

FICCIÓN Y VERDAD SEGÚN LA TEORÍA LITERARIA DE ALFONSO REYES

En los meses de mayo a junio de 1940, Alfonso Reyes fue invitado a dictar un curso de teoría literaria en la Universidad Nacional Autónoma de México. Lecciones que luego publicó bajo el título de *El deslinde. Prolegómenos para una teoría literaria* (México, 1944). El objetivo del maestro era indagar en el fenómeno literario partiendo de cero, desde lo más obvio hasta lo menos evidente, asumiendo el papel de un observador que contempla el fenómeno literario como un proceso mental complejo, que acontece dentro de la mente de quien lo contempla, como intentando hacer teoría –que equivale a visión, abstracción– del fenómeno mental que acontece cuando el hombre hace literatura.

Este punto de partida en el fenómeno subjetivo, mental, de la literatura, Reyes lo toma del método fenomenológico de Husserl, quien confiere particular importancia a la recepción mental de los objetos externos por parte de un sujeto cognoscente. Con lo cual, la teoría literaria de Alfonso Reyes se aproxima a una teoría del conocimiento desde el punto de vista literario. Desarrollar esta postura filosófica excedería el ámbito de este trabajo. Nos bastará resaltar que no toda fenomenología niega o ignora la existencia de realidades externas al sujeto, ni la cognoscibilidad de los objetos concretos, que en este caso sería la obra literaria *per se*. Para muchos intelectuales, el método de Husserl los ayudó a mantenerse lejos de la concepción empírico-positivista de la razón, que pretendió basar todo conocimiento en el dato externo, empíricamente demostrable, cuantificable. Visión positivista de la que muchos escritores se alejaron o se rebelaron lógicamente.

Por otra parte, Alfonso Reyes era escritor, con práctica en la prosa, en el ensayo histórico-literario, en la poesía y también

en la crítica literaria. Conocía “desde dentro”, es decir, desde la mente de quien escribe, la vivencia de concebir literariamente una idea, y de expresarla buscando provocar el goce estético. Había profundizado en la literatura griega, en la mitología y en su evolución especulativa hasta llegar a alcanzar la expresión de un conocimiento abstracto y universal, filosófico. Reyes ensayó los géneros y las temáticas propias del espíritu de la literatura griega: su obra más conocida, inspirada en la tragedia griega, es *Ifigenia cruel*.

Alfonso Reyes profundizó notablemente en la concepción griega del arte, de la poética, con especial atención en el desarrollo de la Escuela de Atenas con Sócrates, Platón y Aristóteles. Por sus estudios se comprueba que tenía la convicción de que la cultura griega estaba fundamentada en el *logos*, que abarcaba tanto el conocimiento de la realidad, la razón, las ideas, como su expresión por medio de las palabras. El *logos* era, pues, tanto la idea (conceptos abstractos y universales, contenidos semánticos, inteligibilidad de las cosas) como su inmediata representación verbal por medio de signos que son las palabras¹. Esta complexión del *logos* en razón y expresión constituía, en buena medida, el colofón del conocimiento, y también de la experiencia estética del hombre.

Antes de terminar con esta breve introducción, cabe destacar que Alfonso Reyes advirtió una dolencia interpretativa en las nociones relacionadas con la poética de los griegos, iniciada a partir del Renacimiento, pero que se mantuvo a lo largo de la historia de la literatura. Veamos, pues, dos textos de Alfonso Reyes que explican esta “dolencia” interpretativa. En primer lugar, refiriéndose a la interpretación de la concepción poética de Platón dice:

Hemos llegado a preguntarnos si no aparecen en él dos valoraciones contradictorias de la poesía, dos estéticas irreconciliables: la una propiamente platónica, cuando cree ver en la inspiración la voz del dios; la otra pedestre, cuando cree ver en toda literatura una decadencia en tercer grado de la verdadera realidad. Su imprecisión en la teoría de la ‘mimesis’ lo ha dejado expuesto a las peores interpretaciones del retratismo realista. Su apreciación final del objeto artístico resulta extra-artística.

¹ Cf. ALFONSO REYES, *La crítica en la edad ateniense* (1941), en *Obras completas*, F.C.E., México, 1961, t. 11, pp. 15-16.

Y todavía se discute largamente el vario sentido con que aplica el término *technen*².

Reyes era consciente de la ambigüedad de Platón debido a su concepción dualista y antagónica de la inspiración poética que, por una parte constituye una elevación o arrebató místico del poeta que sirve a la causa de los dioses y, por otra, denota la imposibilidad de concebir racionalmente y de ser capaz de expresar ese mundo ideal al que fue elevado de modo irracional, valiéndose de las pasiones y sentimientos más bajos del artista, cosa que el filósofo griego no tardó en condenar por el bien de la *polis*. Por último, Reyes denunció que la crítica a la estética de Platón haya reducido la noción de *mimesis* a mera imitación imperfecta de formas perfectas e ideales. A esto es a lo que Reyes llama retratismo realista.

Sobre la exégesis aristotélica añade lo siguiente (lo tomamos de su otra obra, *La crítica en la edad ateniense*):

Bajo el peso del Estagirita, la crítica... corre constantemente hacia el resbaladizo terreno de la preceptiva. La descripción del tipo literario a la vista, impecable en cuanto es descripción, aspira a convertirse en regla y norma de valor absoluto, con lo que se desvirtúa sensiblemente. Este error disculpable en Aristóteles, nunca es en él tan abultado como entre sus comentaristas y casi diré calumniadores del Renacimiento³.

Alfonso Reyes entiende la poética de Aristóteles como un esfuerzo fenomenográfico y descriptivo de las formas narrativas presentes en la Grecia antigua. A su vez, debido a la profundidad y capacidad de penetración en los fenómenos, Aristóteles fue capaz de intuir algunas nociones de carácter universal, de alcance psicológico y social, válidas para todos los tiempos independientemente de las formas artísticas concretas. Son conocidas, por ejemplo, sus teorías acerca del comportamiento mimético y la catarsis. Pero no hay que olvidar que el estagirita se limitó a exponer los géneros de su tiempo, y por eso "aquella limitación previa a los tipos literarios que le son conocidos recorta el alcance de sus conclusiones. Nunca se le ocurre imaginar una forma nueva: no es su asunto... La humanidad,

² ALFONSO REYES, *El deslinde. Prolegómenos para una teoría literaria* (1944), en *Obras completas*, 1963, t. 15, p. 34.

³ A. REYES, *La crítica en la edad ateniense*, pp. 202-203.

seducida por su genio, le pide lo que no pidió a otros, y se impacienta de que no haya sido profeta” (*ibid.*, p. 206).

Constituye un error, para Reyes, pretender limitar los géneros narrativos a las formas descritas por Aristóteles, porque esto supondría concebir su *Poética* como un conjunto de normas de carácter preceptivo⁴. La razón profunda de este error podría ser el descuido de la noción griega de *logos*, clave de toda la filosofía como hemos dicho. Si el *logos* constituía el elemento fundante de la cultura griega, entonces se puede decir que la *mimesis* era la acción mediante la cual el artista acarreaba el *logos* en sus múltiples representaciones, incluidas las simbólicas y ficticias. Porque el *logos* no responde a un retrato de las formas accidentales de la realidad, sino a su dimensión más íntima y esencial. No obstante, si bien la acción mimética tiene su origen en la tendencia humana de imitar formas existentes, dicha actividad no era concebida por los griegos como una mera representación de lo externo, sino como la expresión de la capacidad humana de abstraer, es decir, de penetrar en el ser de la realidad hasta el punto de poder expresar también aquello que está oculto a los sentidos, el misterio de las esencias existentes y posibles. Por eso, la *mimesis* griega no es reducible a la simple imitación formal de la realidad externa o del suceder real (lo cual sería sinónimo de retratismo), así como tampoco se debe interpretar como regla o cánones externos de representación artística (preceptiva). Ni el retratismo ni la preceptiva coinciden con la visión griega del *logos* poético. Ciertamente, caben ulteriores aclaraciones.

Además, si las obras poéticas no están obligadas a plasmar realidades existentes, entonces ¿cómo se lleva a cabo la recepción, por parte del sujeto pasivo o cognoscente, de las obras poéticas? ¿Cuál es el punto de partida? Si el inicio del conocimiento es la obra en sí misma, y sólo por sí misma, entonces

⁴ En un ensayo titulado “Charla elemental sobre la preceptiva”, REYES la define como “un código de normas y guías para la literatura como hecho general... Ya sea en su concepto de Literatura General, de Retórica o de Poética, representó un entrometimiento en la creación, un intento de gobernarla como desde fuera, en vista de ciertos preceptos o consejos que querían sostenerse con la experiencia. Los preceptos padecieron las más veces por abuso del principio de autoridad, o por arbitrariedad apriorística... Se entronizaba lo contingente como necesario. La generalización se había hecho en la superficie, sin calar en la esencia. La autoridad se había fundado en lo superficial y hasta en lo indiferente o lo meramente casual, cuando no era del todo caprichosa (*Al yunque* [1948], en *Obras completas*, t. 21, pp. 308-309).

afirmamos que ella tiene entidad propia como los demás seres existentes. Pero sabemos que no es así, pues para conocer una obra artística no basta un ejercicio de inducción ni de deducción intelectual, sino que hace falta emprender un proceso de *re-conocimiento* de la obra y de su autor, es decir, de conocer aquello que se quiso representar.

En segundo lugar, el significado original, o la razón de ser de una obra de arte, no puede deducirse ni inducirse porque su existencia obedece a una *motivación interior* que no siempre es evidente. Lo mismo ocurre con la Naturaleza: la motivación última de su existencia no es un dato de experiencia sensible, sólo que al ser tantos los porqués que están inscritos en ella de manera visible y experimentable, “las causas de causas intrincadas” como les llamaba Alfonso Reyes, entonces la pregunta última acerca de la motivación real de su existencia pocas veces se plantea. En cambio, en las obras de arte no sucede así, ya que su existencia obedece a causas mucho más simples e inmediatas respecto a su hacedor. Es decir, hacen referencia explícita y casi directa a su autor. Llamemos, pues, a esta razón última de las realidades –artísticas y naturales– el *logos*, que se refiere al significado más pleno de las cosas, a su verdad más íntima, que a su vez es cognoscible. Entonces nos preguntamos ¿Cómo se encuentra el *logos* en las representaciones artísticas? ¿Existe un ente poético, una verdad poética que pueda ser conocida, y por tanto abstraída?

LA VERDAD POÉTICA SEGÚN ALFONSO REYES

En la última parte de *El deslinde*, Alfonso Reyes evoca la histórica discusión entre san Anselmo de Canterbury y el monje Gaunilón acerca de la prueba ontológica de la existencia de Dios. Recordemos que san Anselmo sostenía que la existencia de Dios quedaba demostrada debido a que es el ser más grande en el que se pueda jamás pensar, es decir, se trata de una idea tal que, de no existir, seríamos incapaces de intuir la y menos aún de conocerla. Porque es la misma entidad divina existente la que ilumina el entendimiento humano para que el hombre pueda pensar en ella.

El monje Gaunilón objeta a san Anselmo diciendo que si Dios existe sólo porque puede ser pensado como lo más grande, entonces existe también la Isla Encantada, puesto que se tra-

ta de un ente perfectamente pensable. Lógicamente, Anselmo aduce el argumento de necesidad, sosteniendo que “la Isla Encantada es perfectamente pensable, pero el paso de la idea a la existencia sólo se da por necesidad en el ser infinito, único para quien vale la prueba, y no para el finito”⁵. Con este argumento, san Anselmo está declarando que su prueba ontológica de la existencia de Dios no pretende fundamentar el Ser de Dios en la Idea de Dios sino que, penetrando en el origen de una idea, es posible alcanzar la certeza interior –mediante una demostración lógico-formal– de la existencia extra-subjetiva de Dios.

Pero lo que llama la atención de Reyes, en esta discusión medieval, es lo que puede concluirse acerca del “ente” literario. El monje Gaunilón empleó una ficción, la Isla Encantada, como ejemplo de lo perfectamente pensado y, sin embargo, inexistente. Es un planteamiento que recuerda el concepto aristotélico de verosimilitud que sostiene que las formas artísticas no suponen ninguna novedad ontológica aunque gocen de una cierta cognoscibilidad. Por ejemplo, la Isla Encantada es cognoscible porque se apoya en algo real, aunque sea un mínimo de realidad: isla. De este modo “las formas artificiales o artísticas... se reducen... a composición, orden y figura, a nueva estructuración de lo ya existente” (*ibid.*, p. 410).

Pero las reflexiones de Reyes no quedan aquí, tal vez porque a ningún artista le basta, para explicar cómo se lleva a cabo la creación poética, la sentencia de que su trabajo creativo se reduce a mera recomposición o narración de lo que ya existe. Tal formulación deja de lado mucho de la experiencia poética y cognitiva del artista. Es interesante el curso que sigue ahora el pensamiento de Alfonso Reyes pues, en éste como en tantos otros pasajes de *El deslinde*, se manifiesta la armonía entre el pensamiento realista de Aristóteles y el sano idealismo platónico, necesario para indagar en esta materia literaria. Si bien Reyes acepta la inexistencia del ente literario, por otra parte concede gran importancia a la capacidad humana de concebir formas nuevas, pues ello constituye una de las mayores muestras de la dimensión dialógica que se verifica, por medio de la razón poética, entre el hombre y el Creador. Reyes se abisma ante la facultad creativa de la razón y afirma que, entre el Dios creador y el “ente” poético construido por el hombre (la Isla Encantada):

⁵ A. REYES, *El deslinde*, p. 411.

Surge el abismo, mágico y loco, y se arrima por aquella orillada zona del espíritu todavía plástica, todavía no policiada; aquella desde donde todavía se columbra, a balcón abierto, otra posibilidad de naturaleza, otra estructura de la creación, que mal podría ser ajena a la infinita posibilidad de crear... Los viejos teólogos tenían a Dios enredado en telarañas como los enanos a Gulliver. La divinidad del dogma se había encarcelado en su propia omnipotencia. La divinidad de la poesía continúa proliferando milagros –con licencia de Dios, si así le place a la creencia–, y por eso infunde desazón al orbe del razonamiento, cuya delgada herramienta deja inútil (*ibid.*, p. 412).

Alfonso Reyes no está de acuerdo con la postura de quienes reducen las posibilidades de la razón a operaciones de carácter discursivo, o lógico-formal, a partir de la experiencia sensible. Al mismo tiempo, intenta reforzar la noción de que en el intelecto humano se evidencia un peculiar tipo de conocimiento de carácter intuitivo y en cierto modo inmediato que podríamos llamar contemplativo, esto es, de visión interior. Un conocimiento que no es pura y simple imaginación, porque no brota de una reacomodación de formas conocidas, sino que resulta de una relación dialógica con el ser metafísico, ulterior a lo sensible. Todo esto recuerda la concepción platónica de las ideas que Alfonso Reyes explica en su obra *La crítica en la edad ateniense*. La potencia creativa del hombre se eleva y penetra en las infinitas posibilidades del ser. De este modo puede “obrar milagros” –como lo afirma Reyes–, no porque tenga facultades creativas *ex-nihilo*, sino porque puede entablar una relación de diálogo con el Ser creador, llegando incluso a participar de la visión de ese ámbito “no policiado” de la realidad, en el sentido de que escapa a la percepción sensorial, al igual que puede indagar en las infinitas posibilidades de existencia a las que puede dar vida ese Ser:

Si Dios no es más que el ente escolástico, entonces nuestra Isla Encantada estará dejada [abandonada] de la mano de Dios. Si Dios es creación y voluntad constantes e infinitas, entonces queda todavía mucho por ver, mucho que hablar, muchas de estas palabras huecas que lanzar en la partida de dados, para que Dios escoja las suyas. Por donde la actitud estética se acerca a la confianza religiosa mucho más de lo que sospechábamos (*ibid.*, p. 412).

Aunque, como puede observarse, la interpretación que hace Reyes de la divinidad es monoteísta y cristiana, la ten-

dencia al platonismo es evidente. Si para Platón la inspiración poética era consecuencia de un arrebató místico proveniente de un dios o de una musa, para Reyes consistirá en un acto de confianza religiosa. Por eso, el artista está llamado, también mediante su trabajo, a un diálogo divino. En esto consiste la liberación plena del artista de las formas reales existentes, sin quedar excluido de la búsqueda y expresión del *logos*.

Para Reyes, la experiencia poética no supone la imitación de una forma única, ni una total autonomía, ensimismada, de la imaginación del artista. Supone más bien la experiencia de un *dia-logos*, de un intercambio interior o asimilación del *logos*, que lleva a cabo el artista y que le permite abarcar mucho más ser de lo que los sentidos externos le permiten captar y sus buenas técnicas imitar. En este razonamiento se palpa el platonismo alfonsino. El artista, de alguna manera, dialoga con el Ser total. Además, sabemos que la filosofía platónica intenta fundamentar la entidad de las obras poéticas en un mundo ultraterreno del cual el artista participa por vía de iluminación pero, como aclara Reyes:

Desde luego, Platón no prescinde de los datos de la realidad objetiva al establecer su teoría del arte... A la luz de su filosofía, no es aventurado suponer que, aunque cuenta siempre con estos datos de los sentidos –único de que el artista dispone–, cuando habla de la imitación no piensa tanto en la reproducción de la naturaleza como en la representación jeroglífica, por medio del arte, de aquellas verdades esenciales, de aquellas ideas o formas sólo perceptibles para el alma, y de que los fenómenos son apenas sombras desmedradas. El arte vendría, pues, a ser un ‘ente intermediario’ entre los dos mundos⁶.

El *logos* no está circunscrito al ámbito del razonamiento científico y discursivo; también está presente en la inspiración poética de modo decisivo. Diremos más: también el conocimiento científico se apoya en la facultad dialógica-intuitiva del intelecto, ya que para penetrar en las realidades sensibles y experimentales hace falta imaginación, hipótesis, iluminación. El razonamiento científico usa de la inspiración poética de modo moderado e instrumental, como medio y con cautela, con método, ya que sus efectos podrían extraerlo del mundo físico al que debe volver constantemente para verificar sus

⁶ A. REYES, *La crítica en la edad ateniense*, p. 270.

ideas. En cambio, la función de la inspiración poética consiste en alimentar el espíritu con la intención de crear una segunda naturaleza, que podemos llamar cultura, con el fin de modelar las relaciones sociales y la visión del mundo, del hombre.

En esta primera parte hemos visto, siguiendo el planteamiento ontológico del ente poético según Alfonso Reyes, que si bien el objeto artístico carece de entidad propia, formal, no obstante su cognoscibilidad, y con ello podemos decir su *logos* o verdad, no depende sólo de la imitación formal de la naturaleza, sino de una peculiar y misteriosa capacidad del intelecto de penetrar en la razón creadora divina, única capaz de producir infinitud de formas posibles.

LITERATURA, SUCEDER REAL Y REPRESENTACIÓN

Hagamos una brevísima referencia a la relación hombre, mundo y significados por medio de las palabras, según lo explica R. Spaemann:

La relación del hombre con el mundo está mediada simbólicamente. Vivimos en un mundo interpretado... Los hombres se manifiestan como personas porque distinguen el mundo de los signos de los designados, lo cual les permite disponer de ellos con más libertad que la que tienen para disponer de las cosas, las cuales son lo que son sin nosotros⁷.

Esta idea parece latir también en el pensamiento de Alfonso Reyes. Vivimos en un mundo representado simbólicamente, interpretado. Además, cuando hablamos de ficción literaria, entendemos que el suceder real importa muy poco, y que la expresión literaria agota en sí misma su sentido, lo que equivale a decir que el fin de la literatura es fingir. El fingimiento nos lleva, casi automáticamente, al concepto de mentira práctica: “El sol se pone. Esta frase desnuda bien puede también, claro está, ser un fingimiento literario: no es cierto que el sol se esté poniendo al tiempo que lo escribo. Para ser fingimiento, esa frasecilla modesta no necesita de ningunas galas verbales”⁸.

Las cosas son lo que son sin nosotros, pero forma parte de nuestra interpretación del mundo hacer referencia al mo-

⁷ ROBERT SPAEMANN, *Personas*, Eunsa, Pamplona, 2000, p. 98.

⁸ A. REYES, *El deslinde*, p. 172.

vimiento de la tierra alrededor del sol como si fuese el sol el que se moviese. Si esto es así en el lenguaje coloquial, en la ficción literaria se agudiza aún más la intencionalidad ficticia, ya que el hombre no sólo establece unos modos más o menos convencionales para referirse a la realidad que le rodea, lo cual ya forma parte de la interpretación simbólica del mundo, sino que, además, puede evocar, por medio de esas representaciones convencionales, sus propias vivencias personales, su modo de ver el mundo:

Para los fines del poeta, la ficción no es una mentira, antes es otro modo más cabal de verdad. Y esto, por dos razones: la una, porque ella contiene la evocación del hecho práctico, el mínimo de realidad con que se satisface la práctica y, además de eso, la expresión de un querer real añadido por el hombre en un arresto de creación mágica, o complementación del mundo por la voluntad verbalmente manifestada: “Sea el sol, además de lo que suele, un monarca oriental que expira”... Cuando el sol se pone, yo veo en él, además de eso, un monarca oriental que expira. Trocando el proloquio diríamos que “el sol se pone para todos” –mínimo real– pero en la puesta de sol acontecen muchas otras cosas, diferentes y privativas para cada uno; cosas en que la mayoría no repara, por atrofia constante o por indiferencia casual; cosa que el poeta define y dice por oficio (*ibid.*, p. 173).

Parece que este párrafo condensa el núcleo de lo que Alfonso Reyes entiende por inspiración poética. Parafraseándolo podemos decir que, aunque el sol se pone para todos, se pone también “para mí” con una serie de significados y significaciones mentales que acontecen dentro del escritor. Esto no quiere decir que para el artista el conocimiento de la realidad sea algo insignificante. De ser así, bastaría con un “mínimo de realidad” que opere como una especie de carnada para que el hombre entre en el juego del artista, en su mundo ideal. Hablar de verdad en la ficción, por lo visto, no tendría sentido, ya que la realidad se usaría sólo de modo utilitarista y sucedáneo. Muy lejos está Alfonso Reyes de llegar a estas conclusiones. De hecho, en el quinto capítulo de su *Deslinde* dicta su sentencia final acerca la verdad de la ficción:

El suceder real o verdad práctica no es más que una manifestación limitada de la verdad. El torbellino de la ficción, animado de la intención literaria (“la ficción del ánimo conmovido”, decía Vico),

gira y asciende, desde el ajuste con el suceder real más singular y contingente, hasta el desajuste heroico de la fantasía. Pero en ninguno de sus grados, ni en este último, podría la literatura escapar: 1º a la verdad filosófica o universalidad en el sentido aristotélico; 2º a la verdad psicológica o expresión de las representaciones subjetivas, de que nos dio ejemplo el poeta ante el crepúsculo; 3º al mínimo de suceder real, de verdad práctica, que necesariamente lleva consigo toda operación de nuestra mente. La ficción vuela, sí; pero, como la cometa, prendida a un hilo de resistencia: ni se va del universo, ni se va del yo, no se va de la naturaleza física por más que la adelgace... Si el arte no escapa de la verdad, quiere decir que, en cierto sentido, la repite. Y de la repetición a la “mímesis” no hay más que un paso. Se imponen algunos esclarecimientos (*ibid.*, p. 197).

Llegados a este punto, vemos cómo Reyes se aleja de Platón y demuestra su afinidad hacia el aristotelismo. No es que ambos se opongan, sino que el estagirita pudo resolver una cuestión que había quedado en suspenso en el platonismo, a saber, cómo la ficción, si bien brota del arrebató del artista por medio de las pasiones y de la conmoción frente a una realidad ulterior, puede expresar con más cabalidad la verdad de las cosas.

Cuando Reyes afirma que el poeta no puede escapar de la verdad en sus representaciones, queda claro que se está refiriendo tanto a la dimensión abstracta y universal del conocimiento, como al sujeto que posee esas verdades, esto es, al proceso, sensible y cognitivo suscitado en él cuando conoce, lo que equivale a su propio hábito de conocer y de razonar. Hemos dicho que a Reyes le preocupaba el error del preceptivismo, ese juzgar el fenómeno literario de un modo formal y externo, que tiende a vaciar la obra de su verdad más profunda. Ahora comprendemos mejor su inquietud pues, de ser así, la verdad de la ficción o de la *mimesis* literaria se reduciría a una cuestión puramente externa y estilística, formal, mientras que negaría la verdad psicológica del artista, esto es, su propia experiencia cognoscitiva.

Hay verdad en las obras literarias cuando tanto el *logos* como la verdad del autor –el modo como un determinado conocimiento le impacta y opera en él– están presentes de alguna manera en la obra. Por eso, más decisivo que la inspiración poética puede que sea, para un artista, el propio conocimiento o el auto-reconocimiento de todo aquel bagaje intelectual que la experiencia cognoscible va dejando en él. En este sentido,

puede decirse que la verdad de la ficción literaria no es de carácter formal sino *in-formal*. La verdad del hombre y de la realidad está presente de modo informal en la literatura porque ella inspira, *da forma*. Bajo este principio, la cuestión acerca de la *mimesis* literaria y la verosimilitud no se reduce a una serie de cánones de representación formal. Siguiendo la poética de Platón, Reyes afirma lo siguiente:

El poema, el arte en general, es producto de la imitación, sea que tal imitación se entienda con relación a la doctrina de la reminiscencia, sea como representación selectiva de la naturaleza. Pero tal teoría, sin explicación suficiente, quedará expuesta a incomprendiones, y a las estrecheces del llamado realismo. La obra debe ser un todo vivo, dotado de partes necesarias, como lo es el 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. El juicio literario debe tomar en cuenta: 1º la naturaleza del objeto imitado; 2º la verdad de la imitación; y 3º la belleza misma del poema⁹.

En esta búsqueda de la rectitud del juicio crítico frente a cualquier obra de arte, Reyes distingue entre naturaleza (verdad universal), verdad de la imitación (verdad del artista) y el juicio estético, que coloca en último término. De hecho, es en la justa adecuación entre el *logos* universal y el mundo interior del artista donde se encuentra el mayor desafío, la más alta exigencia, de quienes han recibido el don de “crear” formas poéticas: esa segunda naturaleza en la que habitan los hombres, que no se opone a la naturaleza primera sino que la hace significativamente rica para la persona humana. Por medio del arte, la relación del hombre con la naturaleza se renueva y de alguna manera se repropone (incluyendo, claro está, la naturaleza humana). Por eso, el arte impacta al intelecto humano, y hace evidente la profunda inagotabilidad de la verdad y de sus formas, más aún cuando ilustra una temática humana.

Alfonso Reyes es consciente de que la verdad es inagotable tanto en la expresión artística como en el suceder real. Vista así, la *mimesis* literaria no es una restricción de las posibilidades artísticas, sino una garantía de que el artista no va por caminos de *no-ser* sino de *ser*. El *no-ser* es incognoscible y por eso inco-

⁹ A. REYES, *La crítica en la edad ateniense*, p. 176.

municable, acaba conduciendo a la nada que, a fin de cuentas, no puede ser *re*-presentada ni *re*-creada porque no es. El trabajo del escritor acaba siendo un juego vacío de palabras, una especie de agujero negro en el curso de la creación literaria. A estos extremos puede conducir la literatura nihilista, carente de sentido, de verdades significativas para el hombre. En este sentido, y uniéndolo con el juicio anterior acerca de la relación del artista con el Creador, la reflexión de Steiner –posterior a Reyes– va en esta línea cuando afirma:

No imagino que Él [Dios] pueda ser convocado a volver a nuestra condición agnóstica y positivista. No supongo que una teoría de la hermenéutica y de la crítica cuyo compromiso sea teológico, o que una práctica de la poesía y las artes que denote, que implique la presencia real de lo trascendente o su “ausencia substantiva” de una nueva soledad del hombre, pueda obtener el asentimiento general. Lo que he querido clarificar es la duplicidad espiritual y existencial en gran parte de nuestros modelos actuales de significación y valor estético. Conscientemente o no, con vergüenza o indiferencia, estos modelos recurren y metaforizan en forma crucial la lengua, las imaginaciones y las garantías –abandonadas, no canceladas– de una teología o, al menos, de una metafísica trascendente. Las trivializaciones astutas, el lúdico nihilismo de la desconstrucción tienen el mérito de su honestidad. Nos informan que “de la nada, nada resultará”¹⁰.

Son reflexiones que invitan a pensar en la responsabilidad ética del escritor frente a sí mismo y frente a la cultura que le circunda. Romano Guardini, refiriéndose al valor de la palabra, hace una consideración pertinente también para la literatura:

Una palabra no es simplemente un signo con el que entenderse, sino una estructura corpóreo-espiritual viva. Junto con las demás palabras forma el lenguaje y, como tal, el ámbito en el que vive el hombre; el mundo de las formas significativas de las que emerge constantemente la verdad. Por consiguiente, cuando se desbarata una palabra, no ocurre sólo que las personas que hablan entre sí no entienden lo que dice el otro, sino algo mucho más importante: se desbarata una de las formas con las que existe el hombre. Se oscurece un señalamiento de sentido que el hombre necesita

¹⁰ GEORGE STEINER, “Real presences”, en *No passion spent. Essays 1978-1996*, Fabe & Fabe, London, 1996.

para poder caminar bien. Se apaga una luz y se oscurece más el día espiritual del hombre¹¹.

Si lo aplicamos a la literatura podemos decir que una obra literaria no es simplemente una historia divertida, o una “mentira” que no engaña a nadie, sino que se trata de una realidad viva, que representa formas de vida significativas, es decir, propuestas antropológicas vitales.

Por último, queda explicar con mayor precisión cómo Reyes entiende la relación entre creación artística y verdad interior del artista, o verdad psicológica. Se trata de una relación de la que también se desprende un deber de fidelidad a sí mismo, al propio yo, en el que están presentes, como vestigios encarnados, los rasgos universales de lo que es el hombre, de su naturaleza. Para referirnos a la verdad psicológica es necesario exponer otro término propio de la fenomenología que Reyes emplea con frecuencia: la intencionalidad. La intencionalidad supone tanto el “yo consciente” como el “ser consciente de algo”. Por lo tanto, cuando los fenomenólogos afirman que todo conocimiento es intencional, están sosteniendo que la presencia del objeto en la mente va siempre unida a un *modo* concreto de pensarlo, a una *noesis*. Por eso niegan la postura positivista que asegura la posibilidad de procesar los datos *puros* en la mente, desligados del “yo” o sujeto que conoce.

El proceso de maduración del artista viene signado por esta experiencia consciente e intencional de estar frente a su propia obra: el “yo” frente a la obra, que Alfonso Reyes describe como el momento cuando

el poeta ha comenzado a atreverse consigo mismo. Ya se sabe artífice. Ha perdido ya el candor primitivo. Siente que puede hacerlo mejor o peor. Su ánimo se sobresalta con dudas y afanes: dudas, en cuanto a la propia actitud; afanes de superación. Aquí el corregimiento, aquí la autocrítica; aquí la primera confrontación entre el yo y la obra¹².

Veamos el ejemplo de una obra literaria que, en cuanto recoge la experiencia de creación artística, en este caso de un pintor, consigue transmitir con fuerte entereza este deber de

¹¹ ROMANO GUARDINI, *El tránsito a la eternidad*, PCC, Madrid, 2003, p. 119.

¹² A. REYES, *Al yunque*, p. 291.

fidelidad al propio yo que experimenta el artista frente a su obra. Se trata de un fragmento de la novela del rabino judío y escritor, Chaim Potok, *Mi name is Asher Lev*, en la que el protagonista expone su dilema interior frente a una obra que siente que le ha quedado incompleta:

Quitó el lienzo blanco del caballete y puse, en su lugar, el gran lienzo de mi madre. Lo miré durante un largo rato y tuve la certeza de que estaba incompleto. Era una buena pintura pero no estaba concluida... El cuadro no expresaba completamente lo que yo había querido decir; no reflejaba totalmente la angustia y el tormento que quería poner en él. Dentro de mí una voz me advirtió sin sonidos que era una trampa.

Había concebido algo incompleto. Ahora sentía su falta de concreción...

Me alejé del cuadro... A la mañana siguiente me levanté, recé y supe lo que debía hacer.

Sí, podría haber decidido no hacerlo. ¿Quién lo hubiese sabido? ¿Alguien en el mundo hubiera percibido la diferencia, al saber que yo tuve la sensación de falta de concreción de un cuadro? ¿Quién se hubiese preocupado de mi callado grito de fraude?... Por sí mismo, era un buen cuadro. Sólo yo lo hubiese sabido.

Pero dejarlo incompleto me hubiese convertido en un traidor, y hubiese sido más fácil dejar futuros trabajos incompletos. Hubiese sido cada vez más difícil dibujar sobre esta ola adicional y doliente de esfuerzo que es siempre la diferencia entre integridad y engaño en un trabajo creativo. Pero yo no sería el traidor de mi propia existencia. ¿Puedes comprender esto? No sería el traidor de mi propia existencia”¹³.

Según Alfonso Reyes, existe un modo literario, artístico, de la mente que es capaz de juzgar sobre las propias hechuras: “Nos referimos a la intención de puro fin estético, al propósito desinteresado de armar un sistema de ciertos efectos que la estética estudia. Y, limitándonos más para el caso de la literatura: efectos obtenidos mediante recursos verbales”¹⁴.

Este impulso lírico consiste en un estímulo hacia la belleza de la expresión, que motiva el movimiento estético de la mente hacia las ideas. Aunque un artista es libre, ciertamente, también está orientado hacia un fin preciso: la búsqueda de

¹³ CHAIM POTOK, *My name is Asher Lev*, Random, New York, 2003, pp. 285-286 (la traducción es propia).

¹⁴ A. REYES, *El deslinde*, p. 204.

la belleza que equivale a la verdad de la expresión poética. De hecho, Alfonso Reyes se pregunta:

El impulso lírico ¿es libertad? Digamos mejor ‘liberación’, recordando que todo arte, como todo juego, se crea sus propias leyes, forja o finge (ficción también) sus propios obstáculos. De suerte que la creación adelanta entre ficciones de libertad y ficciones de regulación canónica. Y esto, porque también la aventura, la hazaña, la empresa, el choque y el vencimiento de la valla son apoyos del regocijo vital. De suerte que el impulso lírico sería insípido sin estos encuentros que le dan conciencia de su vigor... o se confundiría simplemente con cualquier desahogo vital sin expresión estética. Difícilmente, y sólo por coincidencia, el mero desahogo o explosión de carga supernumeraria asume un valor de arte (*ibid.*, p. 204).

El impulso lírico no consiste, pues, en una efusión de afectos y sentimientos desmedidos, aún no armonizados, sino en una visión intuitiva del fin que exige asimilación de las propias vivencias y la comprensión más profunda de ellas, lo cual exige un cierto orden interior. Un artista puede, conforme se va haciendo más dueño de sí mismo y de sus estímulos estéticos, intuir si la obra está finalizada o no, si ha alcanzado la comprensión última que le lleva a la armonía y a la coherencia interna necesarias para que esté culminada o, si por el contrario, todavía carece de consistencia vital. Todo esto se puede ver en sus obras.

Alfonso Reyes concluye estas reflexiones acerca de la ficción afirmando que tanto su verdad como su grandeza residen en su función ancilar, es decir, en el servicio que la ficción presta a la verdad filosófica, psicológica y al mínimo de suceder real: “La servidumbre de la ficción queda toda ella expresada en la imposibilidad de escapar a lo que hemos llamado el ámbito rígido del torbellino: los tres órdenes de verdades insobornables” (*ibid.*, p. 205).

MERCEDES MALAVÉ GONZÁLEZ
Universidad de la Santa Cruz (Roma)