
APOLO O DE LA LITERATURA

1. SUMARIAMENTE definidas las principales actividades del espíritu, la filosofía se ocupa del ser; la historia y la ciencia, del suceder real, perecedero en aquélla, permanente en ésta; la literatura, de un suceder imaginario, aunque integrado —claro es— por los elementos de la realidad, único material de que disponemos para nuestras creaciones. Ejemplos: 1º, Proposición filosófica, que se ocupa del ser: “El mundo es voluntad y representación.” 2º, Proposición histórica: “Napoleón murió tal día en Santa Elena”; el suceder es real y perecedero, fenece al tiempo que acontece, y nunca puede repetirse. 3º, Proposición científica: “El calor dilata los cuerpos”, suceder real y permanente. 4º, Proposición poética: “Como un rey oriental el sol expira.” No nos importa la realidad del crepúsculo que contempla el poeta, sino el hecho de que se le ocurra proponerlo a nuestra atención, y la manera de aludirlo.

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

2. A la ficción llamaron los antiguos imitación de la naturaleza o “mimesis”. El término es equívoco, desde que se tiende a ver en la naturaleza el conjunto de hechos exteriores a nuestro espíritu, por donde se llega a las estrecheces del realismo. Claro es que al inventar imitamos, por cuanto sólo contamos con los recursos naturales, y no hacemos más que estructurarlos en una nueva integración. Pero es preferible el término ficción. Indica, por una parte, que añadimos una nueva estructura —probable o improbable— a las que ya existen. Indica, por otra parte, que nuestra intención

es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. Hemos definido la literatura: *La verdad sospechosa*.*

3. Algo más sobre la ficción. La experiencia psicológica vertida en una obra literaria puede o no referirse a un suceder real. Pero a la literatura tal experiencia no le importa como dato de realidad, sino por su valor atractivo, que algunos llaman significado. La intención no ha sido contar algo porque realmente aconteciera, sino porque es interesante en sí mismo, haya o no acontecido. El proceso mental del historiador que evoca la figura de un héroe, el del novelista que construye un personaje, pueden llegar a ser idénticos; pero la intención es diferente en uno y en otro caso. El historiador dice que así fue; el novelista que así se inventó. El historiador intenta captar un individuo real determinado. El novelista, un molde humano posible o imposible. Nunca se insistirá lo bastante en la intención.

4. Respecto a la forma, sin intención estética no hay literatura; sólo podría haber elementos aprovechables para hacer con ellos literatura; materia prima, larvas que esperan la evocación del creador. Por de contado, cualquier experiencia espiritual, filosófica, histórica o científica, pueden expresarse en lenguaje de valor estético, pero esto no es literatura, sino literatura aplicada. Ésta se dirige al especialista, aunque sea provisionalmente especialista. La literatura en pureza se dirige al hombre en general, a l hombre en su carácter humano. La forma, como el lenguaje mismo, es oral por esencia. Escribir —decía Goethe— es un abuso de la palabra. El habla es esencia; la letra, contingencia. Téngase presente, para evitar la confusión a que conduce el término mismo “literatura”, que es ya un derivado de “letra”, de lenguaje escrito.

5. El contenido de la literatura es, pues, la pura experiencia, no la experiencia de determinado orden de conocimientos. La experiencia contenida en la literatura —como por lo demás toda experiencia, salvo tipos excepcionales—

aspira a ser comunicada. Para distinguir el lenguaje corriente o práctico del lenguaje estético o literario, se dice a veces que el primero es el lenguaje de la comunicación y el segundo el de la expresión. En rigor, aunque la literatura es expresión, procura también la comunicación. Aun en los casos de deformación profesional o de heroicidad estética más recóndita, se desea —por lo menos— comunicarse con los iniciados y, generalmente, iniciar a los más posibles. Es cosa de parapsicología el componer poemas para entenderse solo y ocultarlos de los demás. En este punto, la erótica puede proporcionar explicaciones que son algo más que meras metáforas.

6. De aquí que algunos teóricos se atrevan a decir que la cabal comunicación de la pura experiencia es el verdadero fin de la literatura. (Ya afirmaba el intachable Stevenson, en su *Carta a un joven que desea ser artista*, que el arte no es más que un “tasting and recording of experience”). La belleza misma viene a ser así, un subproducto; o mejor, un efecto; efecto determinado, en el que recibe la obra, por aquella plena o acertada comunicación de la experiencia pura. Esta comunicación se realiza mediante la forma o lenguaje. La tradición gramatical suponía que el lenguaje sólo era un instrumento lógico, lo que hacía incomprensible el misterio lírico de la literatura.

No; el lenguaje tiene un triple valor:

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

La literatura es la actividad del espíritu que mejor aprovecha los tres valores del lenguaje.

7. Es innegable que entre la expresión del creador literario y la comunicación que él nos transmite no hay una ecuación matemática, una relación fija. La representación del mundo, las implicaciones psicológicas, las sugerencias verbales, son distintas para cada uno y determinan el ser personal de cada hombre. Por eso el estudio del fenómeno

literario es una fenomenografía del ente fluido.¹ No sé si el Quijote que yo veo y percibo es exactamente igual al tuyo, ni si uno y otro ajustan del todo dentro del Quijote que sentía, expresaba y comunicaba Cervantes. De aquí que cada ente literario esté condenado a una vida eterna, siempre nueva y siempre naciente, mientras viva la humanidad.

8. Propongo una convención verbal. Cuando trate del fenómeno literario en general, le llamaré, indistintamente, literatura o poesía, y al literato le llamaré poeta. Al hablar así, nos desentendemos de verso y prosa. Queremos decir creación literaria y creador literario. En los casos especiales, los llamaremos dramaturgo, novelista o lírico, según corresponda. Después de todo, la literatura revela mejor sus esencias en el rojo-blanco de la poesía. Evitaremos, de esta suerte, muchos circunloquios, nos olvidaremos mejor de la letra escrita que oscurece el sentido oral, y reivindicaremos el noble significado de la "poiesis" o creación pura de la mente. Platón aprobaría; aunque, preocupado por la educación del recto ciudadano, haya sido insospechadamente cruel con el poeta (*República, Leyes*), amén de demostrarnos que lo entendía tan bien (*Ión, Fedro*).

9. Discrimen esencial: no confundir nunca la emoción poética, estado subjetivo, con la poesía, ejecución verbal. Este discrimen ha de seguirnos a lo largo de nuestro estudio, plegándose a todos sus accidentes. La emoción es previa en el poeta, y es ulterior en el que recibe el poema. El poema mismo, la poesía, se mantiene entre las dos personas, entre el Padre y el Hijo, igual que el Espíritu Santo, y está, como él, hecho de Logos, de verbo, de palabras. Para los fines de la poesía ¿de qué me sirve la sola emoción si no sé expresarla? ¿Y de qué les sirve a los demás, si no acierto a comunicarla, a transmitir hasta ellos la corriente que, a su vez, los ponga en emoción?

10. Sustento de la poesía es el Logos, el lenguaje. Al

¹ Para evitar confusiones con la moderna "fenomenología" (Husserl), prefiero usar este término, que tiene antecedentes mexicanos en la *Lógica* de Porfirio Parra [1856-1912; *Nuevo sistema de Lógica inductiva y deductiva*, México, 1903. Esta nota, agregada a la segunda edición de la presente obra (Buenos Aires, 1952), explica la corrección del término "fenomenología" por "fenomenografía" en *La experiencia literaria, La crítica en la edad ateniense* y *El deslinde*, en los ejemplares anotados por Reyes.]

hablar de los tres valores del lenguaje (nº 6), ya se ha presentado que hay un desajuste entre la psicología y el lenguaje. Los estilísticos dicen que el lenguaje no está acabado de hacer. No lo estará nunca. En este sentido, afirma Valéry que la poesía intenta crear un lenguaje dentro del lenguaje. En este sentido, la poesía es un combate contra el lenguaje. De aquí su procedimiento esencial, la catacresis, que es un mentar con las palabras lo que no tiene palabras ya hechas para ser mentado. Sea, pues, bienvenido el desajuste, al cual debemos la poesía. Acepte su sino el poeta, que está en combatir, como Jacob, con el ángel. Es la lucha con lo inefable, en la desolación del espíritu: cuerpo de nube, como Ixión. Sin posible ayuda, porque no aceptamos la preceptiva; como lucha Erasmo con la idea, a la luz de su lámpara solitaria.

11. Y ahora, algo de fenomenografía literaria. Elástica y ancha, ya se entiende. Hay tres funciones; hay dos maneras. Las funciones son —por su orden estético creciente, sin preocuparnos de la discutible serie genética o antropológica— drama, novela y lírica. Las maneras son prosa y verso. Caben todas las combinaciones posibles, los hibridismos, las predominancias de una función que contiene elementos de otras. Lo que no acomoda en este esquema es poesía ancilar, literatura como servicio, literatura aplicada a otras disciplinas ajenas. Tampoco nos perturbe el que la poesía acarree, en su flujo, datos que interesan accidentalmente a otras actividades del espíritu. Lo que nos importa es la intención, el rumbo del flujo. La tragedia ateniense puede darnos vestigios sobre el enigma del matriarcado, pero no es ése su destino; el *Wilhelm Meister*, sobre la historia de los muñecos anatómicos, pero no es ése su destino.²

12. Drama, novela, lírica: funciones, no géneros. Procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetivos. Los géneros, en cambio, son modalidades accesorias, estratificaciones de la costumbre en una época, predilecciones de las pasajeras escuelas literarias. Los géneros quedan circunscritos dentro de las funciones: drama mitológico, dra-

² Ver, en *El deslinde*, los desarrollos sobre el concepto de "lo ancilar" [cap. II; *Obras Completas*, XV].

ma de tesis, drama fantástico, drama realista; novela bizantina, novela pastoral, novela celestinesca, novela picaresca, novela naturalista; lírica sacra, lírica heroica, lírica amorosa, lírica elegíaca. El drama comprende tragedia y comedia y todos los géneros teatrales. La novela comprende la epopeya antigua y moderna: la *Iliada*, el *Orlando*, la *Araucana* y lo que hoy se llama novela: Dickens, Balzac y Proust. La lírica es lo que el lenguaje común llama poesía, cuando no sirve de vehículo al drama o a la novela. Nos desentendemos, por el momento, de la manera en prosa o en verso.

13. En la tragedia ateniense —animal perfecto— discernimos fácilmente las tres funciones: los héroes o “personas fatales”, como decían los aristotélicos españoles, son el drama mismo, representan acciones. Los prólogos o mensajeros, que narran sucesos no escénicos, son la novela. El coro, que expresa descargas subjetivas de la emoción acumulada, es la lírica. Drama —aunque se escriba como se escribe la música— es ejecución de acciones por personas presentes, representación. Novela es referencia a acciones de personas ausentes y, en concepto, pretéritas, aunque la mente las edifique en teatro interior, y aunque el relato, en cualquier tiempo del verbo, las figure en presente. La lírica es desarrollo de la interjección o exclamación, aunque tenga que apoyarse en acciones aludidas o relatadas; y es más pura mientras menos busca tales apoyos. De aquí la noción de la Poesía Pura, palabra de Tieck recogida primero por Edgar Allan Poe y después por Baudelaire, y puesta en valor por Henri Bremond, a propósito de Valéry.

14. Otra vez ¡en guardia contra todo equívoco entre la emoción y la ejecución! El drama —aparte de que acarree elementos de narración novelística o de exclamación lírica— puede, sin dejar de serlo, causar una emoción novelesca o lírica. La novela —aparte de que acarree elementos de diálogo dramático o de exclamación lírica— puede, sin desnaturalizarse, causar una emoción dramática o lírica. La lírica se enturbia un tanto conforme aumenta su acarreo de elementos episódicos o narrativos, y no tanto por sólo producir emoción dramática o novelesca. En uno u otro trance, es exagerado declarar —como hoy lo pretenden algunos— que sufre

un desmedro en su calidad estética sólo porque admita hibridismo como función. Aunque la historia literaria abunde más bien en ejemplos contrarios, puesto que lo heroico es lo raro, hay, sin embargo, un secreto instinto que anhela para la lírica la mayor austeridad funcional.

15. El secreto instinto hacia la lírica pura es parejo de aquel otro secreto instinto que tiende a repudiar la prosa lírica y desea asociar la lírica con el verso. ¿Por qué estas exigencias heroicas? Según ellas, parece que la forma por excelencia de la poesía (de la literatura si os empeñáis) es la lírica en verso. A la suma realización literaria se le pide, así, el sumo sacrificio de lo útil, de lo que se parece a la práctica mejor dicho, de lo que evoca las cosas de la existencia diaria. Ya, al seriar las tres funciones, he dicho que las pongo en la serie estética creciente (nº 11): el drama todavía cuenta con el bulto humano, la escena, los ojos, el espectáculo, el espacio reales; la novela sustituye con fantasmas psicológicos todo lo que no es el tiempo real; la lírica sólo deja ya la exclamación y la voz, el ente angélico, hermano etéreo de la idea.

16. Ahondemos más. Al definir las actividades del espíritu, podemos trazarlas como un círculo en que la filosofía, el ser, se toca con el extremo lírico del exclamar o del expresarse en pureza. Los otros segmentos de la curva emparentan la patética y perecedera historia con la ciencia permanente y serena, dentro del suceder real. Luego viene un hiato, tras el cual la poesía o literatura aparece, porque ella no admite parentesco de suceder real, sino que se aparta ariscamente, llevando en el seno su ficción o suceder ficticio. Pues bien, de modo semejante, dentro de la poesía las funciones drama y novela se emparentan como funciones episódicas, en el suelo —sublimado ya, ciertamente, pero todavía suelo— de un acontecer fingido. Y sobreviene también un hiato, y he aquí que la función lírica se aparta de las otras, porque parece alejarse ariscamente del mismo acontecer fingido, para mejor solazarse en su aire raro, en la sustancia neumática y transparente que linda entre el sueño y el pensamiento. Como al ángel de Guyau, un solo átomo material le desgarraría las alas.

17. ¿La lírica es, pues, libertad, puesto que así se emancipa de toda pesantez? Hay una palabra más propia: es liberación. Libertad no, porque se obliga a las leyes más difíciles; leyes interiores, sin pauta material que las demarque y resguarde: porque inventa y crea de parte a parte su carrera de obstáculos, y más si se sujeta al verso, como lo exigía aquel vago instinto estético antes denunciado (núms. 14 y 15). Es más difícil andar que ir con andaderas; correr, más que andar; y más todavía volar que correr, para el hombre mortal, se entiende; y aún más que volar, evaporarse. La evaporación, sumo sacrificio, imagen casi de la plegaria, incienso; ley la más sublime entre todas, como verdadera transmutación. Liberación, no libertad: exigencia suma que a sí misma se impone cánones, sin necesidad práctica alguna. Esta Poesía Pura es la Servidumbre Voluntaria.

18. Veamos ahora las maneras de la forma: prosa y verso. Si partimos de la lingüística, la prosa aparece primero como modo del habla práctica, del coloquio. Si partimos de la literatura, al verso toca una primacía aparente de sentido estético, por ser la manera formal más distante del uso práctico. Esta diferencia de jerarquía estética sólo es aparente, como veremos (nº 19). Por ahora, entre verso y prosa hay una frontera indecisa que la ciencia apenas delimita por aproximación y tanteo. En esa frontera indecisa está el versículo, acaso la primera forma literaria, la fórmula mágica en que la poesía es aún servicio de la tribu, aún no se desprende como objeto autónomo; presta funciones religiosas, jurídicas; establece, con el meteoro, con el dios o con el jefe vecino, el misterioso vínculo del contrato. Al diferenciarse las dos maneras, se tiende a depositar en el verso los usos más acentuadamente líricos; en la prosa, los más acentuadamente discursivos. Hay largo camino desde los versos en que algunos presocráticos exponían su sistema físico hasta el Órgano de Aristóteles. Después sobrevendrán veleidades, contaminaciones voluntarias, efectos de la curiosidad y de la investigación. La confusión parte de los polos hacia el centro: en la prosa aprieta, y en el verso afloja los rigores acústicos. Eso es todo. Simetrías ideológicas, verbales, fonéticas, ritmos, rimas, se ciñen o sueltan según el caso. Si el

verso sólo arrastra rupturas rítmicas conscientes la prosa puede arrastrar versos involuntarios. Como precaución Trásimaco aconsejaba comenzar las frases en peanes; los cuales, para su tiempo, habían dejado de oírse o de usarse como pies métricos.

19. Entre verso y prosa no hay diferencia de jerarquía estética. La legítima diferencia se establece entre los distintos usos de la lengua. Una es la lengua común; otra es la lengua de intenciones estéticas. Y todavía, en el orden genético, la estilística puede sostener que las informa el mismo proceso psicológico, metafórico y lírico. Pero en el estado habitual, evidente, bien se las distingue, como se distinguen el uso práctico del cuerpo y los movimientos de la danza. El libertador Simón Bolívar, en la carta sobre la educación de su sobrino, dice que "el baile es la poesía del movimiento". Invirtiendo, la poesía es el baile del habla. Ni verso ni prosa literarios pueden confundirse con el habla común. No es verdad que Monsieur Jourdain hablara en prosa: hablaba en coloquio, que es distinto. El abuso se ha introducido en los hábitos del portugués, que para decir: "Me agrada conversar con Fulano", suele decir: "Gusto de su prosa." Pero eso no es prosa. Tampoco dijo la verdad Juan de Valdés al afirmar ligeramente: "Escribo como hablo." Nadie habló nunca como él escribe. Al llegar a la operación literaria, muda el régimen de conciencia como si nos acercáramos a algún oficio religioso. El ser expresivo que somos bucea entonces en el subsuelo del alma, dejándose aconsejar por ritmos corpóreos, circulatorios, respiratorios, hasta ambulatorios; alerta sus simpatías dinámicas, y sujetándose a aquella aritmética natural de la máquina humana, concibe paulatinamente la unidad, el número, el par, el impar, la serie, el vaivén, los arranques y los remates. Lo mismo en el verso que en la prosa. Lo que pasa es que la noción de la prosa como función literaria distinta del coloquio no es una noción inmediata: supone un descubrimiento. En nuestra cultura occidental lo debemos a Empédocles, a Gorgias, a los primeros retóricos sicilianos.

20. Aunque nos llevaría muy lejos, conviene recordar que hay todavía otro uso del habla que ni es poesía ni es co-

loquio. Tal es el lenguaje científico. Se ha dicho —con el parangón de la química— que la ciencia es un lenguaje bien hecho. El camino hacia la ciencia es el camino de las denominaciones unívocas. Descartes presintió que la matemática es un modo de pensar que nace del lenguaje. El lenguaje científico procura abolir el halo de indeterminación subjetiva que irradia la palabra, para poder mentar fijamente lo que conoce. Porque el conocer es un traducir el concreto heterogéneo de la realidad en cortos discretos homogéneos: resolver el río en rosario de cuentas, diría Góngora. El lenguaje científico quiere, pues, enjugar aquella fluidez, reducir aquel desajuste psicológico de que hemos tratado (nº 10). Vico más tarde, y ahora Vossler, piensan que, para la función poética, el lenguaje busca otra manera de ajuste en otro plano, en el plano de la fantasía. Para esto, ya lo sabemos, la poesía empuja por todos lados la reacia orilla del lenguaje. Pero mientras el lenguaje lírico queda prendido a la forma, el científico la neutraliza en parte, en toda aquella parte que queda fuera del tecnicismo. La parte no técnica del lenguaje científico admite equivalencias múltiples, recortes, extensiones, traducciones, traslados, como el mismo coloquio. No sucede así en la parte técnica del lenguaje científico. La ciencia tiene carácter tautológico. De aquí —observa Pius Servin— que su lenguaje, a través del tecnicismo, camine hacia la tipología simbólica, hacia el álgebra. Ni el lírico ni el técnico dejan nada a la casualidad: en lo cual se parecen. Pero aquél encarna en la lengua, y éste se desencarna hacia el algoritmo. Y entre los dos polos, crece y retumba la casualidad del coloquio, ahogando en sus marejadas a la pobre gramática preceptiva, esfuerzo por jardinar el mar.

21. Llegados al ápice, bajemos de las abstracciones. Después de la fenomenografía, un poco de historia literaria. Ésta no puede ya trazarse como un proceso lineal: hay rayas transversales, arborescencias intrincadas. La historia literaria no cede a las particiones cronológicas, siquiera en el sentido relativo en que la historia universal cede a ellas: Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna, etcétera. El orden temporal debe combinarse con el espacial, la historia con la

geografía. El mismo sentido político importa menos que el lingüístico, y éste tanto como el cultural. Las literaturas nacionales no se explican por sí solas, fuera de aplicaciones sociológicas limitadas en que se las usa como testimonios para fines no literarios. El concepto de literatura nacional es una convención reciente: la Antigüedad es un todo; la Edad Media cristiana, un todo; el Renacimiento, un todo. No bien se exacerban las nacionalidades, el desarrollo planetario de las comunicaciones tiende otra vez a mezclar las aguas. Es más real el criterio de los géneros, las escuelas, los temas, las modas sucesivas. Y aun así, el espíritu extravasa linderos. Ni la frontera lingüística, la más prendida al ser literario, se le resiste.

22. De aquí diversas nociones: 1º La literatura universal, catálogo teórico de todos los casos literarios existentes, figura utópica. 2º Las historias literarias de épocas, tipos, temas, corrientes mentales y aun nacionales como esquemas económicos de investigación limitada. 3º La literatura comparada, que atiende a influencias, contaminaciones, paralelismos: noción del pasado siglo que ha fertilizado considerablemente el campo de estudio con sus técnicas propias. 4º La literatura mundial, que decía Goethe y que él consideraba como la única explicación del pensamiento literario. Puede figurársela como un inventario de obras y hechos que afectan a nuestra civilización, que están vivos todavía en la mente, que han trascendido, que siguen operando. Noción comparable a la historia política viva y efectiva, como Nietzsche la entiende. Si la literatura universal es una integración cuantitativa, la literatura mundial es una integración cualitativa. En el concepto de literatura mundial hay, pues, una nota antológica, sociológica, plebiscitaria, fundada en los hábitos, en los gustos dominantes. Y en gustos hay todo escrito. ¿Cómo computar los votos para sortear la deformación de los caprichos individuales? Los catedráticos norteamericanos pierden el tiempo en levantar estadísticas de las opiniones de los muchachos, juego de sociedad que a nada conduce. Sir John Lubbock, en 1885, pide a los hombres autorizados una lista de obras y autores esenciales a nuestra cultura. Spencer y Matthew Arnold se abstienen; Max Mü-

ler y William Morris contestan arbitrariedades; Ruskin, exaltados dislates.³

23. Y, sin embargo, es indispensable: todo estudio de las literaturas presupone un índice de obras y nombres significativos. Pues ¿cómo, en efecto, se ofrece la literatura? La poesía, un tiempo, se habló, se la recitaba. Y Solón dictaba leyes a los aedos y rápsodas para que declamaran en su debida sucesión las partes del poema homérico. La epopeya popular española se contaba y cantaba por todo el camino francés o de Santiago, rumbo a las romerías. En tales etapas, la memoria sustituye a la biblioteca. Es la hora de la balada, evocada admirablemente por Macaulay en su prefacio a los *Layes de la Antigua Roma*, página intocable en conjunto, aunque retocable en los pormenores eruditos. Entonces, para facilitar la memoria, el acervo de la experiencia se confía a los versos. “En consecuencia —dice el viejo historiador— la composición métrica, que para una nación altamente civilizada es un mero lujo, para una nación imperfectamente civilizada es casi una necesidad de la vida... Tácito nos hace saber que las canciones eran el único repertorio que sobre su pasado histórico poseían los antiguos germanos.”

24. Tras esta etapa viene aquella en que el poema se confía a la notación gráfica. Se comienza a leer. Pero gracias si por cada ciento lee uno. Época de los manuscritos preciosos, en que uno lee para varios. En el *Troilo y Crésida*, de Chaucer, Pándaro llega al palacio de su sobrina, y la encuentra acompañada de sus amigas en un salón embaldosado, en torno a una doncella que les lee la Historia Tebana.⁴ El poeta tiene conciencia de que es así como su poema mismo llega hasta el público, y de esta conciencia se descubren rasgos en su estilo. El público es, ante todo, una audiencia, y el poeta la interpela a veces: “Enamorados que aquí estáis, sabedlo.” Pero la imprenta y la instrucción pública trans-

³ A. Guérard, *Preface to World Literature*, Nueva York, Henry Holt and Co., 1940.

⁴ En el *Quijote*, I, XXXIII: “...cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer... y rodeamos dél más de treinta...” [Nota corregida y agregada a la edición de 1952.]

forman el cuadro, y gradualmente lo sustituyen por una escena silenciosa en que, a través de la lectura, del espacio y del tiempo, un escritor tiene fascinado a un lector solitario, ante una página con caracteres que no le era destinada. Ya nuestra Sor Juana Inés echa de menos aquella lectura compartida, y el no contar “con quiénes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible”.

25. Y concluimos que hoy la literatura se ofrece en forma de lectura. En suma, que el conocimiento de la literatura comienza por la bibliografía: 1° Los textos mismos, manuscritos e impresos. 2° Los comentarios y monografías especiales. 3° Como guías de conjunto, los manuales y las historias literarias. Para la literatura, el hombre es un lector. Dejemos de lado al estudiante metódico, al universitario que cuenta con otros auxilios. Lo mejor que puede hacer el lector común es partir desde su propia casa; levantar su lista de la literatura mundial de conformidad con su prejuicio.

Ya, al paso mismo de sus lecturas, la irá rectificando. Ayúdese de manuales y tablas: los hay excelentes. No quiera abarcarlo todo. Anote lo que le parezca de más bulto, más incorporado en la cultura que respira. Lleve índices aparte para lo nacional y —en nuestro caso— lo iberoamericano, lo hispano, lo europeo, lo universal; y dentro de todo ello, lo antiguo y lo moderno, siempre atento a la supervivencia, y relegando por ahora la mera curiosidad erudita. Sin este sistema de departamentos, su sentido de las calidades no podría abrirse paso. Si no conoce otras lenguas, use traducciones. Y emprenda, como pueda, el aprendizaje de las lenguas, por lo pronto con miras a leer, si no precisamente a hablar. Es más primo aquello que esto para el cultivo espiritual. El *maître d'hôtel* chapurra inútilmente todas las lenguas y no lee ninguna: no pasa de ignorante.

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

visional de dificultades, que son otros tantos avisos para la lectura: ⁵

1º Lo primero es penetrar la significación del texto. Esto supone entender lo mentado y también la intención con que se lo mienta. El arcaísmo y la riqueza lingüística del texto acumulan obstáculos. Si dice Suárez de Figueroa: "Ser honrado es tener cuidados", percatarse de que no ha querido decir que sólo es buena persona el que vive lleno de preocupaciones, sino que aquel que vive rodeado de grandes honores, en situación eminente, vive también lleno de molestias. Góngora dice:

Que se precie un Don Pelón
de que comió un perdigón,
bien puede ser;
mas que la biznaga honrada
no diga que fue ensalada,
no puede ser.

Hay que saber traducir: "Bien está que un pobre diablo se jacte de que ha comido perdiz, pero el honrado mondadientes nos descubrirá la triste verdad: que sólo ha comido una humilde ensalada." Y el mismo Góngora, con su famosa estrofa undécima del *Polifemo*, no resuelta aún por los comentaristas, nos da ejemplo de la necesidad y la dificultad de construir en "sintaxis natural" un texto, para de veras entenderlo,* como el estudiante de latín construye un pasaje de César. Un declamador recitaba a Díaz Mirón, donde éste compara con una lechuza a una mujer que huye arropada en el manto. Y en vez de decir: "Mientes enorme lechuza", decía siempre "¡Mientes, enorme lechuza!". El que no conozca el significado de la frase adverbial "sin duelo" en el siglo XVI, no podrá nunca entender que Garcilaso haya dicho: "Salid *sin duelo*, lágrimas, corriendo."⁶

27. 2º La recta aprehensión sensorial: la oreja, la larin-

⁵ I. A. Richards, *Practical Criticism*, Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1939.

* [Véase "La estrofa reacia del *Polifemo*" en *Obras Completas*, VII, páginas 218-232, y *El "Polifemo" sin lágrimas*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 139-165.]

⁶ Vasconcelos cita el verso de la *Epístola moral*: "Iguala con la vida el pensamiento", pero lo entiende al revés ¡y lo atribuye a Gracián! [Nota corregida y agregada a la edición de 1952.]

ge, la lengua, aunque sólo se lea con los ojos, perciben interiormente una repercusión fonética en las secuencias verbales, un movimiento y ritmo. Hay una vivacidad natural que debe alertarse con la práctica; hay que saber despertarla a este sentimiento, sin el cual se habrá perdido mucho. ¿Cómo no advertirlo ante este fragmento del Arcipreste de Talavera?

Donde por experiencia verás que una mujer... por un huevo dará voces como loca y henchirá a todos los de su casa de ponzoña: ¿Qué se hizo este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién lo llevó? ¿A dó está el huevo? Aunque veis que es blanco, quizá negro será hoy este huevo. ¡Tal, hija de tal! Díme: ¿quién tomó este huevo? ¡Quien comió este huevo, comido sea de mala rabia! ¡Ay, huevo mío de dos yemas, que para echar os guardaba yo! ¡Ay, huevo! ¡Ay, qué gallo y qué gallina salieran de vos! Del gallo hiciera capón que me valiera veinte maravedís, y la gallina, catorce. O quizá la echara, y me sacara tantos pollos y pollas con que pudiera tanto multiplicar, que fuera causa de me sacar el pie del lodo. Ahora, estarme he como desventurada, pobre como solía. ¡Ay, huevo mío, de la majuela redonda, de la cáscara tan gruesa! ¿Quién me os comió? ¡Ay, tal marica, rostros de golosa, que tú me has lanzado por puertas! ¡Yo te juro que los rostros te quemé, doña vil, sucia, golosa! ¡Ay, huevo mío! ¿Y qué será de mí? ¡Ay, triste desconsolada! ¡Jesús, amiga, y cómo no me fino agora! ¡Ay, Virgen María, cómo no revienta quien ve tal sobrevienta! ¡No ser en mi casa, mezquina, señora de un huevo! ¡Maldita sea mi vida! ¡Y estoy en punto de rascarme o de me mesar toda yo, por Dios! ¡Guay de la que trae por la mañana el salvado, la lumbre, y sus rostros quiebra soplando por la encender, y, fuego hecho, pone su caldera y calienta su agua, hace sus salvados por hacer gallinas ponedoras, y que, puesto el huevo, luego sea arrebatado! ¡Rabia, señor, y dolor de corazón!

28. 3º Junto a estos estímulos auditivos habría que contar los demás estímulos sensoriales que vienen con las imágenes, y singularmente los visuales, en que tanto difiere el poder de evocación de unos a otros hombres. Si hay textos sobrios, hay otros que parecen cargados de aquellas “cañas de pescar” o metáforas, que dice Ortega y Gasset, con que alargamos nuestro corto brazo para llegar hasta el punto que queremos. Algunos lectores no sienten la imagen, y otros

se fascinan con ella hasta perder el sentido. Cierta poeta que yo conozco se entretenía en “no entender” a Góngora para mejor recrearse en las imágenes. Y donde éste hace decir a Polifemo: “me vi en el mar, me asomé y me reflejé en esa playa azul que es el mar”,

...Espejo de zafiro fue luciente
la playa azul, de la persona mía,

se conformaba aquél con repetirse a sí mismo, como si hiciera sentido, el verso destacado: “la playa azul de la persona mía”. En esta transmisión de imágenes se descubre frecuentemente la falta de ecuación entre lo que expresa el poeta y lo que el lector recibe (nº 7).*

29. 4º Las asociaciones erráticas del lector, recuerdos personales que se le atraviesan, perturban la atención sobre el texto al punto de desviar su sentido. Un cuarentón a quien le robó la dama un joven poeta, no soportaba la *Cándida* de Bernard Shaw porque se sentía retratado en el Pastor. Tipo de emoción parásita que nada tiene de común con la legítima emoción literaria; mecanismo de las ofuscaciones a que puede verse arrastrada la crítica ligera que, sin filtrarlas, erige en dogmas las propias reacciones. Todos traemos un repertorio de respuestas ya hechas, que disparan como la pistola de pelo a la más breve provocación, y lanzan nuestra mente por zonas ajenas a la lectura, obrando ya por su solo automatismo.

3. 5º La sentimentalidad y la inhibición, la extrema facilidad o la extrema resistencia ante el movimiento que el poeta trata de imprimir en nuestro ánimo, son errores más frecuentes de lo que parece, que exageran o borran los rasgos de la figura literaria. Con estos errores de tipo intuitivo pueden compararse las predisposiciones intelectuales, doctrinales, en pro o en contra de la tesis declarada en el texto, que empujan a oír más o menos de lo que se nos dice, a sobrestimar o a desairar injustamente la calidad del texto. Otro automatismo semejante, en pro y en contra, es lo que llaman los psicólogos “la predisposición técnica”: si hemos conocido el éxito de cierto procedimiento literario, nos re-

* [Obras Completas, VII, pp. 111, 193 y 231.]

sistimos a aceptar otro diferente, y viceversa, nos negamos a aceptar un acierto porque conocemos un fracaso de orden técnico semejante. Es el caso del que niega valor a la psicología amorosa en Mérimée, porque se ha construido una expectativa sobre la psicología amorosa en Proust. La enumeración puede prolongarse. Los casos están al alcance de todas las experiencias.

31. Mucho más habría que decir sobre la lectura, literaria o no literaria. Un lector es cosa tan respetable como un sujeto psíquico que lanza su alma a volar por otras regiones. Muchas veces el joven San Agustín quiso consultar sus dudas con San Ambrosio, pero se detenía porque lo encontraba leyendo. “Cuando leía —dice—, sus ojos recorrían las páginas del libro, mientras su mente se suspendía y concentraba para penetrar el espíritu de las palabras. Entonces descansaban su voz y su lengua. Más de una vez penetré a su cuarto, cuya puerta nunca estaba cerrada para nadie, y adonde todo el mundo tenía acceso sin necesidad de prevenir su visita, y siempre me sucedió encontrarlo leyendo para sí y en voz baja, pero jamás de otra manera. Y tras de haberme sentado un rato, manteniéndome con respetuoso silencio —porque ¿quién, al verlo tan atento, se hubiera atrevido a chistar siquiera?— me iba retirando poco a poco, teniendo por cierto que prefería usar los escasos ocios que le dejaban en recobrar nuevo vigor, tras el mucho quebranto y las desazones que por fuerza habían de causarle los negocios del prójimo. . .”. Así es como la literatura conforta y libera, multiplicando, en otra zona mejor, nuestras posibilidades de existencia. Ya decía aquel goloso Gracián: “¡Qué jardín del Abril, qué Aranjuez del Mayo como una librería selecta!”

32. Un nuevo medio de comunicación humana, la comunicación radiofónica, ha hecho temblar a los amigos de las letras escritas. Duhamel se pregunta, angustiado, si se hundirá una civilización con el libro. Ni creo que el libro desaparezca, ni creo que padezca el sentido literario si recobra sus contactos, algo descuidados, con el orden oral que es como su medio nativo. Aunque carecemos de documentos, sospechamos que algunos pusilánimes temblaron también por la cultura cuando la democrática imprenta comenzó a vol-

carla a media calle. Aparecerán nuevos géneros. La mano del hombre, algún día, domesticará otra vez a la máquina que se le ha escapado. No perecerá la poesía, danza de la palabra. Mientras exista una palabra hermosa, habrá poesía.

[1940] •

* *Sur*, Buenos Aires, diciembre de 1940 [año 10, N° 75, pp. 52-69, con el título de "Sumario de la literatura". Nota manuscrita de A. R.].

APOLO O DE LA LITERATURA

1. SUMARIAMENTE definidas las principales actividades del espíritu, la filosofía se ocupa del ser; la historia y la ciencia, del suceder real, perecedero en aquélla, permanente en ésta; la literatura, de un suceder imaginario, aunque integrado —claro es— por los elementos de la realidad, único material de que disponemos para nuestras creaciones. Ejemplos: 1º, Proposición filosófica, que se ocupa del ser: “El mundo es voluntad y representación.” 2º, Proposición histórica: “Napoleón murió tal día en Santa Elena”; el suceder es real y perecedero, fenece al tiempo que acontece, y nunca puede repetirse. 3º, Proposición científica: “El calor dilata los cuerpos”, suceder real y permanente. 4º, Proposición poética: “Como un rey oriental el sol expira.” No nos importa la realidad del crepúsculo que contempla el poeta, sino el hecho de que se le ocurra proponerlo a nuestra atención, y la manera de aludirlo.

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

2. A la ficción llamaron los antiguos imitación de la naturaleza o “mimesis”. El término es equívoco, desde que se tiende a ver en la naturaleza el conjunto de hechos exteriores a nuestro espíritu, por donde se llega a las estrecheces del realismo. Claro es que al inventar imitamos, por cuanto sólo contamos con los recursos naturales, y no hacemos más que estructurarlos en una nueva integración. Pero es preferible el término ficción. Indica, por una parte, que añadimos una nueva estructura —probable o improbable— a las que ya existen. Indica, por otra parte, que nuestra intención

es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. Hemos definido la literatura: *La verdad sospechosa*.*

3. Algo más sobre la ficción. La experiencia psicológica vertida en una obra literaria puede o no referirse a un suceder real. Pero a la literatura tal experiencia no le importa como dato de realidad, sino por su valor atractivo, que algunos llaman significado. La intención no ha sido contar algo porque realmente aconteciera, sino porque es interesante en sí mismo, haya o no acontecido. El proceso mental del historiador que evoca la figura de un héroe, el del novelista que construye un personaje, pueden llegar a ser idénticos; pero la intención es diferente en uno y en otro caso. El historiador dice que así fue; el novelista que así se inventó. El historiador intenta captar un individuo real determinado. El novelista, un molde humano posible o imposible. Nunca se insistirá lo bastante en la intención.

4. Respecto a la forma, sin intención estética no hay literatura; sólo podría haber elementos aprovechables para hacer con ellos literatura; materia prima, larvas que esperan la evocación del creador. Por de contado, cualquier experiencia espiritual, filosófica, histórica o científica, pueden expresarse en lenguaje de valor estético, pero esto no es literatura, sino literatura aplicada. Ésta se dirige al especialista, aunque sea provisionalmente especialista. La literatura en pureza se dirige al hombre en general, a l hombre en su carácter humano. La forma, como el lenguaje mismo, es oral por esencia. Escribir —decía Goethe— es un abuso de la palabra. El habla es esencia; la letra, contingencia. Téngase presente, para evitar la confusión a que conduce el término mismo “literatura”, que es ya un derivado de “letra”, de lenguaje escrito.

5. El contenido de la literatura es, pues, la pura experiencia, no la experiencia de determinado orden de conocimientos. La experiencia contenida en la literatura —como por lo demás toda experiencia, salvo tipos excepcionales—

aspira a ser comunicada. Para distinguir el lenguaje corriente o práctico del lenguaje estético o literario, se dice a veces que el primero es el lenguaje de la comunicación y el segundo el de la expresión. En rigor, aunque la literatura es expresión, procura también la comunicación. Aun en los casos de deformación profesional o de heroicidad estética más recóndita, se desea —por lo menos— comunicarse con los iniciados y, generalmente, iniciar a los más posibles. Es cosa de parapsicología el componer poemas para entenderse solo y ocultarlos de los demás. En este punto, la erótica puede proporcionar explicaciones que son algo más que meras metáforas.

6. De aquí que algunos teóricos se atrevan a decir que la cabal comunicación de la pura experiencia es el verdadero fin de la literatura. (Ya afirmaba el intachable Stevenson, en su *Carta a un joven que desea ser artista*, que el arte no es más que un “tasting and recording of experience”). La belleza misma viene a ser así, un subproducto; o mejor, un efecto; efecto determinado, en el que recibe la obra, por aquella plena o acertada comunicación de la experiencia pura. Esta comunicación se realiza mediante la forma o lenguaje. La tradición gramatical suponía que el lenguaje sólo era un instrumento lógico, lo que hacía incomprensible el misterio lírico de la literatura.

No; el lenguaje tiene un triple valor:

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

La literatura es la actividad del espíritu que mejor aprovecha los tres valores del lenguaje.

7. Es innegable que entre la expresión del creador literario y la comunicación que él nos transmite no hay una ecuación matemática, una relación fija. La representación del mundo, las implicaciones psicológicas, las sugerencias verbales, son distintas para cada uno y determinan el ser personal de cada hombre. Por eso el estudio del fenómeno

literario es una fenomenografía del ente fluido.¹ No sé si el Quijote que yo veo y percibo es exactamente igual al tuyo, ni si uno y otro ajustan del todo dentro del Quijote que sentía, expresaba y comunicaba Cervantes. De aquí que cada ente literario esté condenado a una vida eterna, siempre nueva y siempre naciente, mientras viva la humanidad.

8. Propongo una convención verbal. Cuando trate del fenómeno literario en general, le llamaré, indistintamente, literatura o poesía, y al literato le llamaré poeta. Al hablar así, nos desentendemos de verso y prosa. Queremos decir creación literaria y creador literario. En los casos especiales, los llamaremos dramaturgo, novelista o lírico, según corresponda. Después de todo, la literatura revela mejor sus esencias en el rojo-blanco de la poesía. Evitaremos, de esta suerte, muchos circunloquios, nos olvidaremos mejor de la letra escrita que oscurece el sentido oral, y reivindicaremos el noble significado de la "poiesis" o creación pura de la mente. Platón aprobaría; aunque, preocupado por la educación del recto ciudadano, haya sido insospechadamente cruel con el poeta (*República, Leyes*), amén de demostrarnos que lo entendía tan bien (*Ión, Fedro*).

9. Discrimen esencial: no confundir nunca la emoción poética, estado subjetivo, con la poesía, ejecución verbal. Este discrimen ha de seguirnos a lo largo de nuestro estudio, plegándose a todos sus accidentes. La emoción es previa en el poeta, y es ulterior en el que recibe el poema. El poema mismo, la poesía, se mantiene entre las dos personas, entre el Padre y el Hijo, igual que el Espíritu Santo, y está, como él, hecho de Logos, de verbo, de palabras. Para los fines de la poesía ¿de qué me sirve la sola emoción si no sé expresarla? ¿Y de qué les sirve a los demás, si no acierto a comunicarla, a transmitir hasta ellos la corriente que, a su vez, los ponga en emoción?

10. Sustento de la poesía es el Logos, el lenguaje. Al

¹ Para evitar confusiones con la moderna "fenomenología" (Husserl), prefiero usar este término, que tiene antecedentes mexicanos en la *Lógica* de Porfirio Parra [1856-1912; *Nuevo sistema de Lógica inductiva y deductiva*, México, 1903. Esta nota, agregada a la segunda edición de la presente obra (Buenos Aires, 1952), explica la corrección del término "fenomenología" por "fenomenografía" en *La experiencia literaria, La crítica en la edad ateniense* y *El deslinde*, en los ejemplares anotados por Reyes.]

hablar de los tres valores del lenguaje (nº 6), ya se ha presentado que hay un desajuste entre la psicología y el lenguaje. Los estilísticos dicen que el lenguaje no está acabado de hacer. No lo estará nunca. En este sentido, afirma Valéry que la poesía intenta crear un lenguaje dentro del lenguaje. En este sentido, la poesía es un combate contra el lenguaje. De aquí su procedimiento esencial, la catacresis, que es un mentar con las palabras lo que no tiene palabras ya hechas para ser mentado. Sea, pues, bienvenido el desajuste, al cual debemos la poesía. Acepte su sino el poeta, que está en combatir, como Jacob, con el ángel. Es la lucha con lo inefable, en la desolación del espíritu: cuerpo de nube, como Ixión. Sin posible ayuda, porque no aceptamos la preceptiva; como lucha Erasmo con la idea, a la luz de su lámpara solitaria.

11. Y ahora, algo de fenomenografía literaria. Elástica y ancha, ya se entiende. Hay tres funciones; hay dos maneras. Las funciones son —por su orden estético creciente, sin preocuparnos de la discutible serie genética o antropológica— drama, novela y lírica. Las maneras son prosa y verso. Caben todas las combinaciones posibles, los hibridismos, las predominancias de una función que contiene elementos de otras. Lo que no acomoda en este esquema es poesía ancilar, literatura como servicio, literatura aplicada a otras disciplinas ajenas. Tampoco nos perturbe el que la poesía acarree, en su flujo, datos que interesan accidentalmente a otras actividades del espíritu. Lo que nos importa es la intención, el rumbo del flujo. La tragedia ateniense puede darnos vestigios sobre el enigma del matriarcado, pero no es ése su destino; el *Wilhelm Meister*, sobre la historia de los muñecos anatómicos, pero no es ése su destino.²

12. Drama, novela, lírica: funciones, no géneros. Procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetivos. Los géneros, en cambio, son modalidades accesorias, estratificaciones de la costumbre en una época, predilecciones de las pasajeras escuelas literarias. Los géneros quedan circunscritos dentro de las funciones: drama mitológico, dra-

² Ver, en *El deslinde*, los desarrollos sobre el concepto de "lo ancilar" [cap. II; *Obras Completas*, XV].

ma de tesis, drama fantástico, drama realista; novela bizantina, novela pastoral, novela celestinesca, novela picaresca, novela naturalista; lírica sacra, lírica heroica, lírica amorosa, lírica elegíaca. El drama comprende tragedia y comedia y todos los géneros teatrales. La novela comprende la epopeya antigua y moderna: la *Iliada*, el *Orlando*, la *Araucana* y lo que hoy se llama novela: Dickens, Balzac y Proust. La lírica es lo que el lenguaje común llama poesía, cuando no sirve de vehículo al drama o a la novela. Nos desentendemos, por el momento, de la manera en prosa o en verso.

13. En la tragedia ateniense —animal perfecto— discernimos fácilmente las tres funciones: los héroes o “personas fatales”, como decían los aristotélicos españoles, son el drama mismo, representan acciones. Los prólogos o mensajeros, que narran sucesos no escénicos, son la novela. El coro, que expresa descargas subjetivas de la emoción acumulada, es la lírica. Drama —aunque se escriba como se escribe la música— es ejecución de acciones por personas presentes, representación. Novela es referencia a acciones de personas ausentes y, en concepto, pretéritas, aunque la mente las edifique en teatro interior, y aunque el relato, en cualquier tiempo del verbo, las figure en presente. La lírica es desarrollo de la interjección o exclamación, aunque tenga que apoyarse en acciones aludidas o relatadas; y es más pura mientras menos busca tales apoyos. De aquí la noción de la Poesía Pura, palabra de Tieck recogida primero por Edgar Allan Poe y después por Baudelaire, y puesta en valor por Henri Bremond, a propósito de Valéry.

14. Otra vez ¡en guardia contra todo equívoco entre la emoción y la ejecución! El drama —aparte de que acarree elementos de narración novelística o de exclamación lírica— puede, sin dejar de serlo, causar una emoción novelesca o lírica. La novela —aparte de que acarree elementos de diálogo dramático o de exclamación lírica— puede, sin desnaturalizarse, causar una emoción dramática o lírica. La lírica se enturbia un tanto conforme aumenta su acarreo de elementos episódicos o narrativos, y no tanto por sólo producir emoción dramática o novelesca. En uno u otro trance, es exagerado declarar —como hoy lo pretenden algunos— que sufre

un desmedro en su calidad estética sólo porque admita hibridismo como función. Aunque la historia literaria abunde más bien en ejemplos contrarios, puesto que lo heroico es lo raro, hay, sin embargo, un secreto instinto que anhela para la lírica la mayor austeridad funcional.

15. El secreto instinto hacia la lírica pura es parejo de aquel otro secreto instinto que tiende a repudiar la prosa lírica y desea asociar la lírica con el verso. ¿Por qué estas exigencias heroicas? Según ellas, parece que la forma por excelencia de la poesía (de la literatura si os empeñáis) es la lírica en verso. A la suma realización literaria se le pide, así, el sumo sacrificio de lo útil, de lo que se parece a la práctica mejor dicho, de lo que evoca las cosas de la existencia diaria. Ya, al seriar las tres funciones, he dicho que las pongo en la serie estética creciente (nº 11): el drama todavía cuenta con el bulto humano, la escena, los ojos, el espectáculo, el espacio reales; la novela sustituye con fantasmas psicológicos todo lo que no es el tiempo real; la lírica sólo deja ya la exclamación y la voz, el ente angélico, hermano etéreo de la idea.

16. Ahondemos más. Al definir las actividades del espíritu, podemos trazarlas como un círculo en que la filosofía, el ser, se toca con el extremo lírico del exclamar o del expresarse en pureza. Los otros segmentos de la curva emparentan la patética y perecedera historia con la ciencia permanente y serena, dentro del suceder real. Luego viene un hiato, tras el cual la poesía o literatura aparece, porque ella no admite parentesco de suceder real, sino que se aparta ariscamente, llevando en el seno su ficción o suceder ficticio. Pues bien, de modo semejante, dentro de la poesía las funciones drama y novela se emparentan como funciones episódicas, en el suelo —sublimado ya, ciertamente, pero todavía suelo— de un acontecer fingido. Y sobreviene también un hiato, y he aquí que la función lírica se aparta de las otras, porque parece alejarse ariscamente del mismo acontecer fingido, para mejor solazarse en su aire raro, en la sustancia neumática y transparente que linda entre el sueño y el pensamiento. Como al ángel de Guyau, un solo átomo material le desgarraría las alas.

17. ¿La lírica es, pues, libertad, puesto que así se emancipa de toda pesantez? Hay una palabra más propia: es liberación. Libertad no, porque se obliga a las leyes más difíciles; leyes interiores, sin pauta material que las demarque y resguarde: porque inventa y crea de parte a parte su carrera de obstáculos, y más si se sujeta al verso, como lo exigía aquel vago instinto estético antes denunciado (núms. 14 y 15). Es más difícil andar que ir con andaderas; correr, más que andar; y más todavía volar que correr, para el hombre mortal, se entiende; y aún más que volar, evaporarse. La evaporación, sumo sacrificio, imagen casi de la plegaria, incienso; ley la más sublime entre todas, como verdadera transmutación. Liberación, no libertad: exigencia suma que a sí misma se impone cánones, sin necesidad práctica alguna. Esta Poesía Pura es la Servidumbre Voluntaria.

18. Veamos ahora las maneras de la forma: prosa y verso. Si partimos de la lingüística, la prosa aparece primero como modo del habla práctica, del coloquio. Si partimos de la literatura, al verso toca una primacía aparente de sentido estético, por ser la manera formal más distante del uso práctico. Esta diferencia de jerarquía estética sólo es aparente, como veremos (nº 19). Por ahora, entre verso y prosa hay una frontera indecisa que la ciencia apenas delimita por aproximación y tanteo. En esa frontera indecisa está el versículo, acaso la primera forma literaria, la fórmula mágica en que la poesía es aún servicio de la tribu, aún no se desprende como objeto autónomo; presta funciones religiosas, jurídicas; establece, con el meteoro, con el dios o con el jefe vecino, el misterioso vínculo del contrato. Al diferenciarse las dos maneras, se tiende a depositar en el verso los usos más acentuadamente líricos; en la prosa, los más acentuadamente discursivos. Hay largo camino desde los versos en que algunos presocráticos exponían su sistema físico hasta el Órgano de Aristóteles. Después sobrevendrán veleidades, contaminaciones voluntarias, efectos de la curiosidad y de la investigación. La confusión parte de los polos hacia el centro: en la prosa aprieta, y en el verso afloja los rigores acústicos. Eso es todo. Simetrías ideológicas, verbales, fonéticas, ritmos, rimas, se ciñen o sueltan según el caso. Si el

verso sólo arrastra rupturas rítmicas conscientes la prosa puede arrastrar versos involuntarios. Como precaución Trásimaco aconsejaba comenzar las frases en peanes; los cuales, para su tiempo, habían dejado de oírse o de usarse como pies métricos.

19. Entre verso y prosa no hay diferencia de jerarquía estética. La legítima diferencia se establece entre los distintos usos de la lengua. Una es la lengua común; otra es la lengua de intenciones estéticas. Y todavía, en el orden genético, la estilística puede sostener que las informa el mismo proceso psicológico, metafórico y lírico. Pero en el estado habitual, evidente, bien se las distingue, como se distinguen el uso práctico del cuerpo y los movimientos de la danza. El libertador Simón Bolívar, en la carta sobre la educación de su sobrino, dice que "el baile es la poesía del movimiento". Invirtiendo, la poesía es el baile del habla. Ni verso ni prosa literarios pueden confundirse con el habla común. No es verdad que Monsieur Jourdain hablara en prosa: hablaba en coloquio, que es distinto. El abuso se ha introducido en los hábitos del portugués, que para decir: "Me agrada conversar con Fulano", suele decir: "Gusto de su prosa." Pero eso no es prosa. Tampoco dijo la verdad Juan de Valdés al afirmar ligeramente: "Escribo como hablo." Nadie habló nunca como él escribe. Al llegar a la operación literaria, muda el régimen de conciencia como si nos acercáramos a algún oficio religioso. El ser expresivo que somos bucea entonces en el subsuelo del alma, dejándose aconsejar por ritmos corpóreos, circulatorios, respiratorios, hasta ambulatorios; alerta sus simpatías dinámicas, y sujetándose a aquella aritmética natural de la máquina humana, concibe paulatinamente la unidad, el número, el par, el impar, la serie, el vaivén, los arranques y los remates. Lo mismo en el verso que en la prosa. Lo que pasa es que la noción de la prosa como función literaria distinta del coloquio no es una noción inmediata: supone un descubrimiento. En nuestra cultura occidental lo debemos a Empédocles, a Gorgias, a los primeros retóricos sicilianos.

20. Aunque nos llevaría muy lejos, conviene recordar que hay todavía otro uso del habla que ni es poesía ni es co-

loquio. Tal es el lenguaje científico. Se ha dicho —con el parangón de la química— que la ciencia es un lenguaje bien hecho. El camino hacia la ciencia es el camino de las denominaciones unívocas. Descartes presintió que la matemática es un modo de pensar que nace del lenguaje. El lenguaje científico procura abolir el halo de indeterminación subjetiva que irradia la palabra, para poder mentar fijamente lo que conoce. Porque el conocer es un traducir el concreto heterogéneo de la realidad en cortos discretos homogéneos: resolver el río en rosario de cuentas, diría Góngora. El lenguaje científico quiere, pues, enjugar aquella fluidez, reducir aquel desajuste psicológico de que hemos tratado (nº 10). Vico más tarde, y ahora Vossler, piensan que, para la función poética, el lenguaje busca otra manera de ajuste en otro plano, en el plano de la fantasía. Para esto, ya lo sabemos, la poesía empuja por todos lados la reacia orilla del lenguaje. Pero mientras el lenguaje lírico queda prendido a la forma, el científico la neutraliza en parte, en toda aquella parte que queda fuera del tecnicismo. La parte no técnica del lenguaje científico admite equivalencias múltiples, recortes, extensiones, traducciones, traslados, como el mismo coloquio. No sucede así en la parte técnica del lenguaje científico. La ciencia tiene carácter tautológico. De aquí —observa Pius Servin— que su lenguaje, a través del tecnicismo, camine hacia la tipología simbólica, hacia el álgebra. Ni el lírico ni el técnico dejan nada a la casualidad: en lo cual se parecen. Pero aquél encarna en la lengua, y éste se desencarna hacia el algoritmo. Y entre los dos polos, crece y retumba la casualidad del coloquio, ahogando en sus marejadas a la pobre gramática preceptiva, esfuerzo por jardinar el mar.

21. Llegados al ápice, bajemos de las abstracciones. Después de la fenomenografía, un poco de historia literaria. Ésta no puede ya trazarse como un proceso lineal: hay rayas transversales, arborescencias intrincadas. La historia literaria no cede a las particiones cronológicas, siquiera en el sentido relativo en que la historia universal cede a ellas: Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna, etcétera. El orden temporal debe combinarse con el espacial, la historia con la

geografía. El mismo sentido político importa menos que el lingüístico, y éste tanto como el cultural. Las literaturas nacionales no se explican por sí solas, fuera de aplicaciones sociológicas limitadas en que se las usa como testimonios para fines no literarios. El concepto de literatura nacional es una convención reciente: la Antigüedad es un todo; la Edad Media cristiana, un todo; el Renacimiento, un todo. No bien se exacerban las nacionalidades, el desarrollo planetario de las comunicaciones tiende otra vez a mezclar las aguas. Es más real el criterio de los géneros, las escuelas, los temas, las modas sucesivas. Y aun así, el espíritu extravasa linderos. Ni la frontera lingüística, la más prendida al ser literario, se le resiste.

22. De aquí diversas nociones: 1º La literatura universal, catálogo teórico de todos los casos literarios existentes, figura utópica. 2º Las historias literarias de épocas, tipos, temas, corrientes mentales y aun nacionales como esquemas económicos de investigación limitada. 3º La literatura comparada, que atiende a influencias, contaminaciones, paralelismos: noción del pasado siglo que ha fertilizado considerablemente el campo de estudio con sus técnicas propias. 4º La literatura mundial, que decía Goethe y que él consideraba como la única explicación del pensamiento literario. Puede figurársela como un inventario de obras y hechos que afectan a nuestra civilización, que están vivos todavía en la mente, que han trascendido, que siguen operando. Noción comparable a la historia política viva y efectiva, como Nietzsche la entiende. Si la literatura universal es una integración cuantitativa, la literatura mundial es una integración cualitativa. En el concepto de literatura mundial hay, pues, una nota antológica, sociológica, plebiscitaria, fundada en los hábitos, en los gustos dominantes. Y en gustos hay todo escrito. ¿Cómo computar los votos para sortear la deformación de los caprichos individuales? Los catedráticos norteamericanos pierden el tiempo en levantar estadísticas de las opiniones de los muchachos, juego de sociedad que a nada conduce. Sir John Lubbock, en 1885, pide a los hombres autorizados una lista de obras y autores esenciales a nuestra cultura. Spencer y Matthew Arnold se abstienen; Max Mü-

ler y William Morris contestan arbitrariedades; Ruskin, exaltados dislates.³

23. Y, sin embargo, es indispensable: todo estudio de las literaturas presupone un índice de obras y nombres significativos. Pues ¿cómo, en efecto, se ofrece la literatura? La poesía, un tiempo, se habló, se la recitaba. Y Solón dictaba leyes a los aedos y rápsodas para que declamaran en su debida sucesión las partes del poema homérico. La epopeya popular española se contaba y cantaba por todo el camino francés o de Santiago, rumbo a las romerías. En tales etapas, la memoria sustituye a la biblioteca. Es la hora de la balada, evocada admirablemente por Macaulay en su prefacio a los *Layes de la Antigua Roma*, página intocable en conjunto, aunque retocable en los pormenores eruditos. Entonces, para facilitar la memoria, el acervo de la experiencia se confía a los versos. “En consecuencia —dice el viejo historiador— la composición métrica, que para una nación altamente civilizada es un mero lujo, para una nación imperfectamente civilizada es casi una necesidad de la vida... Tácito nos hace saber que las canciones eran el único repertorio que sobre su pasado histórico poseían los antiguos germanos.”

24. Tras esta etapa viene aquella en que el poema se confía a la notación gráfica. Se comienza a leer. Pero gracias si por cada ciento lee uno. Época de los manuscritos preciosos, en que uno lee para varios. En el *Troilo y Crésida*, de Chaucer, Pándaro llega al palacio de su sobrina, y la encuentra acompañada de sus amigas en un salón embaldosado, en torno a una doncella que les lee la Historia Tebana.⁴ El poeta tiene conciencia de que es así como su poema mismo llega hasta el público, y de esta conciencia se descubren rasgos en su estilo. El público es, ante todo, una audiencia, y el poeta la interpela a veces: “Enamorados que aquí estáis, sabedlo.” Pero la imprenta y la instrucción pública trans-

³ A. Guérard, *Preface to World Literature*, Nueva York, Henry Holt and Co., 1940.

⁴ En el *Quijote*, I, XXXIII: “...cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer... y rodeamos dél más de treinta...” [Nota corregida y agregada a la edición de 1952.]

forman el cuadro, y gradualmente lo sustituyen por una escena silenciosa en que, a través de la lectura, del espacio y del tiempo, un escritor tiene fascinado a un lector solitario, ante una página con caracteres que no le era destinada. Ya nuestra Sor Juana Inés echa de menos aquella lectura compartida, y el no contar “con quiénes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por discípulo un tintero insensible”.

25. Y concluimos que hoy la literatura se ofrece en forma de lectura. En suma, que el conocimiento de la literatura comienza por la bibliografía: 1° Los textos mismos, manuscritos e impresos. 2° Los comentarios y monografías especiales. 3° Como guías de conjunto, los manuales y las historias literarias. Para la literatura, el hombre es un lector. Dejemos de lado al estudiante metódico, al universitario que cuenta con otros auxilios. Lo mejor que puede hacer el lector común es partir desde su propia casa; levantar su lista de la literatura mundial de conformidad con su prejuicio.

Ya, al paso mismo de sus lecturas, la irá rectificando. Ayúdese de manuales y tablas: los hay excelentes. No quiera abarcarlo todo. Anote lo que le parezca de más bulto, más incorporado en la cultura que respira. Lleve índices aparte para lo nacional y —en nuestro caso— lo iberoamericano, lo hispano, lo europeo, lo universal; y dentro de todo ello, lo antiguo y lo moderno, siempre atento a la supervivencia, y relegando por ahora la mera curiosidad erudita. Sin este sistema de departamentos, su sentido de las calidades no podría abrirse paso. Si no conoce otras lenguas, use traducciones. Y emprenda, como pueda, el aprendizaje de las lenguas, por lo pronto con miras a leer, si no precisamente a hablar. Es más primo aquello que esto para el cultivo espiritual. El *maître d'hôtel* chapurra inútilmente todas las lenguas y no lee ninguna: no pasa de ignorante.

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

visional de dificultades, que son otros tantos avisos para la lectura: ⁵

1º Lo primero es penetrar la significación del texto. Esto supone entender lo mentado y también la intención con que se lo mienta. El arcaísmo y la riqueza lingüística del texto acumulan obstáculos. Si dice Suárez de Figueroa: "Ser honrado es tener cuidados", percatarse de que no ha querido decir que sólo es buena persona el que vive lleno de preocupaciones, sino que aquel que vive rodeado de grandes honores, en situación eminente, vive también lleno de molestias. Góngora dice:

Que se precie un Don Pelón
de que comió un perdigón,
bien puede ser;
mas que la biznaga honrada
no diga que fue ensalada,
no puede ser.

Hay que saber traducir: "Bien está que un pobre diablo se jacte de que ha comido perdiz, pero el honrado mondadientes nos descubrirá la triste verdad: que sólo ha comido una humilde ensalada." Y el mismo Góngora, con su famosa estrofa undécima del *Polifemo*, no resuelta aún por los comentaristas, nos da ejemplo de la necesidad y la dificultad de construir en "sintaxis natural" un texto, para de veras entenderlo,* como el estudiante de latín construye un pasaje de César. Un declamador recitaba a Díaz Mirón, donde éste compara con una lechuza a una mujer que huye arropada en el manto. Y en vez de decir: "Mientes enorme lechuza", decía siempre "¡Mientes, enorme lechuza!". El que no conozca el significado de la frase adverbial "sin duelo" en el siglo XVI, no podrá nunca entender que Garcilaso haya dicho: "Salid *sin duelo*, lágrimas, corriendo."⁶

27. 2º La recta aprehensión sensorial: la oreja, la larin-

⁵ I. A. Richards, *Practical Criticism*, Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1939.

* [Véase "La estrofa reacia del *Polifemo*" en *Obras Completas*, VII, páginas 218-232, y *El "Polifemo" sin lágrimas*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 139-165.]

⁶ Vasconcelos cita el verso de la *Epístola moral*: "Iguala con la vida el pensamiento", pero lo entiende al revés ¡y lo atribuye a Gracián! [Nota corregida y agregada a la edición de 1952.]

ge, la lengua, aunque sólo se lea con los ojos, perciben interiormente una repercusión fonética en las secuencias verbales, un movimiento y ritmo. Hay una vivacidad natural que debe alertarse con la práctica; hay que saber despertarla a este sentimiento, sin el cual se habrá perdido mucho. ¿Cómo no advertirlo ante este fragmento del Arcipreste de Talavera?

Donde por experiencia verás que una mujer... por un huevo dará voces como loca y henchirá a todos los de su casa de ponzoña: ¿Qué se hizo este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién lo llevó? ¿A dó está el huevo? Aunque veis que es blanco, quizá negro será hoy este huevo. ¡Tal, hija de tal! Díme: ¿quién tomó este huevo? ¡Quien comió este huevo, comido sea de mala rabia! ¡Ay, huevo mío de dos yemas, que para echar os guardaba yo! ¡Ay, huevo! ¡Ay, qué gallo y qué gallina salieran de vos! Del gallo hiciera capón que me valiera veinte maravedís, y la gallina, catorce. O quizá la echara, y me sacara tantos pollos y pollas con que pudiera tanto multiplicar, que fuera causa de me sacar el pie del lodo. Ahora, estarme he como desventurada, pobre como solía. ¡Ay, huevo mío, de la majuela redonda, de la cáscara tan gruesa! ¿Quién me os comió? ¡Ay, tal marica, rostros de golosa, que tú me has lanzado por puertas! ¡Yo te juro que los rostros te quemé, doña vil, sucia, golosa! ¡Ay, huevo mío! ¿Y qué será de mí? ¡Ay, triste desconsolada! ¡Jesús, amiga, y cómo no me fino agora! ¡Ay, Virgen María, cómo no revienta quien ve tal sobrevienta! ¡No ser en mi casa, mezquina, señora de un huevo! ¡Maldita sea mi vida! ¡Y estoy en punto de rascarme o de me mesar toda yo, por Dios! ¡Guay de la que trae por la mañana el salvado, la lumbre, y sus rostros quiebra soplando por la encender, y, fuego hecho, pone su caldera y calienta su agua, hace sus salvados por hacer gallinas ponedoras, y que, puesto el huevo, luego sea arrebatado! ¡Rabia, señor, y dolor de corazón!

28. 3º Junto a estos estímulos auditivos habría que contar los demás estímulos sensoriales que vienen con las imágenes, y singularmente los visuales, en que tanto difiere el poder de evocación de unos a otros hombres. Si hay textos sobrios, hay otros que parecen cargados de aquellas “cañas de pescar” o metáforas, que dice Ortega y Gasset, con que alargamos nuestro corto brazo para llegar hasta el punto que queremos. Algunos lectores no sienten la imagen, y otros

se fascinan con ella hasta perder el sentido. Cierta poeta que yo conozco se entretenía en “no entender” a Góngora para mejor recrearse en las imágenes. Y donde éste hace decir a Polifemo: “me vi en el mar, me asomé y me reflejé en esa playa azul que es el mar”,

...Espejo de zafiro fue luciente
la playa azul, de la persona mía,

se conformaba aquél con repetirse a sí mismo, como si hiciera sentido, el verso destacado: “la playa azul de la persona mía”. En esta transmisión de imágenes se descubre frecuentemente la falta de ecuación entre lo que expresa el poeta y lo que el lector recibe (nº 7).*

29. 4º Las asociaciones erráticas del lector, recuerdos personales que se le atraviesan, perturban la atención sobre el texto al punto de desviar su sentido. Un cuarentón a quien le robó la dama un joven poeta, no soportaba la *Cándida* de Bernard Shaw porque se sentía retratado en el Pastor. Tipo de emoción parásita que nada tiene de común con la legítima emoción literaria; mecanismo de las ofuscaciones a que puede verse arrastrada la crítica ligera que, sin filtrarlas, erige en dogmas las propias reacciones. Todos traemos un repertorio de respuestas ya hechas, que disparan como la pistola de pelo a la más breve provocación, y lanzan nuestra mente por zonas ajenas a la lectura, obrando ya por su solo automatismo.

3. 5º La sentimentalidad y la inhibición, la extrema facilidad o la extrema resistencia ante el movimiento que el poeta trata de imprimir en nuestro ánimo, son errores más frecuentes de lo que parece, que exageran o borran los rasgos de la figura literaria. Con estos errores de tipo intuitivo pueden compararse las predisposiciones intelectuales, doctrinales, en pro o en contra de la tesis declarada en el texto, que empujan a oír más o menos de lo que se nos dice, a sobrestimar o a desairar injustamente la calidad del texto. Otro automatismo semejante, en pro y en contra, es lo que llaman los psicólogos “la predisposición técnica”: si hemos conocido el éxito de cierto procedimiento literario, nos re-

* [Obras Completas, VII, pp. 111, 193 y 231.]

sistimos a aceptar otro diferente, y viceversa, nos negamos a aceptar un acierto porque conocemos un fracaso de orden técnico semejante. Es el caso del que niega valor a la psicología amorosa en Mérimée, porque se ha construido una expectativa sobre la psicología amorosa en Proust. La enumeración puede prolongarse. Los casos están al alcance de todas las experiencias.

31. Mucho más habría que decir sobre la lectura, literaria o no literaria. Un lector es cosa tan respetable como un sujeto psíquico que lanza su alma a volar por otras regiones. Muchas veces el joven San Agustín quiso consultar sus dudas con San Ambrosio, pero se detenía porque lo encontraba leyendo. “Cuando leía —dice—, sus ojos recorrían las páginas del libro, mientras su mente se suspendía y concentraba para penetrar el espíritu de las palabras. Entonces descansaban su voz y su lengua. Más de una vez penetré a su cuarto, cuya puerta nunca estaba cerrada para nadie, y adonde todo el mundo tenía acceso sin necesidad de prevenir su visita, y siempre me sucedió encontrarlo leyendo para sí y en voz baja, pero jamás de otra manera. Y tras de haberme sentado un rato, manteniéndome con respetuoso silencio —porque ¿quién, al verlo tan atento, se hubiera atrevido a chistar siquiera?— me iba retirando poco a poco, teniendo por cierto que prefería usar los escasos ocios que le dejaban en recobrar nuevo vigor, tras el mucho quebranto y las desazones que por fuerza habían de causarle los negocios del prójimo. . .”. Así es como la literatura conforta y libera, multiplicando, en otra zona mejor, nuestras posibilidades de existencia. Ya decía aquel goloso Gracián: “¡Qué jardín del Abril, qué Aranjuez del Mayo como una librería selecta!”

32. Un nuevo medio de comunicación humana, la comunicación radiofónica, ha hecho temblar a los amigos de las letras escritas. Duhamel se pregunta, angustiada, si se hundirá una civilización con el libro. Ni creo que el libro desaparezca, ni creo que padezca el sentido literario si recobra sus contactos, algo descuidados, con el orden oral que es como su medio nativo. Aunque carecemos de documentos, sospechamos que algunos pusilánimes temblaron también por la cultura cuando la democrática imprenta comenzó a vol-

carla a media calle. Aparecerán nuevos géneros. La mano del hombre, algún día, domesticará otra vez a la máquina que se le ha escapado. No perecerá la poesía, danza de la palabra. Mientras exista una palabra hermosa, habrá poesía.

[1940] •

* *Sur*, Buenos Aires, diciembre de 1940 [año 10, N° 75, pp. 52-69, con el título de "Sumario de la literatura". Nota manuscrita de A. R.].