenta*, N° 3, 1965, págs. 5-21.