

MANUEL MATOS MOQUETE

PHU
RD801.95
M433d
V.2

CURSO TEÓRICO EN LITERATURA
EN AMÉRICA HISPÁNICA

TOMO II



Premio Pedro Henríquez Ureña de Ensayo 1991

UNPHU
1992

MANUEL MATOS MOQUETE

**EL DISCURSO TEORICO EN LITERATURA
EN AMÉRICA HISPÁNICA**

TOMO II

Premio Pedro Henríquez Ureña de Ensayo 1991

INV. 2017

MANUEL MATOS MOQUETE

Publicaciones de la
Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña

EL DISCURSO TEÓRICO EN LITERATURA
EN AMÉRICA HISPÁNICA
TOMO II

c 1992 UNPHU
Dirección de Publicaciones,
Santo Domingo,
República Dominicana.

PHU
RD801.95
M433d
V.2

Capítulo IV

LOS METODOS CIENTIFICOS EN LA TEORIA
LITERARIA

099774

El tema de la relación entre retórica o poética y la teoría literaria en América Hispánica se sitúa en un debate ya viejo por la constitución de modelos de discurso teórico autónomos cuyo objeto de estudio sería la obra literaria. Ahora bien, no se trata de un debate concluido, cuya solución habría tenido lugar con la muerte de la vieja retórica y el nacimiento de la teoría de la literatura.

Esto así, porque la retórica jamás muere. Es inseparable de todo discurso, y en particular del discurso poético. Pero la poética, tal y como se presenta en las teorías literarias hispano-americanas, no puede limitarse a la preceptiva y la reducción de la poesía a un ornamento, una forma, una figura.

Esa relación adquiere en América un contenido epistemológico e ideológico de importancia, que cuestiona todo el rumbo teórico transitado por la teoría de la literatura en América hispánica. La indagación se interesa ante todo por los problemas metodológicos cruciales: la delimitación de la literatura de la no literatura, la definición y clasificación de los métodos de enfoque de la obra literaria.

La disyuntiva entre el estudio de la obra desde dentro y el estudio desde fuera, no se limita a la oposición entre preceptiva literaria y teoría literaria. En la configuración del estatus científico en el estudio de la obra, encontramos ese dilema entre los teóricos modernos. Así, para Vicente Huidobro se puede llegar a "un conocimiento poético de la poesía", sin recurrir a premisas externas a los poetas y a la poesía. En 1925 condenaba las teorías poéticas escritas por los filósofos y los científicos, y afirmaba la "necesidad de una

estética poética hecha por los mismos poetas".¹⁸⁵

Para desarrollar su tesis se apoyaba en el ejemplo de las ciencias particulares, cuyo progreso se debió a la reflexión desarrollada al interior de estas ciencias por los mismos científicos. Igualmente, para Huidobro la teoría literaria debe hacerse por gente del oficio, ya que son los únicos que pueden conocer la poesía. Según él la comprensión de ésta es el producto de una práctica que solamente los poetas tienen.

Este confinamiento del conocimiento poético reservado a los poetas, se fundamenta en la oposición gente de fuera-gente de dentro:

"Es así cómo los ejemplos citados por la gente de fuera al hablar de la poesía nos lo prueban. En todas las ciencias, hay hombres de laboratorio, los que cuentan verdaderamente para la gente de dentro"...¹⁸⁶

A pesar de ese "conocimiento poético", de "adentro" de la poesía, Huidobro asigna a la teoría de la literatura un estatus epistemológico que se inspira en la epistemologías de las ciencias particulares. El positivismo, que a principios de siglo XX sirvió de orientación filosófica, científica y literaria a los intelectuales de América hispánica, no es extraño a esta comparación entre la poesía y las ciencias y a la adopción de imágenes de las ciencias experimentales, como el laboratorio de biología, en el estudio de la literatura.

Contrariamente a esta búsqueda de "un conocimiento poético" de la poesía que encontramos en Huidobro, para el resto de los teóricos de la literatura la poesía no es un modo particular de conocimiento que se

podiera estudiar por métodos orientados a la observación empírica de su agenciamiento como sistema. Para estos autores, contrariamente a Huidobro, la poesía solamente puede ser explicada desde fuera por discursos que se hayan constituido en teoría del conocimiento científico. Es sólo a este precio que podría alcanzarse un conocimiento científico de la poesía y es por eso que la teoría de la literatura es definida siempre como un conocimiento científico y filosófico de la literatura, la filosofía por supuesto establecida como ciencia de las ciencias, epistemología de las epistemologías particulares.

La búsqueda de métodos científicos para el estudio de la literatura se sitúa en un movimiento mucho más abarcador de comprensión de lo real en las diversas áreas del conocimiento.

LA FILOLOGIA COMO CIENCIA DE LA LITERATURA

La asimilación de la ciencia de la literatura a la filología nos impone llevar a cabo un retorno epistemológico sobre la práctica filológica del análisis de textos literarios. Se trata de la reconstitución de una teoría y un método que, como lo muestra Tinianov, habían dominado la interpretación textual hasta el formalismo ruso y la multiplicación de los análisis estructuralistas a partir de la constitución de la lingüística como estudio sistemático del lenguaje.

En primer lugar habría que entender cuál es el sentido que se le da al término filología y a que prácticas cognoscitivas se le asocia. En su sentido más lato, filología es sinónimo de erudición, enciclopedia, humanismo.

Desde la antigüedad, la filología designa un conjunto de valores y prácticas discursivas no sistematizadas, impermeables a toda formulación teórica y metodológica. Su programa fue vasto y vago, el contenido de la definición griega: aquél que ama las palabras. Eso incluye tanto al autor y al intérprete, conjugándose así la creación y la interpretación. Ese programa, sin campo de estudio ni objeto delimitados, es el que la filología desarrolla en España en sus primeros tiempos. Así la encontramos en el siglo XVII con Francisco Cascales, autor de *Cartas filológicas*.

Para Cascales la filología tenía el sentido de miscelánea y enciclopedia: "La filología tiene los brazos muy largos, pues se pasea por el campo de todas las ciencias y de todas las artes... chupando, como hacen

las abejas, lo más dulce de las floridas plantas".¹⁸⁵

En la tradición hispánica, la filología no se disoció nunca de ese programa que le trazó Cascales, aunque con el tiempo adquirió mayor rigor en sus métodos. Esta doble situación se comprueba en las obras de Andrés Bello, Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

Dentro de la ilimitada aplicación de la filología, sólo una actividad la define, la interpretación de textos, de la lengua escrita, de la escritura.

En eso se diferencia para Saussure la la filología de la lingüística: "Ya en Alejandría existía una escuela "filológica", pero este término se asocia sobre todo con el movimiento científico creado por Friedrich August Wolf a partir de 1777... La lengua no es el único objeto de la filología, que quiere sobre todo fijar, interpretar, comentar los textos ...".¹⁸⁶

Esas tareas que Saussure asignaba a la filología son las que Alfonso Reyes asigna a la ciencia de la literatura. Son numerosos los textos en los que Reyes expone sus ideas sobre la necesidad de un método científico. Sin embargo, aunque la teoría de la literatura responde a los imperativos de la ciencia, no cubre todo el campo de una ciencia de la literatura. Reyes distingue la teoría de la literatura de la ciencia de la literatura, denominada también por él "exegética". Desde 1941, inspirándose de B. Croce, Reyes esboza su proyecto de una ciencia de la literatura. El define esta ciencia como un conjunto de métodos que responden a una estrategia de interpretación del texto. Esta ciencia se

inspira del método exegetico, tal y como se ha especializado en la Sagrada Escritura. Ciencia de la literatura equivale entonces para Reyes a exégesis bíblica. El discurso del mito y el discurso científico se identifican en una tipología de métodos propuestos por Reyes, que juntos, constituyen la ciencia de la literatura:

"El concepto de Crítica es mucho más amplio, en efecto, que el de Ciencia de la Literatura. La Crítica va desde la mera impresión hasta el juicio, y llega hasta aquella manifestación suprema y guiadora que crea rumbos mentales y algunos prefieren llamar "dirección del espíritu". Entre estos extremos, la Ciencia de la Literatura escoge y jardina un terreno medio: aquél que admite el ser sometido a métodos específicos, métodos que tienden a realizar un fin exegetico (Croce hasta deja entender, en su *Breviario*, que preferiría llamarla Exegética, término que, por otra parte, se ha especializado ya en las interpretaciones escriturarias".¹⁸⁷

Entonces, ¿qué relación hay, según Reyes, entre la teoría de la literatura y la ciencia? En el discurso de Reyes esta relación es indefinida. Aunque la noción "Teoría de la literatura" se acerca a la noción de "Ciencia de la literatura", éstas no son idénticas ni de la misma naturaleza. Si bien las dos tienen por objeto de estudio la literatura y aspiran a la sistematización de ésta, la teoría de la literatura es un estudio filosófico, mientras que la ciencia de la literatura es un estudio exegetico.

A pesar de esta separación inicial que define los dos métodos, válida en principio para toda la teorización de Reyes, a veces la distinción se presenta como una cuestión puramente de denominación. Más tarde en

1944, en *El deslinde*, si la teoría de la literatura no puede ser denominada ciencia de la literatura, esto se debe a la existencia ya de la exegética, la cual habría usurpado el nombre de ciencia, que según Reyes sugiere "un sentido de aplicación":

"Si la exegética no hubiera usurpado para sí el título de ciencia de la literatura, tal título podría convenir también a la teoría literaria, bien que el término "ciencia" sugiere ya un sentido de aplicación práctica, de que la teoría se dispensa. Pedir a la teoría literaria una crítica concreta sobre tal o cual obra es pedir recetas culinarias a la química".¹⁸⁸

Reyes sitúa la ciencia de la literatura en la filología como resultado de haberla identificado con la exegética. Así concebida, la ciencia es para Reyes un discurso pedagógico y escolar:

"*La exegética o ciencia de la literatura* tiene un carácter eminentemente didáctico y un punto de partida escolar. Es el dominio de la filología, a quien está confiada la conservación, depuración e interpretación del tesoro literario. Prepara los elementos del juicio y, a veces, aunque no necesariamente, lo alcanza. Una investigación biográfica o bibliográfica puede desentenderse del valor mismo del autor o la obra que se aplique; pero el juicio sobre tal autor o tal obra necesita conocer aquella investigación previa de la exegética".¹⁸⁹

Por sus contenidos, esa ciencia propuesta por Reyes se presenta como una ciencia de las ciencias de la literatura; pues, trata de abarcar todas las áreas del conocimiento que intervienen en la obra: la

historia, la psicología, la antropología, la lingüística, la sociología, la estética, etc.:

"¿Cuál es el contenido de la ciencia de la literatura? Ella estudia la producción de la obra en su época mental e histórica, la formación psicológica y cultural del autor, las peculiaridades de su lengua y su estilo, las influencias de todo orden -hechos de la vida o hechos del pensamiento- que en la obra misma se descubren, su significación en la hora que aparece, los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo, su fortuna ulterior, su rastro en la posteridad, su valor estético puro".¹⁹⁰

En esas tareas asignadas a la ciencia en relación con la literatura, el sujeto es excluido en nombre de la objetividad. Interpretación según él, no significa crítica, una toma de posición por parte del sujeto, sino transmisión de un sentido que ya está en la obra. En esta concepción de la ciencia como "conservación" "depuración" e "interpretación", además de ser didáctica, Reyes se aparta de aquella definición clave de esta actividad, elaborada tanto por Althusser como por Ortega y Gasset -este último probablemente leído por Reyes-. En la definición de estos autores, ya citada en otra parte de esta obra, ciencia es exclusivamente investigación. Sin embargo, Reyes al definir la ciencia como exégesis, convierte la literatura en un documento arqueológico que debe ser conservado, no en objeto de investigación.

Es evidente que en este texto, la concepción de la ciencia que le sirve de modelo a Reyes es la de las ciencias experimentales. Por eso la teoría de la literatura no puede ser una ciencia, como la exegética.

Lo que opone estos dos métodos es la marcada separación que Reyes establece entre teoría y práctica. Reyes es prisionero no solamente de este dualismo, sino también de una lingüística de la etimología y de la palabra que funciona en la definición del concepto de "ciencia". De esa manera, el término "ciencia" permite a la vez acercar y separar lo que se concibe como dos métodos distintos de enfoque de la obra literaria: el método teórico y el método exegetico. En consecuencia, en el razonamiento de Reyes lo que se opone a la teoría de la literatura no es tanto la ciencia, sino la exégesis. Esta, concebida como metodología general, define el procedimiento científico que sirve de modelo primitivo y total a todos los otros métodos -incluida la teoría de la literatura- considerados como enfoques parciales de la obra. La exégesis o ciencia de la literatura, según la teoría de Reyes, está formada por tres métodos: el histórico, el psicológico y el estilístico:

"La crítica va desde la libre impresión humana hasta el alto juicio que sitúa las obras en los cuadros de la cultura. En la zona intermedia de estos dos extremos, hay aquella cuesta de laborioso acceso que admite la aplicación de métodos específicos y que se reduce a la labor exegetica. Tales métodos se encierran en tres: el histórico, el psicológico y el estilístico".¹⁹¹

Para Reyes, la ciencia de la literatura permite plantear el estudio de la obra literaria según dos posibilidades: mediante la integración de estos tres métodos o a través de un método particular. Reyes asume la primera posibilidad, insistiendo en diversos textos acerca de la necesidad de integrar los tres métodos para que pueda

haber una verdadera perspectiva científica:

"Sólo la integración de los métodos puede aspirar a la categoría de ciencia de la literatura, aunque los partidarios exclusivos de uno u otro reclamen para su orden preferido el nombre de ciencia, y aunque en la práctica, y al estudiar las obras determinadas, realmente echen mano de los tres métodos".¹⁹²

"La exegética opera conforme a tres grupos metódicos principales: históricos, psicológicos, estilísticos. Sólo la integración de estos métodos puede aspirar a la categoría de ciencia".¹⁹³

"De los métodos que para ello aplica, algunos insisten en el aspecto histórico, otros en el psicológico, los de más allá en el formal o estilístico. Cada método aspira a cierta exclusividad y, más o menos, reclama para sí el privilegio de erigirse en ciencia. Pero sólo la suma de los métodos puede constituir una ciencia".¹⁹⁴

La perspectiva integracionista de Reyes no anula la dificultad principal de la ciencia de la literatura: ésta consiste en un procedimiento que, dividiendo la obra, confía a cada método, por separado, el estudio de un aspecto particular de la misma. Tal procedimiento no responde más que a un antiguo proyecto filológico del saber total, que Reyes es en Hispanoamérica quien más ha intentado poner en marcha.

Esta metodología descrita por Alfonso Reyes ilustra bien la tesis, muchas veces repetida, según la cual un texto puede ser reducido al discurso que se quiera tener sobre éste. Se cree así que cuanto más se multipliquen los métodos tanto más se llegará a una interpretación minuciosa de todos los elementos que entran en la

composición de la obra poética. Un tal procedimiento se apoya en una concepción atomista del conocimiento, según la cual la obra sería reducible a cada uno de los elementos significativos que la constituyen.

La ciencia de la literatura o exegética propuesta por Reyes es la aplicación de la filología "científica" creada por Friedrich August Wolf en Alemania a partir de 1777. Esta filología era ya a finales del siglo XIX un método tradicional, criticado por las nuevas corrientes del análisis literario surgidas a raíz de la lingüística saussuriana.

EL METODO DE LA ESTILISTICA

Amado Alonso figura en la república de eminentes filólogos hispanoamericanos -a pesar de su nacionalidad española- de la primera mitad del siglo XX, como aquél que con mayor rigor se ejerció en la crítica literaria.

Dos textos teóricos, "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística" y "La interpretación estilística de los textos literarios", ambos recogidos en la obra *Materia y forma en poesía*, testimonian de la orientación renovada que desde la reflexión de Amado Alonso encaminaba los estudios literarios en América hispánica hacia la crítica moderna.

La filología fue criticada en América hispánica en particular por Amado Alonso. En su ensayo "La interpretación estilística de los textos" Alonso la tilda de "crítica tradicional" exponiendo, con aire de novedad, la *estilística*, como nuevo "método científico" para el estudio de la obra poética.

El programa de la filología de Wolf, según Amado Alonso, es el de la filología en "su viejo sentido", cuya característica principal es estudiar todo en la obra, menos los valores poéticos de ésta:

"El estudio tradicional de las obras literarias ha sido de carácter filológico, dando aquí a la filología su viejo sentido, tal cual lo precisó Wolf; el estudio de todo cuanto es necesario conocer para la recta interpretación de un texto literario: las costumbres, las ideas, la mitología, la geografía, los sistemas filosóficos, la gramática. La vida social y política, las condiciones personales del autor, etc."

"Este programa de Wolf es el que los estudios literarios han venido cumpliendo, y, muchas veces, con gran brillo, profundidad y exactitud".

El autor agrega: "Lo único que la crítica tradicional deja a un lado son los valores poéticos de la obra".¹⁹⁵

La *estilística* resulta ser para Amado Alonso, la superación de ese "estudio tradicional" de la obra, por una filología "en el nuevo sentido", la cual es en realidad una "disciplina especial dentro de la lingüística". Esta disciplina fue creada por Charles Bally, pero tiene como base la lingüística de Saussure, como lo apunta Amado Alonso:

"El lingüista suizo Charles Bally ha sido el primero en plantear como necesario el estudio de los elementos afectivos del lenguaje, y también ha sido el primero en hacer ese estudio sistemático. Desde Bally, se llama también *estilística* a esta disciplina especial dentro de la lingüística. De manera que hay dos *estilísticas*, la una previa de la otra. Aprovechando la utilísimas distinción de Ferdinand de Saussure entre "lengua" y "habla", esto es, entre el idioma considerado como sistema de signos y el uso individual que cada uno hace del idioma, podemos distinguir entre una *estilística de la lengua* y una *estilística del habla*. La *estilística del habla* es la teoría general y la investigación particular de los estilos individuales. La *estilística de la lengua* comprende el estudio de lo que en los elementos del idioma hay de emoción, de fantasía, de poder activo, de valoración; en fin, de lo extralógico en el lenguaje".¹⁹⁶

La relación entre esas dos *estilísticas*

es la misma que entre la lengua y el habla: la una no puede existir si la otra. Pero Amado Alonso se sitúa en la estilística del habla, limitando la estilística de la lengua a un papel instrumental: conocimientos técnicos sobre la lengua que el estilista del habla debe manejar para su análisis:

"... esta estilística de la lengua no es más que el necesario instrumento técnico para emprender y realizar con disciplina la obra estilística de los estilos".¹⁹⁷

El proyecto científico es un discurso frecuente que se transmite de generación en generación en los estudios literarios en América hispánica; Alfonso Reyes y Amado Alonso comparten esta búsqueda, como queda de manifiesto en la "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", en la cual Alonso se dirige a Reyes en estos términos propedéuticos:

"La estilística, como ciencia de los estudios literarios tiene como base a esa otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma".¹⁹⁸

Esa relación entre dos estilísticas, es la relación de dos "ciencias": la lingüística del habla y la lingüística de la lengua. En contra de la filología de Wolf, que ya fue bautizada por Saussure como "movimiento científico", la estilística del habla emerge como una nueva "ciencia de los estilos", apoyándose en otra "ciencia": la lingüística.

Sin embargo, esa estilística como "ciencia de los estilos" no es la ciencia única; ella forma parte de una ciencia general de la literatura en la cual, como lo observara Alfonso Reyes, abarca además del

estilo, otros aspectos: psicológicos, sociológicos, etc. El reconocimiento de esta ciencia, así como el reconocimiento de métodos diversos de estudios de diferentes contenidos de la obra coloca a Amado Alonso en la perspectiva de la ciencia de la literatura o exegética de Alfonso Reyes:

"La obra de arte puede y debe tener contenidos valiosos por muchos motivos; pero si es obra de arte, una cosa le será esencial: que nos cause placer estético. La crítica tradicional -todas sus clases- estudia metódicamente esos contenidos y su valor; pero ¿no es también obligación de la ciencia de la literatura intentar el conocimiento metódico de lo poético en la obra literaria?".

"Eso es lo que intenta la estilística".¹⁹⁹

Se desprende de la "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", que la diferencia básica entre Amado Alonso y Alfonso Reyes es que el primero se dedica esencialmente al estudio del *estilo*, "lo poético" haciendo de esta perspectiva el enfoque principal para el estudio de la obra, mientras que para Alfonso Reyes esto no es más que un aspecto que debe ser considerado en la misma proporción que el aspecto histórico y psicológico. Esta diferencia resalta cuando Amado Alonso precisa el objeto de estudio de la estilística, en contraste con la "crítica tradicional":

"La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra o de un autor, o de un grupo de autores, entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de la obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las

palabras".²⁰⁰

Desde luego, la estilística en cualquiera de sus versiones tiene como premisa el signo en la lengua y en la obra: la separación de dos aspectos: la "forma", el "estilo" y el "contenido". Dentro de esa similitud fundamental entre Reyes y Alonso, hay que observar una diferencia entre los dos enfoques proclamados: Reyes busca agotar el estudio de la obra separando contenidos por métodos diferentes, y luego integrándolos en una ciencia general; al contrario, a partir del concepto de "sistema" y de "estructura" provenientes de la lingüística, así como a partir del concepto mismo de "estilo", Amado Alonso integra los diferentes contenidos de la obra en el estudio de la estructura poética. Esa concepción del estilo no tiene nada de moderno: es la visión impuesta en la crítica francesa en el siglo XVIII por Buffon: "el estilo es el hombre":

"Pero hay otra acepción de la palabra *estilo* que es la que más conviene a los propósitos de la estilística, la que dice con Buffon que *le style c'est l'homme*".²⁰¹

Esta identificación entre el hombre y el estilo es engañosa en la crítica historicista y en la estilística. Se tiende a confundir el sujeto y la obra, el sujeto y el lenguaje, cuando en realidad éstos son términos con estatus distintos. Además, la filología, a través de la lingüística del signo se fundamenta en la separación entre la obra y la vida, como luego mostraremos. Esto, a pesar de la crítica expresionista y vitalista de Karl Vossler y de su discípulo Leo Spitzer, la cual completa el marco conceptual y de referencia de la estilística de Amado

Alonso. Para estos autores alemanes la obra es un espacio en que se manifiesta una "armonía" y una "correspondencia" perfectas entre "la expresión verbal" y "el todo de la obra", es decir, entre el estilo y la vida. Esta relación íntima constituye un principio metodológico para el estudio de la obra; como lo explica Amado Alonso, citando a Leo Spitzer:

"Ha de haber, pues, en el escritor, una armonía preestablecida entre expresión verbal y el todo de la obra, una correspondencia entre ambos. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma".

La divergencia en las perspectivas del enfoque de la obra entre Amado Alonso y Alfonso Reyes es destacado por el primero, al dirigirse a Reyes en estos términos:

"Me dirá usted que de la visión del mundo ya se ocupaba la crítica tradicional... muy justo; pero... la crítica tradicional se interesa por la visión del mundo del autor por su contenido filosófico, religioso, social, moral, etc.; lo esencial y peculiar de la estilística es que la ve también como creación poética, un acto de construcción de base estética".²⁰²

Para Fernández Retamar, como para Amado Alonso, la oposición entre dos filologías consiste en la oposición entre el método crítico-histórico contra el método poético. Para el primero la filología tradicional es "ciencia del contexto", mientras que la segunda, la estilística, es ciencia del texto. Para este mismo autor la filología tradicional o de Wolf es hija del historicismo moderno, cuya meta última es la comprensión de la literatura, no su estudio como textualidad.

La actividad filológica se constituye

así como búsqueda de premisas a partir de las cuales se erige un saber sobre un texto, mientras que, según Amado Alonso, la filología moderna o estilística se plantea como estudio los valores poéticos de una obra, estudio del sistema expresivo de la obra.

Contrariamente a esta estilística de Amado Alonso, el método estilístico integrado en el método general de Reyes, ciencia de la literatura o exégesis, se inscribe en una retórica fundada en una lingüística de la palabra que pretende explicar el lenguaje poético en la obra por la descripción de unidades significativas consideradas por separado.

EL METODO HISTORICO

El método histórico es, de los tres métodos propuestos por Reyes, el que mejor ha desarrollado en la teoría literaria de Hispanoamérica, la ideología científicista. Sobre todo, a partir del marxismo.

Para Fernández Retamar, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, el método histórico ha sido el más cultivado en América, por "urgencia de la época".

Sin embargo, en América hispana el análisis histórico en literatura ha respondido a dos versiones fundamentales: filología tradicional (Wolf) y filología moderna o estilística (Bally, A. Alonso). El marxismo, aunque posteriormente aportará al análisis histórico el método del materialismo histórico, como luego veremos, en la práctica analítica los autores marxistas no han rebasado esas dos versiones de la filología, cuya orientación más "moderna" corresponde a la crítica positivista e historicista de Sainte-Beuve, Gaston Paris, Lanson, del siglo XIX.

La importancia de esa crítica en América hispánica se advierte ya en el siglo XIX en la crítica literaria que realizaban José Martí y José Enrique Rodó. En el siglo XX la crítica positivista está representada en la historia de la literatura de Pedro Henríquez Ureña y en el método histórico planteado por Alfonso Reyes.

En 1940, Reyes, inspirándose de los principios de la crítica historicista francesa del siglo XIX tal y como han sido expuestos por Sainte-Beuve, Gaston Paris, y sobre todo por Lanson, planteaba las normas según las cuales este método podría alcanzar el estatus científico. La participación de la subjetividad en el estudio de la obra se

convertía en el primer obstáculo que debía salvar el proyecto científico de la crítica positivista. Consecuente con esta idea, Reyes, siguiendo la teoría de Lanson encuentra en la actividad del sujeto tres problemas a los cuales se enfrenta la crítica historicista: la emoción del crítico, el escritor y la sociedad.

La emoción personal del crítico-lector, primera dificultad, da lugar a una proposición indefinida: es un factor indispensable y un obstáculo posible. La presencia del sujeto-escritor en la obra plantea también problema: el crítico se propone considerar a la vez a la obra y el hombre, pero se enfrenta a la pregunta siguiente: ¿es posible apreciar la parte del sujeto en la obra? ¿Y hasta donde es posible? El tercer problema suscitado, la relación del sujeto con lo social, es considerado en la crítica historicista planteando como principio básico la preeminencia de la sociedad en relación con el sujeto y la obra. Esta crítica se orienta hacia la separación de los términos, para postular después, una imposible síntesis.

Frente a esos tres tipos de dificultades el método busca hacerse un camino mediante una dosificación racional de la subjetividad, que permita extraer de la obra únicamente "los conocimientos verificables". Dice Reyes:

"Si sé objetivarme: el crítico debe desdoblarse y contemplarse a sí mismo desde arriba, como un reactivo más en la prueba, como otro elemento más del público que recibe la obra. Lo esencial es no consultar la emoción sino donde ella pueda responder cuerdamente. Fácil teoría, difícil práctica. Por la vía del amor nunca averiguaremos la fecha de un libro, ni

sus fuentes, ni sus efectos contemporáneos, ni su ulterior fortuna. Podemos sitiar ese castillo de amor que es la obra con todos los conocimientos verificables. Podemos contrastar nuestra relación personal con lo que sabemos sobre las reacciones ajenas. No prescindo de mi emoción: la encamino, educándola convenientemente, como otro procedimiento más del saber. Tal es la vía del método histórico".²⁰³

Sin embargo, si tal es la vía de la crítica historicista, las normas a las cuales ella debería responder para alcanzar "la dignidad de las ciencias", según la expresión de Reyes, le prohíben utilizar las técnicas particulares de las ciencias naturales y físicas. Ella no debería ocuparse de los procedimientos propios de la biología, la química o las matemáticas. Ella debería desarrollar sus propias técnicas.

El método histórico debe imitar, según Reyes, la racionalidad demostrativa de la ciencia, fundamentada en la "sumisión a los hechos". Esta se traduce en la práctica analítica en una descripción taxonómica que comprende tres operaciones: comparar, agrupar y relacionar. Y es sobre esta racionalidad y sobre esta técnica que, según Reyes, el método histórico debe poder fundar su estatus científico.

"En todo caso, no es en tales recursos metafóricos donde reside el esfuerzo por dar rigor científico al método histórico de la crítica literaria, no. Lo que importa es tomar a la ciencia su espíritu, su actitud mental, pero con otra técnica propia. Lo que importa es trasladar (sic) al conocimiento literario la probidad, la precisión, la sumisión al hecho, el escrúpulo de comprobación. Así dispuestos,

podremos ya: 1° comparar para distinguir lo individual de lo colectivo, lo original de lo tradicional; 2° agrupar las obras según géneros, escuelas y movimientos, y 3° relacionar estos conjuntos con el conjunto de la vida social y cultural de un país y, finalmente, de una civilización".²⁰⁴

Ese conjunto de distinciones y de separaciones conducen, en la práctica analítica, a reducir la producción literaria, las obras, los autores, los géneros y la sociedad misma, a contenidos autónomos: por ese método se avala la obra como un contenido impersonal y el sujeto se convierte en un algo impensado. Por eso, cuando Reyes piensa en la literatura hispanoamericana a partir del método histórico, no reconoce a los autores individuales; en el modernismo no distingue entre Darío o Lugones. Las obras de estos autores sólo cuentan en esa perspectiva, bajo la forma de la unidad o la totalidad que constituye el movimiento literario llamado Modernismo:

"La aproximación de la ciencia de la literatura se detiene a las puertas de la cualidad individual. Si ya tenemos, por ejemplo, los elementos del Modernismo y luego los combinamos ¿cómo prever si de la combinación resulta Darío o resulta Lugones? Y ambos, sin embargo, ¿que diferentes entre sí, dentro de cierta unidad general de una tendencia! La síntesis química no reconstruye a Sarmiento o a Ignacio Ramírez".²⁰⁵

Reyes opone la ciencia a la metáfora; pero no la metáfora de las ciencias experimentales, como la de la química. Es por eso que aunque rechace las técnicas de las ciencias naturales, el método

positivista lo conduce a plantear como modelo de conocimiento no el de las ciencias sociales sino el de las ciencias naturales y la estrategia de la fenomenología. De esta manera el método historicista desemboca en una ideología científicista que somete el análisis de la obra solamente al criterio de la "objetividad del conocimiento".

Paradójicamente, la búsqueda de la objetividad científica en el estudio de la literatura, conduce la filología bajo la orientación del positivismo al estudio de la vida del autor. No para detenerse en el sujeto, sino para convertirlo en masa histórica.

EL DISCURSO BIOGRAFICO: LA VIDA Y LA OBRA

"¿qué se puede saber de un hombre, hoy?" Es ésa la pregunta que Sartre se hace sobre Flaubert en las primeras líneas de *L'idiot de la famille*,²⁰⁶ la cual le sirve de estímulo para la incesante tarea de reconstruir la vida del autor de *Madame Bovary*.

Procediendo así, Sartre parece haber aplicado fielmente, y al mismo tiempo consagrado con su voluminosa y brillante obra, el método de la filología (que en sustancia es el mismo de la filosofía, la metafísica, en particular) en la biografía. Ese método descansa en la pregunta sobre qué se sabe, qué se conoce acerca del hombre biografiado: la filología es así, una ontología.

Vida y obra es el tema fundamental de la filología en torno a la literatura, en sus dos vertientes principales: la filología de Wolf (estudio del contexto) y la filología de Bally (filología estilística). Así, la práctica analítica y la teoría del texto literario en la filología tienen como principal eje el estudio de la vida y la obra de un autor.

La vida y la obra no sólo es el tema más importante de la filología, sino también de la crítica y la teoría literarias pasadas y presentes. La relación del autor y su obra, de la literatura y la sociedad, de la estructura del lenguaje poético en relación con la estructura de una sociedad dada, de su lenguaje, de su cultura, etc. -los diversos tópicos que constituyen el tema general de *la vida y la obra*- definen las diferentes corrientes del análisis

literario.

La poética de Aristóteles y toda la teoría poética que de ella se inspira conciben la obra como *mimesis* de la vida: reflejo, imitación. La obra, según la concepción de Alfonso Reyes, tiene una *función vicaria*, de reemplazo, con relación a la vida y a la historia.

La crítica formalista y estructuralista, considerando que la obra literaria tiene un sentido inmanente, interno, propio, desarrolló una autonomía de la obra con relación a la vida, evacuando de ella lo histórico, lo político, lo social, y exilando al sujeto autor de la obra, considerado solamente como un yo lingüístico, como sujeto gramatical.

La sociología de la literatura, sobre todo de orientación marxista, ha hecho lo inverso del estructuralismo: olvidó el texto, viéndolo solamente como homología de las estructuras sociales.

Hoy, luego del estructuralismo, la crítica literaria trata de restablecer el vínculo roto entre la vida y la obra, el texto y la sociedad. El esfuerzo principal en este sentido lo realizan los teóricos y analistas que parten del concepto del *discurso* y del concepto de *translingüística*. En este sentido se destaca la poética del poeta y profesor francés Henri Meschonnic, cuya estrategia se orienta hacia la anulación de la separación entre el vivir y el escribir, entre la vida y la escritura.

La interpretación filológica del texto literario ha tenido el mérito de no haber olvidado nunca la doble dimensión de: la obra y la vida. Ahora bien, ¿que entiende la filología por vida? ¿Qué entiende por obra? ¿Realidad o ficción? ¿Cuáles elementos de una y otra tiene ella en cuenta para sus análisis?

En la relación que la filología establece entre vida y obra está planteada implícitamente como punto de partida, la existencia de un universo de conocimientos y de sentidos organizados fuera de la obra. Estos existirían ya no solamente desde fuera y antes del acto de escritura, sino que funcionarían como sistemas regentes e interpretantes con relación al sistema significativo del discurso, en este caso del discurso poético.

El texto de Alfonso Reyes "La vida y la obra", publicado en 1940, muestra el estado de teorización y de aplicación en la filología de su tiempo, de la relación vida y obra. Esa relación constituye una premisa metodológica para la comprensión total del texto literario, cuya primera manifestación es el tema del *autor y la obra*:

"... aquí no consideramos el problema general de la Vida y la Literatura, asunto más bien de la Historia o la Psicología como ya se ha dicho, sino el problema concreto de una vida y una obra que nos dará la unidad metódica; la cual, extendida después a grupos y épocas, pueden también, claro está, conducir a algún resultado de valor literario".²⁰⁷

Así, el tema general -Vida y obra- el cual incluye lo histórico, lo social, lo psicológico y la literatura, es singularizado por Alfonso Reyes en autores y obras específicos, como relación general entre los dos términos o como relación particular entre "un hecho de la vida y la obra".

En el estudio particular de una obra y una vida, Alfonso Reyes precisa el método filológico: entre la vida y la obra lo que se estudia es la "relación", no la "causa" existente entre los dos componentes, como lo

haría la crítica del Segundo Imperio, es decir el historicismo de Sainte-Beuve y Taine, quienes buscaban "causas" entre una y la otra.

La relación entre la vida y la obra significa para la crítica filológica búsqueda de coherencia, correspondencia, identidad, entre la vida y la obra, y esto se traduce en realidad a pesar de lo dicho por Reyes, en una relación causal mediante la cual se busca en la vida (la historia, "la realidad"), el elemento de explicación de la obra.

Por eso, como lo declara Reyes, el punto de partida para el estudio de la obra lo constituye la vida del autor; no lo inverso: "para el estudio literario no nos interesa más que la relación de la vida sobre la obra y no la relación inversa de la obra sobre la vida, asunto más bien de la psicología y la moral".²⁰⁸

Esta supeditación de la obra a la vida se debe a que al considerarse la relación vida-obra como una disyunción entre lo real y lo irreal, la vida es considerada por la filología como la "realidad", lo "real". La obra, en cambio, es considerada como la no realidad, lo irreal.

Es necesario observar que la filología aplica dos procedimientos de análisis a un mismo objeto -el texto literario- escindiéndolo en dos: un aspecto externo: la vida (historia, biografía, sociología); un aspecto interno: (el texto mismo, los elementos poéticos, expresivos, lingüísticos).

La relación entre la vida y la obra, de la literatura y la sociedad, se averigua, nos dice Reyes, y él mismo lo aplica en este texto y en otros, "por los procedimientos de la crítica externa (historia, biografía,

sociología); y la crítica interna (análisis del texto mismo). El examen se reduce con frecuencia a un examen de testimonio".²⁰⁹

Ese dualismo en el análisis rompe la relación entre la vida y la obra, considerándolas como dos realidades a estudiar separadamente. En la crítica contemporánea el formalismo y el estructuralismo (literario y lingüístico) por un lado, y la sociología de la literatura, por el otro, proceden así. El primero estudia sólo el texto (crítica interna, inmanente), el segundo, la sociedad, la historia, la biografía.

Para la crítica filológica tradicional lo más importante en esta relación es la vida (historia, sociedad, biografía), estudiada como prueba, testimonio, datos, que se someten en el texto a la comprobación de la veracidad o de la falsedad. La literatura se reduce por su parte a un documento para el estudio de la vida del autor.

"Este documento vivo que es la literatura somete a la historia a una alta prueba", dice el autor. Vista así, la literatura es un receptáculo de enigmas históricos que la Historia tiene que recibir con complacencia. Refiriéndose a acontecimientos no dilucidados aún por la historiografía, afirma Reyes:

"Pues bien: he aquí otros tantos enigmas que la Historia tiene que resolver interpretando el testimonio de la literatura".²¹⁰

Esta concepción de la literatura como testimonio de la Historia implica que para la filología el objeto de estudio no lo constituye la obra, sino el autor, su vida, sus acciones, sus amores, etc., tal como lo señala Alfonso Reyes, con distinciones

propias de la crítica puramente de los "tipos sociológicos":

"Para la crítica literaria se trata exclusivamente de una investigación sobre la persona del autor, su vida o su carácter, partiendo de los *indicios* de la obra: es una investigación que echa mano de métodos históricos, psicológicos y estilísticos..."²¹¹

Las preguntas a las cuales responde esta búsqueda es del tipo de las que se hace Reyes:

"¿Qué luz puede darnos sobre la persona de Racine la lectura de sus tragedias realizada por inmersión intuitiva?" "¿Y cuál es la verdad biográfica comprobada por otros caminos?"²¹²

Partiendo de esa perspectiva de análisis, la relación entre la vida y la obra adquiere, en la crítica filológica, el alcance y la implicación ideológicas de la relación semiótica y metódica entre lo interno y lo externo, la profundidad y la superficie, el ser y el aparentar.

La vida es todo lo primero, la obra es todo lo segundo; por eso, esta última es vista como indicio o señal de la vida, que lleva al analista hacia la veracidad o la falsedad de los datos referentes a la vida del autor, "partiendo de los indicios de la obra", dice Reyes en cita precedente. Luego agrega:

"Hay en la obra motivos con aire de experiencias reales, lo que tampoco es indicio de realidad".²¹³

Todo el problema del sentido de la obra se indaga a través del sentido de la vida, la primera siendo signo, indicio de la segunda. De esa manera el análisis filológico se presenta como una

hermenéutica, cuyo objetivo es el de interpretar, descifrar los textos-señales o indicios para conocer la vida del autor:

"Aquí la obra del actor era descifrable por la persona"²¹⁴

La relación entre la vida y la obra da lugar a una crítica que parte del concepto de "influencia".

Tiene valor sobre todo, la influencia de la vida sobre la obra. La influencia de la "realidad" (la vida del autor), con respecto a lo "irreal" (la obra, la ficción), se plantea como reflejo. Analizando los dos modos, el positivo y el negativo, en que se ejerce esta influencia, dice Reyes:

"Es positiva, fácil de discernir, cuando la obra refleja inmediatamente el giro de la vida".²¹⁵

Es pertinente apuntar dos observaciones particularmente importantes sobre el tratamiento dado por la crítica filológica a la relación de *la vida y la obra*, las cuales deben ser retenidas para la comprensión del funcionamiento de esa relación en la práctica analítica de los filólogos, en estudios particulares de autores y obras: esa crítica consiste exclusivamente en una investigación sobre la persona del autor, su vida o su carácter, su vida íntima, sus aventuras y sus amores; el análisis de la relación *vida y obra* se basa en el concepto de *género literario*, como punto de partida para determinar la mayor o menor cohesión de los dos componentes de esa relación, según que ésta se realice en obras con "propósitos históricos", o en obras de ficción. Así lo observamos cuando Alfonso Reyes enumera las obras para su estudio, según el propósito que la animen:

"Tiene propósito histórico en la

autobiografía... en las memorias... en los diarios... en los epistolarios... en los viajes... y en general, siempre que el autor nos narra o confiesa directamente la realidad de su vida por ella misma (relato o confesión)".

"No tiene propósito histórico, cuando se aprovecha en la obra de la realidad vivida... por el valor literario de la realidad... novela o teatro... la ficción en su conjunto".²¹⁶

En esas diversas gradaciones de la obra literaria, ésta no es sentida como realidad poética, con estatus comparable, aunque distinto, a la realidad de la vida. El concepto de irrealidad la envuelve, como si la obra no fuera también una realidad vivida por el sujeto escritor y el sujeto lector, en el proceso de la escritura y la lectura. La separación propuesta en esa clasificación entre vida y obra opera en el plano del contenido: no se toma en cuenta el lenguaje, y eso impide ver la obra como una realidad: la realidad en y por el lenguaje.

Por ser la persona del autor el objeto de estudio fundamental de la crítica filológica, en esa encuesta de la vida los textos privilegiados por el crítico son los discursos biográficos: la biografía, la autobiografía, las memorias, los diarios, las narraciones históricas, la poesía épica, la poesía lírica íntimamente ligada a los amoríos del autor, etc.. Son estos géneros los que mejor articulan en la crónica viviente de la multitud de acontecimientos, sentimientos, ideas, sueños contados, evocados o sugeridos, la multiplicidad de sentidos de la vida de un sujeto. Son ellos, además, los que dan, en la crítica filológica, la clave para el desciframiento e interpretación de la obra de ficción, cuyo

sentido, no sería sino un sentido segundo, con relación al sentido primero de la vida. Todo esto constituye la función biográfica en la crítica filológica.

Una modalidad o manifestación de la función biográfica, en el estudio filológico de las obras literarias consiste en escribir la historia de los libros, explicando las circunstancias en que vivió el autor cuando concibió, elaboró o publicó su obra. En esa perspectiva se busca la explicación de la obra por la explicación de la vida, el sentido de la primera por la experiencia de la segunda, pues la obra es considerada, como lo afirma Reyes, por su valor antológico en la vida del autor: "momentos culminantes dentro del relato general de una vida".²¹⁷

La explicación de la motivación de los poemas constituye un estudio de génesis de la obra a partir de las circunstancias (vivencias, amores, dolores) del autor. Esto conduce al crítico a buscar y a estudiar los documentos mismos que sirvieron para la trama de la obra, no conformándose con el texto acabado *in presentia*. Esa búsqueda es producto de una insatisfacción de la lectura que sólo se colma con los rastros, las briznas perdidas en los documentos y los recuerdos que sirvieron de andamio a la obra. La tendencia se afirma y se acentúa en el gusto por el revés de la obra, por el reverso de las páginas escritas. Esta es la orientación desarrollada por Alfonso Reyes en tres ensayos cortos, en los cuales observa la explicación del método por autores conocidos y a la vez él mismo lo aplica a su propia obra. Estos ensayos son: "Detrás de los libros", "el revés de un párrafo" y "el revés de una metáfora".

En "Detrás de los libros" el crítico muestra un placer de curiosidad comadril por todas las posibilidades que ofrecen los biógrafos de los autores o por las confesiones de los mismos escritores, en torno a lo que sirvió de material para las obras: circunstancias de su vida, las motivaciones, los datos sobre los temas desarrollados, etc.. El autor sitúa la naturaleza de este placer, de este arte, como correspondiente a la hermenéutica: "Una investigación de este orden entre varios escritores descubriría los caminos secretos por donde adelanta la creación".²¹⁸

Los autores o los críticos que recurren a este método se proponen: "reconstruir y trazar el cuadro de época, las condiciones generales que atravesaba su vida en aquel momento preciso, la historia particular sobre la adquisición de las nociones que expresa, las preocupaciones que los llevaron a buscar este giro, o esta palabra, las reminiscencias literarias que guiaban su pluma, etc.". ²¹⁹

Reyes enumera diversos procedimientos hermenéuticos seguidos por autores que han hecho la historia de su obra a partir de su vida o de las circunstancias sociales que la condicionaron. Alfonso Daudet se propone escribir la historia de sus libros, explicando las circunstancias en que el autor vivía cuando concibió, elaboró o publicó sus obras. Goethe, por su parte, explica la motivación de sus obras en *Poesía y Verdad*. En tanto que Gide en *Falsos monederos* publica los documentos que le sirvieron para la trama de la obra, buscando describir las "entrañas del libro". Mientras que, sostiene Reyes, en *Los hombres de buena voluntad* de Jules Romains, asistimos a la gestación de un poema por el

juego casi automático de asociaciones verbales, y conforme a la relojería interior del personaje.

Esas publicaciones están justificadas por el crítico en nombre de la calidad:

"Sólo muestra el revés del tapiz quien está seguro de su fábrica y concede a ésta cierto valor técnico".²²⁰

Para el crítico, la obra literaria es una "caja de Pandora" y posee un doble fondo. La obra tiene esencias profundas que la lectura no agota. Asimismo, la obra es un espacio opaco como una trampa en la cual se esconden esencias indescifrables:

"Cuando el volumen abierto y leído ya *ad umbilicos* ha dejado escapar sus fantasías, la trampa que lleva oculta en el volumen guarda todavía otras esencias".²²¹

Así, existe una "contextura íntima del libro" y otra superficial. *La profundidad y la superficie*, términos que hoy parecen modernos en la lingüística de Chomsky ya operaban en la filología de Alfonso Reyes.

La misión de la primera es mostrar "las materias de la cantera"; sin embargo, Reyes considera que con sólo mostrar estos materiales, la *textura íntima* no podría librarnos todo su secreto. En Reyes esa búsqueda del origen de la obra, de su revés, se plantea como un examen exhaustivo que agota todos los motivos y todas las páginas de la obra.

Reyes define esta operación como un "arte de lo profundo" cuyos procedimientos no se relacionan con el análisis literario sino que corresponde a la "mayéutica", como en Sócrates y en Freud. Es lo que Reyes se propone en "El revés de un párrafo" y "El revés de una metáfora", en donde se esfuerza cual un hermenéuta de textos sagrados, por desentrañar los secretos extraliterarios

contenidos en un párrafo suyo de su obra *El suicida*, y en una metáfora de uno de sus poemas.

Entre los diferentes géneros en los cuales la filología extiende su dimensión de lo biográfico, la biografía como concepto analítico y como género literario es quizás la que ha conocido mayor florecimiento y cultivo. El estudio de Pedro Henríquez Ureña sobre Bernard Shaw corresponde al género biográfico.²²² Es importante observar que Pedro Henríquez Ureña se ejerció abundantemente en ese género -quizás más que cualquier otro filólogo hispanoamericano-, en forma de monografías breves sobre diversos autores, como aparece en sus obras completas.

El aspecto más evidente y característico de las biografías es que por lo general llevan como título el nombre del autor biografiado, regla que observa el "Bernard Shaw" de Pedro Henríquez Ureña, y que este autor aplica al estudio de otros personajes de este mismo volumen de sus obras completas, entre los cuales sobresalen los títulos de "Dos vidas: Ibsen y Tolstoi", "Sor Juana Inés de la Cruz", "Martí".

Ese requerimiento del nombre no ha sido teorizado por los filólogos, pero su inscripción en la biografía realiza el presupuesto de que la indagación de la vida y del sentido de la vida, ha de comenzar por el nombre: el nombre encierra la vida y le da sentido, como en el *Cratilo*.

El texto "Bernard Shaw" es para Pedro Henríquez Ureña, como la identidad de Bernard Shaw, y la biografía que él realiza, como el sustituto de la vida del autor irlandés: es el lugar donde se refleja su imagen de la manera más fiel y precisa, y en donde se lleva a cabo el conocimiento del

hombre. Estas dos ideas de imagen y de conocimiento del autor -hechas posibles gracias a la biografía- aparecen sistemáticamente en las tres partes en que Pedro Henríquez Ureña divide su "Bernard Shaw": "Vida y obra", "Shaw y la economía política", "Filosofía y estética".

"Vida y obra", la parte que más nos interesa por la relación que postula, parte de las premisas fundamentales de la filología; éstas son: 1) la vida tiene la primacía con relación a la obra; 2) existe una coherencia perfecta entre la vida y la obra. Esas dos premisas nos las expone Pedro Henríquez Ureña con respecto a Bernard Shaw en estos términos:

"De su vida nada novelesco puede decirse. No hay acontecimientos personales extraordinarios. Los acontecimientos extraordinarios son sus propias obras. Lo que sí vale la pena observar es que entre su vida y su obra hay coherencia perfecta".²²³

Las obras, acontecimientos extraordinarios de la vida; coherencia perfecta entre la vida y la obra, he ahí las dos ideas fundamentales que van a articular el discurso de Pedro Henríquez Ureña sobre Bernard Shaw y su obra, tendente a reconstruir la imagen del autor mediante el proceso polémico de conocimiento-desconocimiento, y a restablecer la génesis causal de la obra de Shaw, en las circunstancias de la vida: origen familiar, educación, carácter, militancia política, etc.. En la interrelación defendida por Pedro Henríquez Ureña entre la vida y la obra de Bernard Shaw, tal como hemos planteado más arriba, hay tres cuestiones fundamentales que deben ser analizadas para la comprensión del funcionamiento del discurso biográfico del autor, y para la

interpretación de la estrategia de la crítica filológica en general (o en todo caso de la estrategia que ella anuncia), al proclamar la prioridad en sus análisis, de la vida sobre la obra. Esas tres cuestiones son: ¿cuál es el saber de Pedro Henríquez Ureña sobre Bernard Shaw? En esta pregunta se incluye la construcción de ese saber; ¿cuál es el lugar de la obra, de los textos de Shaw, en la estrategia de conocimiento del autor? y ¿cuál es la filosofía de la vida y la teoría de la vida, en la primacía de la vida sobre la obra?

El conocimiento del hombre-escritor es la finalidad última de esa indagación, reconstituyendo su unidad e identidad en cada trayecto biográfico. Así procede Pedro Henríquez Ureña con respecto a Bernard Shaw, al iniciar en "Vida y obra" su estudio sobre el dramaturgo irlandés con estas primeras palabras: "Para conocer bien a Bernard Shaw es preciso leerlo en inglés...".

La misma pregunta sobre el conocimiento da inicio al tercer artículo de su estudio: "Filosofía y estética":

"A quienes sólo conozcan de Bernard Shaw su fama de humorista, y lo supongan 'escritor ligero', podrá sorprenderles que se hable de su filosofía y su estética".²²⁴

Esa insistencia sobre el saber y el no saber consustancial al saber, sobre el conocimiento y el desconocimiento, tiene en filología un valor teórico y metódico a partir del cual se construye la biografía: el biógrafo conoce, antes de escribir, la vida del hombre; y la biografía es la transmisión de ese conocimiento, el cual se construye contra un desconocimiento de los demás. Una imagen "verdadera" ha de reemplazar una imagen "falsa" del hombre.

Según Pedro Henríquez Ureña, esa imagen

falsa de Bernard Shaw se debe en América hispánica a las traducciones "imperfectas" y "deficientes", de sus obras en lenguas románicas, hechas por desconocedores de la lengua literaria. La traducción juega el papel fundamental en el conocimiento o el desconocimiento de Bernard Shaw, y es al mismo tiempo el argumento que le da a Henríquez Ureña el derecho a escribir la vida de Shaw: él lee el inglés, lengua originaria, su versión es la verdadera, frente a las versiones imperfectas de la traducción, que han divulgado un desconocimiento o imagen falsa del autor. Algunas traducciones parciales y algunos ensayos de autores hispanoamericanos han permitido un mejor conocimiento de la obra de Shaw, pero éstos continúan siendo insuficientes:

"De todos modos, en los países románicos ha sido tardío y es incompleto el conocimiento de la obra de Shaw".²²⁵

Otro de los obstáculos que se "oponen a una visión precisa de Shaw son las leyendas, las anécdotas sobre "supuestas originalidades", las frases que se le atribuyen "que jamás pensó decir", los "telegramas desconcertantes" transmitidos por las agencias de noticias". A esas imágenes falsas sobre Shaw Pedro Henríquez Ureña opone la "claridad y precisión" de todo lo que "piensa y escribe Shaw". Contra esas diversas fuentes infundadas y desconcertantes para el conocimiento verdadero de Shaw, la obra de este autor es el mejor testimonio de su vida: su lectura permite restablecer la verdad sobre la falsedad de las informaciones divulgadas:

"Pero quien quiera conocer su verdadera personalidad y sus ideas tendrá que hacer caso omiso de las anécdotas y acudir

directamente a su obra que es clara y sin ambigüedades: leyéndole, es fácil discernir qué hay de falso y qué de verdadero en los dichos y hechos que se le atribuyen".²²⁶

Hasta aquí, Pedro Henríquez Ureña ha dejado entrever que el conocimiento que él tiene de Shaw le viene de la lectura de su obra. Obra y vida están así unidas por el conocimiento. Sin embargo, la obra funciona como documento de sus ideas, de su estilo y temperamento: "Bernard Shaw es un humorista", aclara Henríquez Ureña basándose en el conocimiento que tiene del hombre y de su obra, contra los que consideraban la forma de exposición de Shaw confusa e incoherente. Henríquez Ureña ve en esto simplemente una incomprensión de la dialéctica del humor que daba forma al razonamiento lógico de este autor: "No estaban habituados ni a las ideas que él exponía ni a que el razonamiento lógico adoptara formas humorísticas".²²⁷

Para el conocimiento biográfico, además del hombre y de su obra, Pedro Henríquez Ureña se vale de otras fuentes, testimonios personales, lecturas de otros autores, etc., elementos todos contextuales que le ayudan a construir la imagen verdadera de Shaw y constituyen su saber sobre el hombre. Este saber está constituido fundamentalmente de datos, fechas, ejemplos sobre la vida del autor: las circunstancias exteriores a la obra (fecha de nacimiento, su procedencia de familia protestante, su educación particular, la sociedad inglesa en su época, la situación de la literatura y el teatro en 1876). De esa forma, para el estudio de la relación entre la vida y la obra de Shaw, Pedro Henríquez Ureña se vale de procedimientos externos, como definía Reyes el recurso a la historia, la biografía, la

sociología, por oposición a la obra.

Situándonos en esa lógica dualista de los dos procedimientos -interno y externo- cabe preguntar: ¿Cuál es el sitio que Pedro Henríquez Ureña reserva a la obra, en el conocimiento de la vida del autor? Pues la apelación a la lectura de su obra está presente desde la primera línea de su estudio, como argumento que le confiere el derecho a decir la verdad sobre el autor.

Las obras de Shaw son en "Vida y obra", algunos títulos: *El héroe y sus hazañas, Vencidos, Cándida, Fascinación, La otra isla de John Bull, Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del capitalismo y el socialismo*, etc. Esas obras no son comentadas o analizadas; ellas existen solamente a nivel de la nominación.

Esa reducción de las obras a la nominación se explica por la noción de género a la cual Pedro Henríquez Ureña ha sujetado su estudio sobre Shaw: no se trata de una crítica literaria, sino de una monografía sobre la vida del autor, de una "Vida". Lo que excluye inmediatamente la dimensión interna o el análisis del texto. De esa manera se puede decir que el conocimiento que él revela o manifiesta sobre las obras de Shaw es inferior al conocimiento de su vida.

A pesar de esa observación, Pedro Henríquez Ureña nos transmite la relación vida-obra de Bernard Shaw a través de un procedimiento de hipóstasis, consistente en implicar la obra en la persona y la persona en la obra. Así, hasta la página 284: "Shaw nace en Irlanda (1856)...", donde comienza la cronología de las circunstancias que rodean la vida del autor, se produce en el discurso de Pedro Henríquez Ureña una constante conmutación entre vida y obra:

"Para conocer bien a Bernard Shaw es

preciso leerlo en inglés". "Las deficiencias de estas traducciones tiene su explicación en el carácter de Shaw".²²⁸

"Traducciones sueltas de las obras de Shaw".

"En los países románticos ha sido tardío es incompleto el conocimiento de la obra de Shaw".²²⁹

En esas últimas expresiones Pedro Henríquez Ureña se refiere a la obra de Shaw, y todo hacía pensar que lo que el autor nos iba a mostrar era el conocimiento de la obra. Esa es una introducción válida para un estudio crítico sobre la obra de Shaw. Sin embargo, de pronto nos damos cuenta de que lo que interesa a Henríquez Ureña no es la obra, sino la personalidad de Shaw, cuando dice:

"Para tener una idea precisa sobre la personalidad de Bernard Shaw...". "Corren mil anécdotas sobre supuestas originalidades de Shaw". "¿Qué motivos hay para que circule la leyenda de que Shaw es un hombre de opiniones y ocurrencias extravagantes?".²³⁰

La figura hipostática permite que hablando de Shaw se hable de su obra y viceversa. La confusión se produce otra vez entre obra y vida cuando el autor afirma:

"El caso resulta asombroso, porque nada de lo que piensa y escribe Shaw es confuso ni oscuro".²³¹

Pensar y escribir son dos términos activos que determinan y se determinan a la vez por el dualismo vida y obra. Empero, cabe señalar que en esa tensión - neutralizada a veces por la equivalencia entre la obra y la vida de Shaw- la primacía de la vida se declara en el texto de Pedro Henríquez Ureña, siendo al mismo tiempo el objeto de su discurso, en esta expresión:

"De su vida nada novelesco puede decirse. No hay acontecimientos personales extraordinarios". "Los acontecimientos extraordinarios son sus propias obras".²³²

La obra, acontecimiento de la vida, el más extraordinario quizás, es de todas maneras sólo un aspecto de su vida, es diferente a la vida. La vida de Shaw trasciende las obras del autor Shaw, las condiciona, las explica, las determina, desde el primer gran acontecimiento vital del hombre: su nacimiento:

"Shaw nace en Irlanda (1856)".

El presupuesto teórico de la primacía de la vida sobre la obra de Shaw queda así consagrado.

En su estudio "Vida y creación en la lírica de Lope", Amado Alonso aplica el método de la estilística en la exploración de la relación entre vida y obra. Su obra *Poesía y estilo de Pablo Neruda* ilustra aún más ampliamente la elaboración teórica y la práctica analítica que Amado Alonso da a ese tema.

Amado Alonso toma el texto poético como teoría. Lo pone al servicio de las definiciones, las ideas sobre la poesía. Poesía es para Amado Alonso estructura de sentimiento y de intuición: forma de contenido, en la terminología de Hjemslev.

En "Vida y creación en la lírica de Lope", Amado Alonso advierte sobre los peligros que comúnmente acompañan al estudio de la relación entre la vida y la obra. Son dos dificultades observadas ya en Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, y que Amado Alonso no obvia, a pesar de señalarlas: la utilización de la literatura para la biografía, e inversamente, el aprovechamiento de la biografía para la interpretación de la poesía. Señala Amado

Alonso:

"Montesinos ha denunciado el riesgo de error en el aprovechamiento de la literatura de Lope para su biografía".²³³ Y luego advierte el riesgo contrario:

"... quisiera yo al revés.. señalar el riesgo de pecado de lesa poesía que hay en el indiscreto aprovechamiento de la biografía de Lope para la interpretación poética de su obra".²³⁴

A pesar de esos señalamientos, fiel al método filológico, el autor reserva una parte importante al conocimiento de la vida personal del poeta para la interpretación de la obra. La necesidad del sentido de la vida para la búsqueda del sentido de la obra está presente con mayor fuerza en Lope de Vega:

"Hay que contar con la vida de los poetas para la justa interpretación de la poesía, sobre todo en uno como Lope".²³⁵

Al conocimiento de datos biográficos en relación con la poesía se reduce la interpretación de la obra en el análisis estilístico de Amado Alonso. En la construcción de lo biográfico en "Vida y creación de la lírica de Lope", hay dos discursos de Amado Alonso que se entrelazan: un discurso analítico reducido a lo comprensivo e interpretativo, y un discurso teórico: definiciones, caracterizaciones tendentes a establecer leyes, universales de la poesía, del ritmo y el sentido, y de la relación vida y obra. El texto poético es un exceso, un peso muerto que puede ser reemplazado por el título. Sólo tiene un *valor de referencia bibliográfica, de prueba documental*. No hay análisis: descomposición-recomposición, lectura-reescritura. No muestra Alonso el funcionamiento o estructuración de la poesía

de Lope.

Esa operación de revelar secretos exige del filólogo recurrir a medios extraliterarios, que con el valor de fuentes o documentos encierren la posibilidad de penetrar en la poesía, descifrando su significado. Con relación a la poesía de Lope, esta posibilidad la dan las cartas íntimas del poeta, según lo sostiene Amado Alonso:

"Cuando los eruditos modernos dieron con el proceso de Lope por libelos contra unos cómicos y con la riquísima colección de cartas íntimas y confidenciales... se pudo comprender mejor el significado de una gran parte de la producción poética de Lope, especialmente églogas, romances, epístolas, sonetos, novelas".²³⁶

Así, las cartas adquieren para el analista el valor de claves; la poesía, de código; y la lectura, de desciframiento. Esta es una idea expresada, con visos de modernidad, por la "nueva crítica", tal como la encontramos en *s/z* de Roland Barthes, y en diversos trabajos estructuralistas. La poesía es un código o una serie de códigos superpuestos en el espacio literario. Sin embargo, esta es la vieja idea y la vieja práctica, tal vez no conceptualizadas, de la filología. Entre los diversos códigos, la biografía ocupa lugar preferencial y de inigualable autoridad. Por eso Amado Alonso, leyendo la poesía de Lope, la va leyendo con el diseño que le traza la vida íntima del poeta, sus amores y las intrigas de la época en torno a esos amores: al proceso de Lope y los amores de Lope y Elena Ossorio. Y la verdad de la poesía de Lope nos la descubre el analista:

"en los romances de los amores y desamores de Filis y Belardo, Filis era

Elena Ossorio, Belardo era Lope. Proceso y destierro de Lope por difamación".²³⁷

Partir de la vida hacia a la obra es, como lo hemos observado en la teoría y la práctica analítica de otros autores, un principio metodológico de la filología. Sin embargo, para Amado Alonso esta premisa aparece como una especificidad de la poesía de Lope, al sostener que la obra de este poeta es autobiográfica:

"Cuando un poeta halla, como Lope, en los azares acumulados de su vida el estímulo... de la creación poética, entonces el *comprender las alusiones que hace de su vida no sólo es una ventaja y un privilegio, sino resueltamente una necesidad.*"²³⁸

Es importante observar en esas citas, que el análisis de Amado Alonso está orientado hacia la "interpretación" y la "comprensión" de la poesía, finalidad que de por sí implica una visión de la poesía que la reduce a ideas, a mensajes o a informaciones inteligibles, que pueden explicarse lógicamente. Mas, como se sabe, la poesía, sin ser un inefable, no puede leerse buscando "interpretar", "comprender" lo que ella dice. Lo indecible es también sentido en poesía. Por su finalidad el análisis estilístico es una hermenéutica que busca revelar secretos que trascienden el texto.

En *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Amado Alonso propone su lectura como una "interpretación de una poesía hermenéutica", en la cual la doble finalidad de interpretar y comprender reducen la poesía, y la propia lectura del analista, a un ejercicio de desentrañamiento.

"En mi trabajo me he propuesto un doble fin: interpretar la índole de la poesía de

Pablo Neruda y explicar las dificultades de comprensión, provocadas siempre por especiales procedimientos expresivos".²³⁹

La interpretación es una comparación entre la vida y la obra: "Si comparamos ahora las alusiones autobiográficas con el contenido poético de este romance..."²⁴⁰

La presencia *in extenso* del romance en el texto de Amado Alonso tiene un valor de prueba, de documento poético, comparable a la vida de Lope en veracidad: la vida explica el romance, el romance nace de la vida.

A partir de una definición que reduce la poesía a una pura organización temática de las ideas, intuiciones o emociones del poeta, el autor logra resolver para su análisis el dilema entre vida y obra. El considera la vida como un elemento estructural de la creación poética y produce así una integración de la vida en la estructura del poema: las referencias autobiográficas son formantes en la poesía de Lope: "en una estructura de sentimiento y de intuición, las referencias autobiográficas entran en muchos poemas de Lope como formantes, como elementos estructurales de la creación y determinantes de su intrínseca calidad".²⁴¹

La obra contiene señales de la vida, referencias autobiográficas cuyo conocimiento ayuda al disfrute de la poesía, pero éstas no constituyen el sentido del poema. Para Amado Alonso es "torpe y antipoética la idea tan vulgar de que las referencias autobiográficas constituyen el contenido o fondo o sentido del poema".²⁴² Esta es una crítica muy moderna a la vieja filología. Una vez que la obra ha sido creada, no hay de esta integración

estructural de la vida en la obra, separación alguna entre los dos términos y mucho menos supeditación de la obra a la vida, como para otros filólogos. El poema es una unidad cerrada sobre sí misma, la cual organiza su sentido rigiéndose por sus propias leyes. Así nos lo dice Amado Alonso, con términos semejantes a los elaborados por las poéticas estructuralistas para la definición del poema como una estructura inmanente: "... una arquitectura de sentido que tiene en sí sus propias leyes y su propia regulación".²⁴³ Y la vida, es un estado emocional conformado, objetivado en los versos del poeta. "El poeta conforma en él un estado emocional, que queda en versos objetivados...".²⁴⁴

Alonso postula una génesis de la poesía a partir de la vida:

"Y de aquel informe fluir, Lope va haciendo surgir una forma, una construcción, una estructura. Las aguas se van aquietando y limpiando, ya desaparecen las impurezas. La poesía se presenta como la pepita extraída de la ganga".²⁴⁵

La vida interior o la vida exterior, real o fingida, es materia a partir de la cual el poeta crea su obra:

"Aun en los casos más realistas e históricos, el poeta ante el trozo ofrecido de la vida tiene que crear su objeto"²⁴⁶

El poeta, aunque ponga sus ojos en un fragmento de la vida real, necesita estructurarlo: hacer de la mera sucesión (suceso) o coexistencia (estado) de elementos reales una construcción de sentido. A la materia ofrecida por la vida, el poeta le da un sentido inesperado y superior. El intuye en los elementos de la vida un sentido: un sentido no racional,

sino emocional.

El ritmo es el elemento determinante de la creación poética frente a la vida. El ritmo como emoción. Esa afirmación es ilustrada por Amado Alonso a partir de una comparación entre la actitud del poeta con relación a la vida y la actitud de un viajero de tren respecto del ruido del tren. El ritmo es sentido para el viajero, es acción de convertir la monótona sucesión de ruidos en una melodía. Y ese ruido, ahora transformado en ritmo es creado por la emoción del viajero, por su subjetividad.

En esa génesis del poema a partir de la vida, Amado Alonso plantea la idea moderna de la transformación de los signos de la vida en símbolos poéticos y de la experiencia individual en experiencia universal.

A pesar de lo dicho, es importante observar que si bien el autor trata de producir una integración de la vida en la obra convirtiéndola en parte estructural del poema, la concepción de la vida implícita en esa teorización se constituye en obstáculo de esa integración. Los conceptos de "referencias autobiográficas", "el poeta", "estado emocional" reducen la vida a una biografía, es decir al vivir individual de un sujeto, a sus emociones o experiencias.

Esa dimensión presenta algunas dificultades que es necesario despejar, pues éstas han constituido el escollo principal en la crítica historicista orientada a la búsqueda de la identidad de una individualidad (artista, personaje político, etc.) a través de las memorias, las biografías o "Vidas". La noción de vida de la cual parte esta crítica es una noción vitalista mediante la cual el hombre es naturalizado: el discurso de una biografía acomoda su estructura a la evolución natural

del cuerpo humano: se inicia con el nacimiento, termina con la muerte. La biografía es la vida, el momento de vitalidad del autor, en el cual la práctica social es considerada como la exigencia de la vida de un ser viviente.

"El vitalismo es -dice Georges Canguilhem- la expresión de la confianza del ser viviente en la vida, de la identidad de la vida consigo misma en el ser viviente humano, consciente de vivir".²⁴⁷

Al identificarse con el vitalismo, existe así en la biografía una noción de la vida y del vivir mediante la cual el sujeto y su obra son desobjetivizados y desocializados. El tratamiento de esa relación en términos de géneros literarios y la problemática metódica que la sustenta constituyen una orientación historicista que deja de lado, sin solución, todos los problemas que se plantea una poética histórica.

El riesgo de anulación de la transjetividad del poema en beneficio de la biografía del autor que se observa en "Vida y creación de Lope", es explicable en Amado Alonso, como en los demás filólogos, por el hecho de que ellos no se sitúan en el poema, sino en la génesis del poema y en los elementos extraliterarios generadores del mismo: la fuerza psicológica, las condiciones sociales, las posibilidades paratextuales.

En contra de la filología, como "ciencia de la literatura", como método de análisis de texto a partir de la estilística, emerge la teoría del discurso y la poética que de ella se inspira, en la orientación propuesta por Henri Meschonnic. No existe en esta poética del discurso hiato algunos entre la obra y la vida ni entre lenguaje e historia, ideología y ciencia,

sujeto y objeto. Estos dualismos están presentes en particular, en el proyecto de constitución de una ciencia de la literatura de Reyes. Una nueva poética basada en la noción de sistema postula una teoría del vínculo, de la continuidad, de los significantes y significados, del signo y del referente, del sujeto y de lo social.

En la perspectiva de esa poética, que es la nuestra, la relación entre la vida y la obra ha de estudiarse como relación entre el lenguaje poético como sistema y la historia como sistema, fundidos ambos en un sistema restringido de la obra literaria. En esta poética no basta estudiar la obra como pretexto, contexto y post-texto, reproche que le hace Henri Meschonnic a la poética histórica intentada por Mikhail Bakhtine, quien asocia el contexto cultural a la obra de Francois Rabelais. Es indispensable aprehender lo intra-textual y lo extra-textual en una sola visión del análisis.

No es preciso considerar en el estudio de la obra, como lo hace Reyes, varios métodos, aunque se consideren como métodos complementarios o integrados. En la obra no se dan por separado un contenido síquico y una forma lingüística; no se puede, por tanto, postular para su estudio un método histórico, un método psicológico y un método estilístico.

La elaboración de una poética histórica, alejada a la vez del estructuralismo y del historicismo, exige un concepto de la vida y la obra como discurso. Para comenzar, habría que partir, como *unidad metodológica*, de la noción de vivir planteada por Meschonnic, y a la cual nosotros nos asociamos: "El vivir es doble: trabajo en la ideología y lo social, trabajo en el yo -ambos inseparables". Y en la

relación de esos dos componentes, la vida y el vivir son al mismo tiempo un *en sí mismo* y un *más allá de sí mismo*. En ese sentido, contrariamente a la crítica filológica: "El vivir anula, en su terreno, la noción de biografía, la noción de la relación entre la obra y la biografía".²⁴⁸

EL MARXISMO COMO TEORIA DE LA LITERATURA

La relación entre la vida y la obra fue objeto de nuevos planteos en América hispánica a partir del marxismo. El marxismo, buscando dar un carácter más científico al estudio de la literatura, introdujo un enfoque diferente al de la filología y la estilística, criticando y reemplazando en principio, la conceptualización y los métodos cuyo punto de anclaje era la individualización del autor y la obra.

Roberto Fernández Retamar era partidario en 1956 del enfoque estilístico de la obra literaria dentro de la óptica de Charles Bally y Amado Alonso, la cual se especializaba en el aspecto puramente verbal de la obra literaria. Tal es la orientación básica de su obra *Idea de la estilística*. Sin embargo, ya para esa misma época critica la dificultad de este método, como lo atestigua su artículo "Sobre la escuela lingüística española" de ese mismo año. Pero fue a partir de su obra *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, publicada en 1975, cuando el autor renegó definitivamente de la estilística como modelo de aproximación de la obra literaria, orientado su teorización por los cauces del materialismo dialéctico y el materialismo histórico. Ese cambio de perspectiva es reseñado por ese autor en 1976:

"A estas alturas, muchos abordajes estilísticos, como otros similares, han revelado, entre sus limitaciones, su cercanía a una nueva manera -si se quiere, más sofisticada- de impresionismo. Aunque este riesgo ya lo había advertido en 'sobre

la escuela lingüística española' (Universidad de La Habana, Ns.124-129, enero-diciembre de 1956), sugiero al lector interesado (y paciente) que consulte lo que opino hoy, ya con criterio marxista, sobre estas y otras cuestiones cercanas, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, 1975".²⁴⁹

Las limitaciones de la filología y la estilística a las que alude Fernández Retamar son el enfoque de la literatura a partir de consideraciones "extralógicas", "expresionistas" e "impresionistas". Con el marxismo desaparecen los planos estrictamente poéticos, estilísticos, biográficos de la obra, en busca de una universalización de esos hechos particulares mediante postulados ajenos a la literatura.

Sin embargo, a pesar del rumbo conceptual claramente distinto al de la filología, el enfoque marxista de la literatura converge con el método filológico en cuando a dar prioridad a la vida o la sociedad frente a la obra: como la filología, el marxismo se sirve de la obra como documento para el estudio del contexto social y de las condiciones de producción de ésta.

El énfasis de la teoría literaria de orientación marxista se centra en conceptos generales que funcionan como *a priori* del hecho literario, determinando su contenido y su condición de práctica social. Esa es la perspectiva que adopta Roberto Fernández Retamar al afirmar que para la elaboración de una teoría de la literatura es preciso una primera condición: "la comprensión de nuestro mundo". Esa búsqueda no se limita al "mundo" hispanoamericano sino al mundo en general, no sólo espacialmente sino intelectualmente. Esto significa anteponer

al estudio de la literatura una "visión del mundo", una filosofía, que guíe la teoría literaria. Esa filosofía es la concatenación del materialismo dialéctico y el materialismo histórico elevados al rango de "instrumental científico" tomado "fuera" de la literatura:

"Pues la condición primera para esa elaboración, como no se cansó de decir Mariátegui, hay que buscarla fuera de la literatura misma: esa condición es la comprensión de nuestro mundo, lo que a su vez requiere una comprensión cabal del mundo todo, del que somos parte. Y ello sólo puede obtenerse con el instrumental científico idóneo: el materialismo dialéctico e histórico".²⁵⁰

Tal como puede observarse en ese texto, para el marxismo -y para Fernández Retamar- la literatura no es separable del conjunto de las formaciones ideológicas que constituyen la "superestructura" de la sociedad. No constituye, por lo tanto, un campo de conocimiento independiente, como lo creía Huidobro, factible de ser estudiado por un método científico propio: el método poético, de Vicente Huidobro.

Ese poeta proclamaba en los años 20 la necesidad de estudiar la literatura desde el punto de vista propio del objeto poético y por la gente del oficio poético, es decir, por los poetas mismos. La disparidad de puntos de vista entre este autor y Fernández Retamar es evidente: son dos extremos en el enfoque para la aproximación a la obra literaria. Huidobro solicita un enfoque *desde dentro* de la literatura; Retamar, *desde fuera*.

Una visión similar a la de Fernández Retamar guía el estudio sobre el modernismo realizado por Françoise Perus en su libro

Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo. La autora adopta el materialismo histórico como método de su investigación, y desde el primer capítulo puede observarse que el estudio de la literatura sólo se concibe como estudio de la cultura de una sociedad, y esta cultura depende a su vez del proceso de producción:

"El primer problema al que se ve enfrentada toda sociología de la cultura -de la que la sociología de la literatura no es más que una rama específica- consiste en definir el estatuto teórico de la producción intelectual. A fin de resolver adecuadamente esta cuestión, aquí partiré de la tesis central del materialismo histórico y dialéctico según la cual la *cultura* de una sociedad -esto es, el conjunto de ideas, imágenes y representaciones así como las obras en que éstas se plasman y expresan- está íntimamente vinculada al proceso de producción y reproducción de la vida material de los hombres, del que depende en última instancia".²⁵¹

La literatura, como parte de la cultura, es reducida a un reflejo, en todo caso a una dependencia directa de la formación económica o la infraestructura. Así lo afirma Françoise Perus al decir que carece de "historia propia", repitiendo a Marx:

"En esta perspectiva, las esferas de que se compone la cultura de una sociedad no pueden ser consideradas como entidades dotadas de una sustantividad propia; antes bien, es necesario recalcar con el mismo énfasis con que lo hizo Marx, que en rigor esas esferas carecen de una historia (propia), puesto que "su" historia, entendida como la lógica que rige en última instancia su funcionamiento y desarrollo, se

encuentra fuera de ellas mismas:

"La moral, la religión, la metafísica, y todo el resto de la ideología, juntamente con las formas de conciencia correspondientes, pierden con este hecho cualquier apariencia de existencia autónoma. No tienen historia ni desarrollo propio; son los hombres los que desarrollando su producción material y sus relaciones materiales modifican, junto con su existencia real, el pensamiento y los productos del pensamiento".²⁵²

Por consiguiente, las teorías de la literatura que se constituyen a partir del marxismo sólo perciben la poesía como un componente ideológico del conjunto de relaciones sociales que definen un modo de producción dado, cuyo estudio se reduce a repasar el dualismo infraestructura-superestructura.

Françoise Perus sigue en este estudio sobre el Modernismo la orientación epistemológica del marxismo a partir de sus métodos: el materialismo histórico y el materialismo dialéctico. Pero en la aplicación de esta orientación en los estudios literarios se inspira sobre todo de la versión más ortodoxa y dogmática de las ideas de Marx: la seguida desde principios de siglo en Europa y en Hispanoamérica, a partir de los trabajos de Lukacs. Se inspira particularmente en Europa, de la obra *L'écriture et les textes* de France Vernier, y en Hispanoamérica, de toda la tradición de la crítica literaria sociológica y marxista, encarnada por Carlos Mariátegui, José Antonio Portuondo, Roberto Fernández Retamar, Angel Rama y Mario Benedetti, entre otros. El dogma marxista de la literatura como reflejo de la base económica fue lanzado por primera vez en

Hispanoamérica en 1928 por José Carlos Mariátegui, quien es, sin embargo, a nuestro juicio, el menos dogmático de todos los teóricos marxistas de la literatura.

Partiendo de la premisa de que la literatura depende de lo económico, la teoría literaria de Mariátegui es primero una teoría de los modos de producción o de los regímenes sociales, mediante la cual se distinguen sucesivamente tres períodos: el colonial, el cosmopólita, el nacional. Asimismo existe una literatura colonial, una cosmopólita y otra nacional:

"Una teoría moderna -literaria, no sociológica- sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopólita y un período nacional. Durante el primer período un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanza una expresión bien modulada, su propia personalidad y su propio sentimiento. No prevé más esta teoría de la literatura. Pero no nos hace falta, por el momento, un sistema más amplio".²⁵³

Para este autor peruano, así como la división en esos tres períodos es un "proceso normal" de la literatura, es "natural", obligada, la dependencia de la literatura respecto de la base económica. Así lo explica estudiando la literatura "colonial" peruana:

"La literatura de un pueblo se alimenta y apoya en su *abstractum* económico y político. En un país dominado por los descendientes de los "encomenderos" y los oidores del virreinato, nada era más natural, por consiguiente, que la serenata

bajo sus balcones".²⁵⁴

Es claro que, siguiendo ese historicismo de Mariátegui, esa homología estricta entre lo material y lo espiritual, entre la estructura y la superestructura, será difícil explicar las obras y los géneros literarios desde la antigüedad: los aedos y los juglares no sólo cantaban en las cortes de los reyes, sino también en la plaza pública, y los géneros o las formas literarias trascendían el puro interés personal de los soberanos.

Habrá que retener de ese texto la palabra *subtractum* como noción básica del discurso fenomenológico en la búsqueda de la esencia de los fenómenos. Veremos que esta búsqueda es común al marxismo y a la fenomenología en particular a partir de los trabajos de José Antonio Portuondo.

Ningún otro autor marxista en América hispánica ha insistido con tanta fuerza y perseverancia como José Antonio Portuondo, acerca de la necesidad de una supra teoría no literaria para el estudio de la literatura. El recupera como *un leit motiv* la tesis de Emil Ermatinger, según la cual es imposible:

"Llegar a una firme concepción metodológica de la teoría de la literatura si no es bajo el signo de una dominante concepción filosófica del mundo".²⁵⁵

Y a seguida Portuondo declara el marco que sirve de filosofía a su teoría literaria:

"Hemos aceptado como tal el materialismo históricos cuyos postulados informan las ideas fundamentales de nuestro estudio".²⁵⁶

En su ensayo "Crisis de la crítica literaria" publicado en 1951, diez años

después que *Concepto de poesía*, José Antonio Portuondo enfatiza la necesidad de una concepción filosófica "correcta" como condición previa para la elaboración de una teoría de la literatura. Observando la existencia de una crisis en la crítica literaria de entonces, en Hispanoamérica y en el mundo, señala entre otras causas de esa crisis, dos factores fundamentales:

"a) Falta de una estable concepción del mundo en qué apoyar las tablas de valores".

"b) Falta de una adecuada teoría de la literatura".²⁵⁷

El autor destaca el esfuerzo intelectual de los hombres de letras de América hispánica en pos de la elaboración de una teoría literaria idónea. Sin embargo, sostiene que ese empeño es inútil, a pesar de los innegables aportes teóricos de sucesivos autores hasta Alfonso Reyes, si no se cuenta con esa impostergable "concepción del mundo" marxista frente a la concepción religiosa católica imperante en la obra crítica de Marcelino Menéndez y Pelayo:

"Pero es inútil el empeño (en la elaboración de una teoría literaria) mientras falta al crítico la indispensable concepción del mundo en qué basar la teoría. Es la concepción del mundo católico la que da sostén y unidad a la enorme y fragmentaria producción crítica de un Marcelino Menéndez y Pelayo, como asiste la marxista al peruano José Carlos Mariátegui".²⁵⁸

En *Concepto de poesía*, las premisas del materialismo histórico, funcionando como "visión", concepción filosófica del mundo, no solamente son una anterioridad en relación con la literatura, sino que al mismo tiempo la determinan. Y, como es de rigor

en los teóricos marxistas de la literatura, la cultura aparece como la realidad más inmediata en la que se enmarca la literatura, y de la que parte la teoría de la literatura:

"Lo primero que, en la consideración de su método de estudio, conviene señalar es que el objeto y los problemas que ha de plantearse pertenecen a la esfera de los *objetos culturales*, y poseen, por tal razón, autonomía existencial".²⁵⁹

Sin embargo, advertimos en José Antonio Portuondo una interpretación menos rígida que en otros marxistas como Françoise Perus, de la tesis marxista ya citada de que los objetos culturales no tienen "existencia autónoma" e "historia propia". Para Portuondo, al contrario, hasta la literatura tiene "vida propia":

"Un poema, una novela, un ensayo, una vez producidos poseen vida propia e independiente de sus productores, del todo análoga, en el plano de los valores, a la de los demás seres (...) son entes culturales autónomos, y como tales exigen ser tratados".²⁶⁰

Desde luego que, debido a la *historicidad* de la obra -el hecho de ser producida en el tiempo y relacionarse con otros objetos culturales- para Portuondo el estudio de una obra no se agota en la obra misma.

Por eso, Portuondo concibe la teoría de la literatura como una disciplina particular, enmarcada en una teoría general del arte o estética:

"La teoría de la literatura, acabamos de verlo, forma parte, como aspecto particular de la teoría del arte y, por ende, de la estética, de las ciencias de la cultura, es una ciencia cultural y, como

ciencia, debe iniciar su estudio planteándose el problema de los valores regionales. Son éstos valores expresivos o estéticos, en cuanto realizados, expresados, por medio del lenguaje".²⁶¹

La teoría de los valores culturales, como teoría de la superestructura, es el marco general de la teoría literaria. Sin embargo, esta ubicación responde a una epistemología más universal basada en la división del universo entre naturaleza y cultura, y del conocimiento, entre ciencia natural y ciencia cultural:

"De la diversidad existencial -aunque no esencial- de los dos órdenes de esa circunstancia -naturaleza y cultura- dimana la división de la ciencia en *ciencia natural y ciencia cultural*".²⁶²

La teoría del conocimiento aquí planteada agotó sus posibilidades. Hoy ya no es posible establecer estanco entre lo natural y lo cultural. Esa división era clásica en el siglo XVIII europeo, cuando a partir de la Ilustración se hacía la crítica de las sociedades salvajes, primitivas, naturales, en nombre de la civilización. En el siglo XIX el marxismo y el positivismo recuperaron esa "visión del mundo", oponiendo dos órdenes fundamentales del universo y del conocimiento.

Resalta a la vista la coincidencia entre José Antonio Portuondo y Octavio Paz en la concepción estética de la literatura. Ambos autores, a pesar de situarse aparentemente en visiones filosóficas opuestas, coinciden en la visión teórica de la literatura y el arte heredada de Aristóteles. Es fácil reconocer en *El arco y la lira* de Paz, la teoría del arte de Portuondo:

"Para Aristóteles la pintura, la

escultura, la música, y la danza son también formas poéticas, como la tragedia y la épica (...). En efecto, por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo. Una tela, una escultura, una danza, son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del hecho de palabras".

"Las diferencias entre palabras, sonido y color han hecho dudar de la unidad esencial de las artes".²⁶³

Al situar su teoría de la literatura dentro de la estética, José Antonio Portuondo abandona la reflexión marxista, el materialismo histórico que al principio postuló como visión filosófica de su teoría, recuperando toda la tradición metafísica en el tratamiento del arte: Platón, Aristóteles, Hegel, Vico, etc.. Por eso no sorprende el hecho que entre Portuondo y Octavio Paz haya coincidencia en la teoría estética.

La poética de Octavio Paz en su obra *El arco y la lira* es, como la de Portuondo, una estética; la poesía es un arte más dentro del conjunto de las manifestaciones estéticas. Paz no habla de "valores expresivos" como Portuondo, sino de "sistemas expresivos". Asimismo entre Portuondo y Paz hay coincidencia en la visión instrumentalista en las artes, según la cual éstas están compuestas por medios, materias o instrumentos que permiten la expresión o manifestaciones de los valores estéticos. Por último, en ambos autores está presente la concepción de la poesía como la expresión, mediante el lenguaje o la palabra, instrumento o material particular, de ciertos valores

estéticos, que como sostiene Paz, constituyen la "unidad esencial de las artes", a pesar de las diferencias de realización.

La dificultad de José Antonio Portuondo estriba en que la metodología "científica" seguida en su obra está caracterizada por el eclecticismo: conceptos tomados de la antropología del lenguaje del sacerdote Marcel Jousse, la fenomenología, a través de Heidegger en "Holderlin y la esencia de la poesía"; la poética de Aristóteles, postulada como modelo de la teoría de la literatura, y en fin el "método lógico", de Engels, erigido en método principal del estudio de la obra literaria:

"Fundados en la historicidad sustantiva de la Poesía hemos adoptado consecuentemente, para la indagación de su "concepto", el método que Federico Engels llama lógico y que "de hecho no es más que el método histórico únicamente despojado de su forma histórica y de los hechos fortuitos disturbantes. La cadena del pensamiento debe empezar con lo que la historia comienza y su curso subsiguiente no debe ser otra cosa que la imagen exacta del curso histórico en una forma teórica y abstracta, pero corregida de acuerdo con las leyes dadas por el curso real de la historia misma en la que cada factor debe ser considerado en la completa madurez de su desarrollo en su forma clásica".²⁶⁴

A partir de este concepto de la "historicidad sustantiva", "lógica e histórica", lo que Portuondo estudia es, con toda seguridad, -una abstracción de la literatura- la "esencia" de la poesía, en detrimento de su historicidad. "Su historicidad sustantiva" recuerda bien el "sustracto económico y político" de

Mariátegui. Por un método ecléctico, que denota más bien una falta de método, José Antonio Portuondo toma el camino de la fenomenología.

Como José Antonio Portuondo, Mirta Aguirre, cubana también, busca una teoría científica de la literatura a partir de la estética y el materialismo histórico y dialéctico. Ella parte de la distinción sobre ciencia y arte en "Apuntes sobre la literatura y el arte", con el objetivo de racionalizar el estudio de la literatura.

Louis Althusser le sirve de marco de referencia para la elaboración de la distinción entre ciencia y arte: arte es alusión y evocación de la realidad; ciencia es descomposición y recomposición de los objetos y fenómenos de la realidad:

"Si la ciencia descompone y recompone los objetos y fenómenos de la realidad, el arte los alude y los evoca. Por eso, en los días importantes de la cultura, el arte se desarrolló como producto del esfuerzo humano por indagar y dominar la realidad".²⁶⁵

Por eso, según esta autora, el arte es una fuerza no controlable por el hombre. Pertenece al ámbito de lo mágico, de lo divino:

"En ese sentido, hijo de la magia, el arte tuvo mucho de conjuro".

Como se ve, el racionalismo de Mirta Aguirre, su búsqueda de distinción clara entre arte y ciencia, termina, como en Portuondo y otros teóricos marxistas, recurriendo al mito, a lo no racional: aquí es el mito de la "infancia del arte" y del origen mágico de la cultura. Estos son mitos tan viejos en la tradición occidental que para mantener su vigencia no necesitaron de un "método científico" y mucho menos del marxismo.

La orientación racionalista y científica en la teoría de la literatura resalta sobre todo en el autor mexicano Mario Monteforte Toledo, en su ensayo "Ideología y literatura".²⁶⁶ En ese ensayo Mario Monteforte se plantea desde el materialismo histórico, problemas de la teoría de la literatura que ya se planteó desde los años 40 Alfonso Reyes en *El deslinde*: definición de la literatura, relación entre ciencia y literatura, literatura e historia, literatura y conocimiento, etc. Sorprende que Monteforte, siendo mexicano, no integre a Reyes en su reflexión, cuando mucho de lo que él dice desde el materialismo ya lo dijo su compatriota desde la fenomenografía.

La búsqueda de un conocimiento "científico", racionalista, de la literatura, se destaca de entrada en el ensayo de Monteforte, en el método de exposición propuesto para abordar el estudio de la literatura. Es un orden que va de lo más general a lo particular y de lo externo a lo interno de la literatura, en la búsqueda de componentes que la sobre-determinan.

Así, el primer aspecto planteado es el "marco para la teoría de la literatura", comenzando por abordar la "cuestión teórica en general"; luego establece la relación entre la "literatura y la ciencia", posteriormente la relación entre la "literatura y el conocimiento" y finalmente define el discurso (teórico) sobre la literatura".

Un segundo aspecto que el autor aborda es el marco superestructural en que se sitúa la literatura, perspectiva común a los estudios marxistas.

En la "cuestión teórica en general"

Monteforte señala el enfoque del materialismo histórico sobre la literatura. Esta es estudiada en su "funcionamiento sociohistórico" en lugar de una pura "esencia"; pero sin negarle su "carácter específico":

"Para el materialismo histórico, sin embargo, no se plantean aquellos problemas etimológicos, ni la destotalización metodológica que lleva a las doctrinas idealistas a sublimar, a temporizar y a "desmaterializar" la literatura. La noción de la literatura procede de fenómenos históricamente analizables. La vía más fecunda, sin duda, es estudiar el fenómeno literario en su funcionamiento sociohistórico, no en lo que sería menester esforzarse -e inútilmente- para entender como su "esencia".²⁶⁷

Monteforte estudia la relación entre literatura y ciencia, a partir de distinciones elaboradas ya por Alfonso Reyes, aunque sin que éste autor sea citado: la separación entre "lo real" y lo ficticio y la mutua relación "ancilar", instrumental, entre la literatura y las demás ciencias: "los libros -dice Monteforte- contienen elementos directamente utilizables, para la comprobación científica de la realidad, pero esos datos corresponden inmediatamente a lo real...".

"El arte y la ciencia pueden repararse(...).

"A la manera materialista, señalando que la parte científica de una obra literaria, por ejemplo, pertenece totalmente lo cognoscitivo y proporciona una realidad que no es la literaria".

"En lo que respecta a la literatura, la ciencia limita la eficacia de la obra".²⁶⁸

Todos estos elementos constituyen las

premisas de Reyes en *El deslinde*.

Literatura e historia es otra relación que se plantea el proyecto de teoría y aquí, como en la distinción anterior, Monteforte utiliza conceptos o adopta posiciones similares a los de Reyes, sin citarlo: dice Monteforte: "Por razones similares a las que dijimos para deslindar -sin ánimo de desvincularlos- la literatura y la ciencia, subrayamos que la literatura no es historia, y que los elementos históricos que contenga se refieren a una realidad inmediata, pero no literaria".²⁶⁹

La distinción entre literatura y conocimiento vale la separación entre ideología y ciencia: "Siguiendo a Althusser, cabe decir que lo propio de la literatura es *hacernos ver, hacer percibir, hacer sentir* algo que alude a la realidad".²⁷⁰

Analizando el "discurso sobre literatura", Monteforte habla de "crítica científica" cuyos objetivos e implicaciones él apunta: "Toda crítica científica lleva en sí un material subversivo porque libera a su objeto, lo socializa y lo transforma en alimento activo dentro de la lucha de clases, en beneficio del sector dominado".²⁷¹

Desde luego, aquí la "crítica científica" se refiere única y exclusivamente a la que responde al materialismo histórico.

Monteforte, como Fernández Retamar y Portuondo, quienes siguen también este método, subraya la inseparabilidad de la teoría y la ideología (visión del mundo):

"Por eso la teoría, el discurso sobre literatura son raigalmente ideológicos y resultan materia contenciosa entre las clases como objeto de apropiación".²⁷²

El segundo aspecto más importante de su

ensayo, "marco superestructural", permite a Monteforte recoger la concepción ya conocida del marxismo en el sentido de considerar la literatura y toda la cultura como "superestructura", dependiente de la base económica o la "infraestructura" de la sociedad:

"Entre la literatura y el arte, por un lado, y la civilización y la cultura, por otro, siempre ha habido relaciones de integración, identificación y complementación(...) las letras, por ejemplo, como una de las superestructuras que por antonomasia definen "culturalmente" a la sociedad".²⁷³

Es constante entre los teóricos marxistas de la literatura en América hispánica la afirmación del carácter histórico de la literatura a partir del materialismo histórico. Esta afirmación se acompaña de un rechazo a la visión esencialista de la literatura, que constituye la perspectiva de la fenomenología. Sin embargo, a pesar de esa oposición declarada, la definición de la literatura como "fenómeno", tal como aparece en la mayoría de los teóricos marxistas estudiados, plantea dificultades de conceptualización no resueltas que colocan al marxismo en la pendiente de la teoría literaria de orientación fenomenológica, relación que iremos descubriendo.

LA FENOMENOLOGIA COMO TEORIA LITERARIA

La reflexión metafísica constituye entre los teóricos de la literatura hispanoamericana una corriente de pensamiento que ha dado lugar a los más acabados proyectos de teoría literaria. La búsqueda de un método de estudio de la literatura que la redujera a las categorías intrínsecas de su ser como fenómeno suficiente, ajeno a las contingencias de su realización histórica, define *El deslinde*, de Alfonso Reyes, *El arco y la lira*, de Octavio Paz y *La estructura de la obra literaria*, de Martínez Bonati, entre otros ensayos de teoría literaria.

Pero en América hispánica en el siglo XX, el argentino Macedonio Fernández se destaca como el primer metafísico de la teoría de la literatura que se propuso articular un cuerpo de teorías sobre diversos aspectos del hombre dados como *a priori* de la teoría literaria. En la obra teórica de Macedonio Fernández²⁷⁴ la visión metafísica de la literatura y del hombre está planteada en el marco de la eudemonología o teoría de las sensaciones. Su obra es una búsqueda continua y coherente de la felicidad en la metafísica y en el humor, tal como aparece expuesto en sus primeros ensayos críticos en 1908, "crítica del dolor" y "teoría del dolor". En "crítica del dolor" Fernández expone su credo metafísico como modo de ser, vivir y escribir:

"No puedo dejar de ser todo lo que soy en todo lo que escribo; aunque escribiera sobre Derecho, sobre Higiene no puedo dejar de ser risueño, doloroso y metafísico en cada página. Sobre todo creo que la

metafísica es la disciplina más formidable a la felicidad y nunca me abstendré de presentar toda perspectiva metafísica que se ofrezca a mi espíritu mientras llevo adelante mi redacción".²⁷⁵

La teoría del arte, la teoría de la novela y la teoría de la humorística son tres componentes inseparables de esa totalidad ontológica que describe Macedonio Fernández en ese texto en que se describe a sí mismo. Son teorías del placer estético en contra del dolor a partir de la eudemonología, ciencia que el autor define como el arte de evitar dolores y procurar el placer:

"Eudemonología vendría a ser el arte, extraído de la consulta combinada de todas las ciencias o de un saber extenso, de indicar las conductas, o reglas cuya observación fuera más útil, es decir más evitadora de dolores o procuradora de placer".²⁷⁶

Así, la eudemonología es para Fernández una supra teoría estética o archiciencia del hedonismo en la cual se conjugarían todas las ciencias de las sensaciones humanas, en busca de un balance hedónico en la vida del hombre. En ese balance entrarían todos los dones de la vida humana (salud, ciencia, fuerza muscular, dinero, belleza personal, honradez, etc.), con miras a establecer por la comparación entre las situaciones del placer y de dolor, el marco exacto de la felicidad.

La felicidad es el fin de la vida y de la artes. Ese es el sentido de todos los ensayos de teorización de Macedonio Fernández. En 1918, en su "Diario de vida" el autor propone una teoría de la vida, la cotidianidad y el individuo desde la visión eudemonológica, cuya perspectiva es el valor

del placer instantáneo y de la felicidad en la práctica cotidiana. En 1918-1920 publica el ensayo "Para una teoría del Estado", texto precursor de los trabajos sobre el tema en América hispánica, en el cual exalta al individuo en contra del Estado. En ese texto el autor revela su proximidad con el pensamiento político anarquista. En efecto, en 1925 el autor confesaba: "En aquel tiempo yo era socialista y materialista, hoy soy anarquista spenceriano y místico".²⁷⁷

En 1928 Fernández escribe "Notas para una teoría del arte", "Para una teoría de la novela" y en 1940 publica su más importante ensayo sobre estética: "Para una teoría de la humorística".

En todos esos trabajos, y en otros como Teoría de la salud, del Derecho, etc., Macedonio Fernández va conformando una teorización poética cuyos postulados se nutren de ciencias diversas y conducen a importantes hallazgos en el marco de la metafísica de la felicidad, de la mística y de la experiencia vital, que los latinoamericanos debemos conocer.

La visión poética del autor cubano Lezama Lima, en sus ensayos de teoría poética, es como la de Macedonio Fernández, una combinación de la mística y la metafísica. Aunque, en el cubano la orientación mística predomina en sus ensayos.

Lezama Lima, conocido sobre todo como poeta y novelista, hizo intentos de teorías literarias en dos textos principales: "Introducción a un sistema poético" y "Dignidad de la poesía".

En esos ensayos Lezama Lima expone una concepción metafísica y religiosa de la poesía, inspirándose de la más antigua reflexión teológica y metafísica que parte

de Platón , Aristóteles, Pitágoras, Pascal. La mitología griega ocupa una parte importante en la visión poética de Lezama Lima.

La idea del ser, fundamento de la metafísica, es el punto de partida de la teoría poética de este autor. La poesía resulta de la síntesis de las concepciones sobre el ser: la conciencia del ser como imagen en Aristóteles, resumida en la fórmula "soy, luego existo"; y la concepción inversa del ser planteada por Pascal en la fórmula "existo, luego soy".

Frente a esas dos concepciones racionalistas en conflicto, superadas por Descartes en su célebre proposición "pienso, pues soy", Lezama Lima propone la poesía como solución no racionalista, sintetizadora, de ese dilema ontológico insoluble. La poesía es una anticiencia cuya virtud es resolver esa contradicción ontológica a través de un "imposible sintético". Así lo afirma Lezama Lima en su expresión barroca:

"Pero la única solución que propugnamos para atemperar el irritado ceño de los dos encerados, la poesía mantendrá el imposible sintético, siendo la posibilidad de sentido de esa corriente mayor dirigida a la gruta, donde se habla sin que se perciban los cuerpos".²⁷⁸

En "Introducción a la poesía" el contexto sagrado y la teoría de los números de Pitágoras dan a Lezama Lima una visión de la poesía como *imagen* y como *mística*. La teoría de la mimesis como representación o imagen desarrollada por Aristóteles sirve de punto de partida a la idea de poesía como imagen. Pero la noción del ser tomada de Aristóteles y de Pascal, es la base filosófica de una definición de la poesía

como *síntesis* de un ser universal a través de la *imago*.

"Para que la imitación aristotélica llegara a ser imagen y poder verificar sus semejantes sustituciones, tenía que reactivar en el ser y lo real absoluto, en ser continuo *esferondal*".

"Y he aquí el gran hallazgo perviviente de la poética, señalar que es en la región de la poesía donde éste es aquél...En la metáfora, la imagen, la *imago* reposa ese poder de síntesis del ser de la poesía".²⁷⁹

En el ensayo "La dignidad de la poesía" Lezama Lima revive la ética y la poesía en una teoría poética que articula la totalidad del ser. Se pregunta el autor, en su mismo estilo manierista:

"¿Cómo aumentar la corriente mayor, el pez y la flecha caudal, sumando la *poiesis* y el *ethos*?"

A partir de esa interrogante Lezama Lima plantea la necesidad de que la creación poética y la práctica social formen parte de la corriente mayor del lenguaje, sosteniendo que hay una ética de la creación y en la creación y una acción creadora en la ética. Así, la ética es una poética, en la cual hay creación aún antes del lenguaje:

"Es decir, el acto del *ethos*, aún sin diálogo, tiene que ser creador".

Sin embargo, la poesía y la ética se distinguen y se separan en la totalidad del ser como si fuesen dos extremos, en el hecho de que mientras el *ethos* responde a una finalidad -acto de bondad, el bien- la *poiesis* es el acto primigenio que por su condición puramente hipotética no puede ser sometido a ninguna finalidad, ni siquiera a la del bien, pues la ética y la poética corresponden a momentos distintos:

"En la *poiesis* se enraiza el acto

primigenio, pero de esa manera hipotética, es decir, rompe la concepción de cualquier finalidad, pero el acto de bondad se configura, se detiene por uno de sus extremos; en el momento mismo en el que acto primigenio se detiene, el soberano bien aparece".²⁸⁰

Alfonso Reyes definía su teoría de la literatura con *El deslinde* como estudio fenomenográfico de la literatura, aclarando que esta orientación no debía confundirse con la fenomenología. Sin embargo, el marco de referencia conceptual de esa obra, así como la actividad de definición y clasificación que en ella se realiza, la sitúan en la tradición del pensamiento fenomenológico en la orientación de Edmundo Husserl, Martín Heidegger y otros.²⁸¹

Según esa perspectiva, la fenomenología es un método de conocimiento que consiste en una visión intelectual del objeto, conforme a la intuición. La intuición se refiere a lo *dato*, la regla de la fenomenología reza así: hacia las cosas mismas, entendiéndose por cosas lo *dato*. Sin embargo, la fenomenología deja a un lado la consideración de la existencia de la cosa y centra la atención exclusivamente en torno a la *quididad* del objeto, o sea lo que es el objeto en sí. Lo que quiere decir que el estudio fenomenológico consiste en apartar del objeto la existencia como algo accesorio y circunstancial, quedándose sólo con la esencia de éste, que es el objeto mismo.²⁸²

La búsqueda de un estatus científico de la teoría literaria es experimentada por Alfonso Reyes en *El deslinde* -como en otros trabajos opera la filología- a partir de la perspectiva de la fenomenología.

En esa obra la teoría literaria es

definida como una actitud imparcial, objetiva, ante la literatura. La concepción de la teoría a partir de la cual Alfonso Reyes concibe su teoría literaria, se sitúa en la definición de los discursos que tienen por finalidad el conocimiento de objetos abstracto-formales. La teoría literaria es de ese modo, según Alfonso Reyes, "la contemplación más desinteresada" de la obra literaria":

"La teoría es la contemplación más desinteresada frente a la postura activa, como sesgo noético y contenido noemático, como agencia del espíritu. Considera las principales formas de ataque de la mente sobre sus entes u objetos propuestos..." Por consiguiente para Reyes "La teoría literaria, finalmente, es un estudio filosófico y, propiamente, fenomenográfico".²⁸³

El método fenomenológico de la teoría literaria de Reyes se describe en estos fragmentos por la terminología y por la distinción de lo "noético" y lo "noemático", que equivale en la semiótica a la forma y a la materia. Semejante conceptualización procura un objetivismo que excluye de la teoría literaria todo acercamiento a la obra literaria, así como toda apreciación crítica de la misma, dejando esta tarea a la crítica literaria. La teoría, según esta visión, es como la química en relación con la cocina:

"Pedir a la teoría literaria una crítica concreta sobre tal o cual obra es pedir recetas culinarias a la química". Así la teoría literaria, como toda teoría, "se dispensa", según Reyes, de todo "sentido de aplicación práctica".²⁸⁴

Por eso, los propósitos de *El deslinde* no están orientados al conocimiento de una obra en particular y ni siquiera al

conocimiento de la obra como estructura poética general, sino a un objeto de estudio aún más abstracto y formal: el deslinde entre dos nociones: "lo literario" y lo "no literario":

"El primer paso hacia la teoría literaria es el establecer el deslinde entre la literatura y la no-literatura (*Nam prima virtus est vitio carere*). Tal es el propósito de este libro. No entra en la intimidad de la cosa literaria, sino que intenta fijar sus coordenadas, su situación en el campo de los ejercicios del espíritu; su contorno, y no su estructura"(...). En rigor, nuestro deslinde cala hasta una capa más honda que aquella en que aparecen la literatura y la no-literatura; cala hasta lo literario y lo no literario, que pueden darse indirectamente dentro de la literatura o dentro de la no-literatura. Posible es que en el curso de nuestra obra digamos, a veces, "literatura" o "no-literatura", donde más bien pensamos en "lo literario" y "lo no literario".²⁸⁵

Dentro de la visión abstracta de la teoría literaria, Reyes es el autor hispanoamericano que ha llevado más lejos la reflexión sobre la literatura, implicando los diversos aspectos que convergen en la definición de su objeto. "Lo literario" constituye el amplio objeto fenomenológico por donde transita su proyecto científico.

Reyes enumera los aspectos que cubre su teoría, haciendo la distinción, como la hace Emil Staiger, entre funciones mentales y géneros literarios. La teoría sólo se ocupa de las funciones, dejando los géneros a la historia literaria:

"Considera las principales formas de ataque de la mente sobre sus entes u objetos propuestos: función dramática, función épica

o narrativa y función lírica, las cuales no han de confundirse con los géneros a ellas circunscritos, que son meras estratificaciones de la costumbre de cada época".²⁸⁶

Además de las funciones genéricas, son materia de la teoría literaria partes esenciales de la obra poética: la lengua, considerada en su "esencia" emocional y su naturaleza rítmica; la distinción entre prosa y verso; la relación entre lo oral y lo escrito, entre lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno. Sin embargo, el tratamiento que se les da a esos significantes literarios es sólo descriptivo, desde el punto de vista conceptual, apartándose de consideraciones normativas o históricas:

"Y todo ello en puro concepto de descripción (teoría), que no debe derivar normas ni proponer cortapisas sobre las evoluciones posibles, o aún las súbitas mutaciones futuras".²⁸⁷

A pesar del carácter abstracto del objeto de la teoría, ésta no se exime de incursionar en el campo de lo histórico, aunque en forma marginal. En ese sentido, en la descripción de los géneros, que es la actividad principal que esta teoría se propone, no existe límite entre lo abstracto y lo histórico. Afirma Reyes, reconociendo la necesidad de que la teoría literaria se oriente también hacia el aspecto histórico de la literaria:

"Pero la literatura no sólo es una agencia mental abstracta (lo literario), sino también un proceso que se desarrolla en el tiempo, una suma de obras que aparecen cada día. De modo que el tronco de la teoría literaria en sus ramificaciones más finas, no conoce límites -así cuando llega a la

descripción de los géneros- y tiene que descender sin remedio a consideraciones históricas".²⁸⁸

Esa posibilidad de incluir lo histórico en el campo de estudio de la teoría, desmiente en cierta medida la apreciación de Roberto Fernández Retamar acerca del carácter totalmente metafísico de la teoría de Alfonso Reyes. Sostiene Fernández Retamar que Reyes concibe la literatura en *El deslinde* como un fenómeno solamente general y abstracto. En realidad, la teoría de Reyes se aparta de la separación neta entre lo histórico y lo teórico, postulada por la fenomenología de Husserl.

Por eso, el concepto de la teoría como fenomenografía de la obra, expuesto por Reyes en lo años 40, no es en América hispánica la más pura manifestación del método fenomenológico en la conceptualización literaria. La obra que más fielmente sigue la orientación fenomenológica es *La estructura de la obra literaria*, del argentino Félix Martínez Bonati, publicada en 1972.

Reclamándose del método de la fenomenología en la orientación de *Investigaciones lógicas*, de Edmund Husserl, éste define su estudio como una "investigación de filosofía del lenguaje y de estética", dándose por objeto específico la estructura esencial de la literatura:

"Se trata, pues, de una investigación acerca de la naturaleza esencial de la literatura como objeto".²⁸⁹

El autor precisa el objeto de su obra, señalando el carácter imaginario del lenguaje poético, configurado en el poema:

"Una descripción de la estructura esencial del poema como configuración del lenguaje imaginario".²⁹⁰

Como se ve, la "naturaleza esencial" de la literatura y la "estructura esencial" del poema, circunscriben esta obra a la consideración metafísica.

La teoría literaria de Martínez Bonati es como la de Alfonso Reyes, una filosofía y una fenomenología explícitas. Bonati anuncia la filiación metodológica de su obra:

"Se trata, pues, de filosofía, y los métodos correspondientes son el análisis de las significaciones y la fenomenología".²⁹¹

Sin embargo, la teoría de la literatura propuesta por Martínez Bonati no pretende ser solamente una especulación fenomenológica. Partiendo de la fenomenología se inscribe en un proyecto más amplio de constitución de una ciencia general de la literatura.

La teoría literaria iniciada por Roberto Brenes Mesen en *Las categorías literarias* (1923), tomando por marco la Poética de Aristóteles, estaba fuertemente orientada por el positivismo, que postula el culto a los hechos. Brenes Mesen ve en Aristóteles la realización ya lejana del dogma de los positivistas: analizó los hechos:

"Aristóteles procedió respecto de la literatura griega, como vimos ya, con el mismo buen sentido que le había guiado en sus otras investigaciones: analizó los hechos. Examinando las obras literarias hasta entonces existentes indujo los géneros y las demás categorías retóricas. Después de él no se ha repetido en grande esa operación".²⁹²

Brenes Mesen observaba la necesidad de crear una teoría general de la literatura, capaz de dar cuenta de la estructura interna de las obras, por encima de las lenguas y

las épocas, tomando como modelo epistemológico el evolucionismo de las ciencias naturales del siglo XVIII y el siglo XIX, de Darwin a Spencer. La filiación positivista de la teoría literaria propuesta por Brenes Mesen resalta, además, en la ausencia de "pre-doctrinas" y "pre-conceptos" en el método:

"En vista de las obras literarias de todas las lenguas y de todas las épocas crear una teoría del arte que dé cuenta de la estructura interna de todas ellas -con todo cuanto esto implica- es labor que aguarda su Humboldt, su Darwin o su Spencer. Habría que encararla sin pre-doctrinas ni pre-conceptos literarios de ninguna especie".²⁹³

La obra de Félix Martínez Bonati *La estructura de la obra literaria*, continúa esa orientación general anticipadamente estructuralista de Brenes Mesen, cuando retomando el concepto de "estructura" de la obra literaria, define su método y objeto en los términos de la moderna fenomenología:

"Podría pensarse en una 'teoría' al modo de las ciencias empíricas, en una hipótesis que resulta de la generalización inductiva del conocimiento de un número, cuanto más grande mejor, de las obras literarias. No es tal el método que seguimos. Se trata, por el contrario, de una determinación a priorística de la estructura esencial y necesaria de estos objetos de pura intencionalidad que son las obras poéticas".²⁹⁴

La descripción de la "estructura esencial", inmanente de la obra, no significa en modo alguno para esos autores un "conocimiento poético" de la obra, como lo pensaba Huidobro. Al contrario, como lo observamos en Brenes Mesen, contemporáneo

del poeta chileno, la garantía de cientificidad de la teoría deriva al mismo tiempo de la analogía con las ciencias naturales y del rechazo de todo presupuesto proveniente de la literatura misma.

Ha de observarse a primera vista dos posiciones diametralmente opuestas entre estos dos proyectos de teoría literaria en cuanto al método de investigación planteado: el de Brenes Mesen, guiado por el método inductivo de las ciencias empíricas, a partir del positivismo del siglo XIX; el de Martínez Bonati, que se define al contrario, como "una investigación de filosofía del lenguaje y estética", específicamente fenomenológica, y que reclama para sí el método deductivo.

Dentro de esa perspectiva orientada hacia el conocimiento ideal, abstracto, de la obra literaria, la teoría de Martínez Bonati es aquella que más se aleja de la realización histórica de la literatura. Alfonso Reyes no exime a la teoría, como se observó anteriormente, de las consideraciones históricas. Pero para Martínez Bonati toda manifestación empírica es excluida del objeto de la teoría literaria, en la perspectiva de la fenomenología: desde el proceso psicológico e individual de la contemplación y la creación literarias hasta la realización social e histórica en géneros, obras particulares, culturas determinadas.

Todas éstas son cuestiones que Martínez Bonati excluye de la reflexión filosófica en la cual él se sitúa, remitiéndolas a la investigación empírica, de la cual no se ocupa:

"La poesía es considerada, en esta investigación, exclusivamente como objeto dado en la experiencia del lector (...). Los problemas de lo que sería propiamente la

psicología de la contemplación de la obra poética, son, sin embargo, ajenos a esta investigación. Y más aún, por cierto, los relativos al proceso de la creación literaria. Tales cuestiones no pueden ser materia de reflexión filosófica, sino sólo de la investigación empírica".²⁹⁵

Martínez Bonati utiliza las nociones de "experiencia del lector" y de "experiencia literaria". Sin embargo, esto se refiere a la "estructura trascendental" de la obra, ajena al acto de lectura en su realización concreta por un lector en momento dado. Este acto es para Martínez Bonati objeto de una investigación empírica que está fuera del objeto de la teoría como filosofía:

"Si la experiencia literaria es tema nuestro, ella lo es solamente en su estructura trascendental, no en su realidad empírica. Ciertamente que la descripción de la estructura trascendental del acto contemplativo-imaginativo, de la intención significativa que funda la poesía, ha de orientar la investigación empírica de sus momentos reales, y ciertamente que ha de completarse con ésta la visión científica de la experiencia literaria, de la efectiva realización de la obra en la lectura. Pero tal investigación es de otro carácter, y no cabe aquí".²⁹⁶

Esa noción de "experiencia literaria" que Martínez Bonati limita aquí a una abstracción, es la que encontramos en la ciencia de la literatura concebida por Alfonso Reyes a partir de la filología. En su ensayo "La experiencia literaria", publicado en 1947, Reyes considera dentro de esta noción aspectos diversos de la comunicación humana y de la literatura, concebidos en su realización más vivencial: estudios sobre el folklore, estudios

biográficos o "vidas", estudios sobre traducción, sobre formas poéticas como las jitanjáforas; y sobre todo, reflexiones sobre la relación entre la vida y la obra, los estímulos literarios, los aspectos psicológicos e históricos.

En su teoría literaria expuesta en *El deslinde* y su *Apuntes para la teoría literaria*, Reyes se aparta de esa visión histórica de la literatura, aunque constantemente se sirve de ejemplos para ilustrar su teoría. En cambio, Martínez Bonati no toma en cuenta para su teoría ninguna experiencia particular.

Sin embargo, a pesar de esas diferencias, el carácter general y abstracto de esas teorías fenomenológicas es indiscutible; y las dificultades que confrontan son del mismo orden: la definición de la estructura esencial de la obra, que como principio inmanente se constituye a sí misma como objeto de estudio y de explicación de toda la experiencia poética.

UN RETORNO A ARISTÓTELES

La aspiración de la teoría literaria de alcanzar un estatus científico, hacia una mayor racionalización de los estudios literarios, se acompaña de un retorno a la poética de Aristóteles. La misma corriente que la ha llevado a rechazar la poética normativa, la ha volcado hacia una revalorización de la primera teoría poética verdadera. El racionalismo aristotélico - además del ideal científico representado por las modernas ciencias naturales y las nuevas filosofías- sirve de punto de partida a la constitución de la teoría de la literatura en Hispanoamérica.

En efecto, es frecuente que los teóricos de la literatura en América hispánica vean en la poética normativa una distorsión del pensamiento poético de Aristóteles y de la antigüedad en general. En este movimiento crítico, el procedimiento seguido por estos teóricos se orienta un doble propósito: se rechaza el aspecto normativo de los tratados de poética, pero se mantiene la racionalidad y los conceptos de la poética de Platón, de Aristóteles y de Horacio.

El tema de la desnaturalización de los principios poéticos, en particular los de la Poética de Aristóteles, por los tratados de poética y retórica, se convierte en un *leit motiv* en los textos de los teóricos hispanoamericanos. En ese sentido, la teoría literaria hispanoamericana se presenta como una empresa reparadora de la poética primera, denunciando una supuesta traición cometida contra ella por los tratados de reglas. Encontramos varias situaciones reparadoras, sobre todo en

circundante".²⁹⁷

Por este razonamiento se acepta la teoría de la mimesis, olvidando que ella es inseparable de la noción metafísica de "esencia". En particular, esta actitud es la de Octavio Paz cuando éste intenta separar la noción de mimesis en Aristóteles, de su concepción de la naturaleza o de su ontología. Encontramos en Portuondo el mismo procedimiento seguido por Octavio Paz. El quiere recuperar el principio de mimesis despojándolo de toda implicación filosófica.

La *Poética* de Aristóteles se erige como modelo de teoría literaria científica, opuesta a vez a las concepciones platónicas y a los tratados de reglas de la poética clásica. En relación con éstos últimos el fundamento de la oposición lo constituye la afirmación de que los conceptos implicados en la *Poética* de Aristóteles son el resultado de las "observaciones empíricas". Hemos visto esta afirmación en Portuondo, la encontramos también en Roberto Brenes Mesen, quien alaba el sentido empírico y racionalista de la *Poética* de Aristóteles frente a la poética normativa, cuya tendencia a la categorización general rechaza. Sin embargo, Brenes Mesen escoge la concepción teológica de la poesía de Platón frente al racionalismo poético de Aristóteles. El considera que nadie mejor ha descrito "la inspiración poética y la función del poeta". Brenes Mesen se adhiere a la idea de Platón de que la poesía es un acto de liberación mística por medio del ejercicio de la palabra. Nadie mejor que él ha descrito la poesía, como aparece en el *Gorgias*.

En cambio, nos dice Brenes Mesen, lo que describe Aristóteles en su *Poética* en nada se parece a la poesía, puesto que

beneficio de la poética de Aristóteles. Se oponen Platón y Aristóteles a la poética normativa; se intenta tomar un aspecto del sistema poético y filosófico de estos dos autores al tiempo que se rechaza otro. En pos de la recuperación de la poética de Aristóteles, algunos autores la disocian de la metafísica de este mismo autor.

La actitud ecléctica ante la poética de Aristóteles es la base de las teorías hispanoamericanas, aún en aquéllos que pretenden fundamentar una teoría de la literatura sobre una concepción global del mundo. Los teóricos marxistas de la literatura al igual que un cierto modernismo poético que se fundó en Hispanoamérica alrededor de la fenomenología de Alfonso Reyes, comparten esta misma actitud. La encontramos particularmente en José Antonio Portuondo, quien mejor encarna, a nuestro entender, el ejemplo de un método ecléctico.

De acuerdo con la concepción marxista, este autor insiste sobre la necesidad de tener una filosofía general del universo en la cual fundamentar la teoría de la literatura; sin embargo, pretende fundar esta teoría haciendo la separación entre poética y metafísica en la *Poética* de Aristóteles. Según Portuondo, toda la concepción metafísica de Aristóteles está ausente de su poética, y la noción de mimesis no es más que el resultado de sus "observaciones empíricas" sobre las obras literarias de su tiempo:

"En realidad, Aristóteles está muy lejos ya, en su poética, de estas complicaciones metafísicas. Toda su doctrina, su explicación de la esencia, de las causas y del objeto de la poesía, ha sido producto de observaciones empíricas, ha salido de la realidad histórica,

precede a la manera de un lógico.

Este último reproche, que invalida la poética de Aristóteles frente al misticismo de Platón, constituye al mismo tiempo, según Brenes Mesen, lo que le confiere superioridad frente a las poéticas normativas que le sucedieron. Brenes Mesen no cesa de reiterar este aspecto del método empírico de Aristóteles: "él analizó los hechos".

Sin embargo, Brenes Mesen condena los continuadores de Aristóteles por haber erigido en categorías invariables las enseñanzas que él ha sacado del análisis de las obras literarias.

Fernández Retamar, como Brenes Mesen, rechaza los *a priori* poéticos en el estudio de la obra literaria. En uno y otro se niega validez a las categorías literarias, postuladas como universales; son nociones forjadas a partir de obras concretas y dentro de un marco cultural determinado. Aunque, como ya vimos, Fernández Retamar no rechaza los *a priori* de tipo filosófico.

El ejemplo de la poética de Aristóteles tomado por Brenes Mesen es retomado por Fernández Retamar. Uno y otro están de acuerdo en dar razón a Aristóteles contra aquéllos que han hecho de su poética un conjunto de reglas normativas y un modelo de creación. Esa poética fue elaborada solamente en función de las creaciones literarias de la época de Aristóteles, las cuales él conocía y estudió, nos repite a su vez Fernández Retamar. Este autor orienta su teoría de la literatura en la perspectiva del método culturológico e histórico. Esto lo diferencia del método idealista de Brenes Mesen, quien habla de una poesía angelical, como Platón.

Sin embargo, al recuperar a Brenes Mesen sin criticarlo, Fernández Retamar

asume una actitud ecléctica que consiste en tomar en un cuerpo textual y en una estrategia discursiva elementos dispersos del autor, que mezcla con los elementos tomados a otros autores. Este es un procedimiento generalizado en los teóricos de la literatura en la América hispánica. Al no situar la estrategia en su conjunto no se sacan todas las consecuencias de las proporciones y de los conceptos avanzados por los otros, y por consiguiente queda en parte neutralizada la teoría literaria planteada.

Por eso, el pensamiento literario de los teóricos principales no rebasa los límites de este dilema: Aristóteles contra Platón, Platón contra Aristóteles. Si Brenes Mesen opta por Platón contra Aristóteles, pero defiende, como luego hará Fernández Retamar, el sentido común y la actitud empírica de Aristóteles con relación a las obras literarias, José Antonio Portuondo, por el contrario, escoge a Aristóteles contra Platón y contra la poética normativa. El reproche que Portuondo hace a la poética normativa es el mismo que le hace Brenes Mesen. Según Portuondo, la poética de Aristóteles ha sido víctima de una doble adulteración; adulteración por parte de la iglesia; adulteración por parte de los árabes:

"Durante la Edad Media el pensamiento de Aristóteles tuvo que soportar la doble adulteración de los árabes y de la iglesia. Mezclado a los dogmas eclesiásticos, en un tiempo en que la filosofía es mera *ancilla teologiae*, pasó a integrar el soporte de razones y sutilezas del escolasticismo que las llevó a la misma poesía. Allí tuvo que convivir con las recetas de Horacio y las pulidas explicaciones de Cicerón, sin vigencia real de un tiempo empecinado en el

destino docente de la obra de arte, y que, ya en sus finales, afirma todavía, por boca de uno de sus poetas más ilustres, que la poesía es "un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas é scandidas, por cierto cuento, peso é medida".

"Esa preocupación por el "cuento, peso é medidas" y por el valor pedagógico de la obra poética pasó también al Renacimiento, donde la obra libérrima de los más grandes creadores -Shakespeare, Lope de Vega...- y su rebelión contra las reglas atribuidas a Aristóteles, no predominó al fin sobre la regla y el sentido propangandista, cortesano, de la poesía de su tiempo. La reglamentación, en el tiempo de las monarquías absolutas, alcanza a todos los órdenes de la cultura. En 1492 los Reyes Católicos unifican políticamente a España con la conquista de Granada, y el idioma con la Gramática de Nebrija. América recibe leyes para que no se cumplan, en el orden político, y reglas gramaticales para violarlas en beneficio de la vitalidad de la lengua, el orden idiomático".²⁹⁸

Esta doble adulteración sería la causa, según Portuondo, de que la poética de Aristóteles haya sido después reducida a un tratado de reglas inmutables, cuando en realidad constituyó el primer estudio científico de las obras literarias:

"Los seguidores decadentes de Aristóteles tomaron como reglas inmutables los análisis minuciosos realizados por él de las obras capitales de Homero y los poetas trágicos griegos. Se convirtió, así, la Poética, en la primera y fundamental preceptiva, siendo así que, por el contrario, es ella la primera y fundamental

producción en el campo estrictamente científico de la Teoría de la Literatura".²⁹⁹

Esta imagen de poética "científica" permite restaurar, a los ojos de Portuondo, la *Poética* de Aristóteles, en su versión primitiva para erigirla como modelo científico y racional de la teoría de la literatura. La semejanza con este modelo aristotélico dará a la teoría de la literatura su estatus de enfoque sistemático de la obra literaria.

La búsqueda de similitud entre la teoría de la literatura moderna y el modelo de la *Poética* de Aristóteles no es un rasgo distintivo de la actividad teórica en América hispánica. La aproximación al modelo aristotélico es el objetivo científico principal que en todas partes acompaña al concepto de teoría de la literatura. Es el objetivo de la teoría literaria de Wellek y Warren. Estos autores contemplan la teoría de la literatura como "un método razonado para el estudio de la literatura", tomando como modelo la poética de Aristóteles. Se encuentra en estos autores la misma distinción entre teoría y crítica que fundamenta la teoría de la literatura en Hispanoamérica, y en particular la de Alfonso Reyes, cuya referencia incluyen en su *Teoría literaria*:

"(...) viene después otra distinción entre, por una parte, el estudio de los principios y de los criterios de la literatura, y, por otra parte, el de las obras mismas(...). El mejor medio de subrayar esta distinción es el designar por la expresión "Teoría literaria" el estudio de principios de la literatura, de sus categorías, de sus criterios, etc., y de reservar al estudio de las obras mismas el término de "crítica literaria" (...).

Aristóteles era un teórico, Saint Beuve era ante todo un crítico".³⁰⁰

¿Pero en qué consiste específicamente el estatus científico, racionalista, de la poética de Aristóteles, que sirve de modelo a la teoría literaria de Wellek y Warren y a las teorías literarias hispanoamericanas? La respuesta está en el texto de Wellek y Warren. La poética de Aristóteles y la teoría literaria moderna son científicas y solamente en la medida en que tratan sobre "los principios de la literatura, de sus categorías, de sus criterios". Brenes Mesen nos explica, rechazando las categorías literarias en qué consiste la científicidad de la poética de Aristóteles: en el análisis de la obra para descubrir categorías, principios.

Vemos, pues, que la categorización de la literatura, reprochada por Brenes Mesen sobre todo a la poética normativa, está inscrita en la poética de Aristóteles, fundamentando su científicidad. Este rasgo es común a la teoría literaria de Alfonso Reyes, a la poética de Cascales y a la poética aristotélica.

Así, las dos nociones principales de *Apuntes para la teoría literaria*, de Reyes, confirman bien las dos nociones que constituyen el edificio de las *Tablas poéticas*, de Cascales: *poesía in genere* y *poesía in specie*. La primera, "poesía en general" reagrupa los principios generales de la poesía, su "esencia". La segunda trata de las manifestaciones particulares de la poesía en los diferentes géneros literarios. Asimismo Reyes, siguiendo este plan, estudia los géneros literarios distinguiendo en éstos dos categorías o nociones: función formal y función material.³⁰¹

La distinción entre poesía *in genere* y poesía *in specie*, observa Benito Brancaforte, el editor de *Tablas poéticas*, es poco frecuente entre los autores de tratados poéticos. Sin embargo, agrega, ésta tiene su base teórica en la poética de Aristóteles. Y Anne Nicolas, estudiando los tratados de poética del siglo XIX en Francia, observa que éstos siguieron el plan de la poética de Marmontel del siglo XVIII, dividiendo la poética en dos partes: estudios de los principios generales e ilustración de esos principios a través de géneros o formas poéticas particulares:

"Las poéticas escolares seguirán escrupulosamente el plan (el de la poética francesa de Marmontel) (...). Dos partes componen el conjunto: una contiene las ideas elementales y los principios generales, la otra los aplica a los diversos géneros de poesía..."³⁰²

Dentro de la definición de la poesía de Cascales, Reyes quiere mostrar que entre las funciones formales y las funciones materiales no hay forzosamente coincidencia. Es decir, que la poesía existe independientemente de su realización en géneros concretos.

Por consiguiente, el plan seguido por A. Reyes en *Apuntes para la teoría literaria*, aunque inspirado directamente de la poética de Cascales, corresponde bien a la tradición de los tratados de poética normativa cuyo punto de partida es Aristóteles. Es una poética de definiciones generales y de caracterizaciones de los géneros literarios. Aunque haya rechazado el aspecto normativo de la poética clásica, la teoría literaria en Hispanoamérica se ha consagrado, bajo la influencia de la poética de Aristóteles, a reducir la poesía a

principios generales.

Entre las definiciones de la poesía legadas por Aristóteles, hay una que se destaca en la teoría literaria en Hispanoamérica: la poesía como expresión de "verdades generales". A partir de esta definición la poesía se identifica con la filosofía y se distancia de la historia, ya que esta última, según Aristóteles, se limita a los "hechos particulares".

Ese acercamiento de la poesía a la filosofía -y a las ciencias- no es aceptada en igual medida por todos los teóricos. Brenes Mesen y Octavio Paz tienden a rechazarla. No porque teman a la filosofía, sino porque todo acercamiento de la poesía a la noción de ciencia, de sistema, de lógica, les horroriza. Prefieren ver en la poesía un inefable. Sin embargo, están de acuerdo con José Antonio Portuondo y Alfonso Reyes en considerar la poesía como la expresión en lo general.

Esos dos autores, en particular, ven en esta facultad de generalización de la literatura la posibilidad de ser objeto de estudio científico. Esta definición, no solamente habría consagrado la poética de Aristóteles como un método científico, sino también permitido a la literatura ser un objeto científico. Por eso, la poética de Aristóteles es la fundadora, a la vez, del objeto y del método científicos de la teoría literaria.

Apegado a la tradición aristotélica, el proyecto teórico de Alfonso Reyes contenido en *El deslinde* resulta de la definición de la literatura como verdad general. Este criterio permite a Reyes distinguir la literatura de la historia, las ciencias experimentales y la teología. La primera diría la verdad general del hombre; las demás dirían únicamente verdades

particulares, verdades específicas.

Para Portuondo, en *Concepto de poesía*, la definición de la poesía como la expresión de una verdad general se asocia a la definición de la poesía como mimesis; estas dos nociones constituyen "la esencia" de la poesía. Estos conceptos, a partir de los cuales Portuondo intenta fundar una teoría de la literatura inspirada del racionalismo de Aristóteles, se completan para llegar a una concepción cósmica y teológica de la poesía.

La poética basada en la concepción de la poesía como la expresión de verdades generales resurge en nuestro tiempo a través de la semiótica o del estructuralismo. La noción de architexto definida por Genette como "conjunto de categorías generales" y la de "estructura abstracta y general" planteada por Todorov son ecos de las nociones poesía *in genere* y poesía *in specie*, de Cascales. Se sitúan también en esta perspectiva los intentos por construir una gramática del texto, una especie de patrón general por el cual se mediría cada narración, cada poema. El esbozo de "gramática de la narración" propuesto por Roland Barthes, Claude Bremond y Todorov a partir del método estructuralista; y la "gramática poética" que plantea construir A.J. Greimas, situando la poesía en la semiótica, corresponden a este mismo proyecto de generalización que concibe la literatura únicamente como un objeto ideal y jamás histórico.

HACIA UNA NUEVA POETICA

En este trabajo no compartimos esos intentos de generalización. Pensamos que la teoría de la literatura es una operación simplificadora que se aleja del texto literario. La especificidad histórica de las obras es desconocida por la "ciencia" de la literatura en la perspectiva del método metafísico. Esos enfoques, continuando la orientación de la vieja poética, limitan el estudio de la literatura a la literatura *in genere*.

En América hispánica, la poética se ha revitalizado en estos últimos lustros a partir de la adopción de la perspectiva de la teoría y del análisis del discurso. Es importante destacar el impulso señero en esa nueva orientación post-estructuralista en América hispánica que constituyó el seminario internacional "El discurso político, Teoría y análisis", realizado en México en 1977 en la Universidad Nacional Autónoma de México.³⁰³

Aunque limitado al discurso político, dicho encuentro permitió divulgar en América hispánica aspectos fundamentales de la teoría y del análisis del discurso en general que hasta entonces eran del dominio de los europeos y en particular de los franceses, así como de algunos especialistas hispanoamericanos que habían cursado estudios en Francia. El simposio sobre "teoría y análisis en la reflexión contemporánea" celebrado en México en 1983 por esa misma universidad, dio un nuevo brío a los estudios orientados hacia la teoría y el análisis del discurso. Como resultado de ese evento surgió la revista *Discurso*,

cuaderno de teoría y análisis, en la cual colaboran especialistas de diversas orientaciones del análisis del discurso (lingüística, semiótica, poética, filosofía, etc.), quienes aplican las premisas y los conceptos de ese vasto campo aún sin métodos y objetos muy definidos, a diferentes objetos culturales: política, literatura, lenguaje común, hábitos, ciencias, artes, etc.³⁰⁴

El análisis del discurso no es un método ni una teoría definidos. Es una orientación de la lingüística que considera el estudio de la lengua desde el punto de vista de los actos comunicativos contrariamente a la lingüística general y la lingüística descriptiva, orientaciones que se encaminan hacia el estudio de la lengua como sistema general y abstracto.

Por esa razón el análisis del discurso no conduce necesariamente a una teoría y a una práctica de los actos comunicativos, entre ellos el texto literario, ajenos a la visión metafísica propia del dualismo del signo lingüístico, que hemos observado en los textos más importantes de teoría literaria en América hispánica.

Todavía es prematuro poder captar una definición general de las orientaciones del análisis del discurso en América hispánica. Los trabajos son aún incipientes en esa disciplina de reciente desarrollo en Europa y en los Estados Unidos. Además, observamos un eclecticismo enriquecedor, pero llenos de obstáculos, en los trabajos que hoy se realizan en distintos países de América hispánica: el estructuralismo, el marxismo, la fenomenología, se confunden en los métodos y las conceptualizaciones.

Sólo sobresale en estos momentos en América hispánica una tendencia de análisis

del discurso aplicado al estudio de los textos poéticos que se aparta de la tradición, con una teorización nueva y claramente delimitada: es la orientación que se inspira de la poética de Henri Meschonnic.

Partiendo de una teoría y una práctica del discurso, esa poética tiene la virtud de haber puesto como crítica de una teoría y una práctica discursiva al texto literario en el centro de toda disquisición sobre la literatura. Para esta poética importa poco saber qué es y para qué sirve la poesía. La pregunta que ella se hace es qué hace o cómo funciona como discurso; y su modo de funcionar, de hacer sentido, sólo es perceptible a través del análisis textual. Es una poética de lo empírico, que no da respuestas, que no asigna esencia, que no fija función a la poesía, y que despojándose de las ilusiones positivistas en las que incurrieron los formalistas rusos, y el estructuralismo, puede convertirse en base de una poética antropológica que reúna en un mismo análisis la obra literaria, el sujeto y lo social.

Es una poética que se propone como objeto de conocimiento la especificidad de la poesía en la obra poética, considerando a ésta como una producción social y un modo de significar mediante el discurso del sujeto en una lengua, una cultura y una historia. El concepto de ritmo, concebido éste como el significante mayor que organiza toda la obra, constituye la unidad teórica y de análisis que permite integrar, en el discurso mismo, esos diversos significantes de la obra, abandonando la concepción dualista del signo lingüístico.

Es una poética que plantea la inseparabilidad entre literatura y no literatura, teoría y práctica, producción poética y crítica literaria, lenguaje

corriente y lenguaje literario, poética y política, etc.. Considerando a éstos como discursos inseparables, ella misma es un discurso que se arroga el derecho de interrogar a los demás discursos que se relacionan con el discurso literario.

Para esa poética, tal como lo ha mostrado Meschonnic en sus análisis tanto del discurso ordinario como del discurso poético, la obra literaria rebasa el dualismo que opone lo general a lo particular. Ella es un espacio de producción de sentido poético mediante el lenguaje; ella es como el lenguaje mismo, la actividad más específica, pero al mismo tiempo la función más abstracta y general de las que ejerce el sujeto, en sus relaciones con la historia.

La poesía y el lenguaje rechazan todo reduccionismo que consista en la separación de lo particular y lo general, de lo individual y lo social.

Cada uno de esos aspectos se presenta en la obra literaria desprovisto de individualidad, formando un todo, y al mismo tiempo. Pero entre ellos no hay relación de conciliación; así se anularía el significante poético. Lo general y lo particular existen en el poema en relación de tensión, de conflicto, incansablemente. Toda poesía, toda obra verdaderamente literaria, está a la medida de la poesía de Víctor Hugo, llamada por Henri Meschonnic una "escritura combatiente", un "lenguaje escritura que neutraliza la oposición de lo general a lo particular":

"Hugo es una escritura combatiente. La actividad de su lenguaje es específicamente la interacción de la poesía y la política. No es lo que se dice solamente sino en el decir mismo. Un lenguaje escritura neutraliza la oposición de lo general a lo

particular, de la referencia a la expresión, por su yo-aquí-ahora. La teoría del lenguaje aún debe aprender de él. Es por ahí que ésta se teoriza, que ésta rechaza las reducciones corrientemente practicadas, en términos de formas, de sentidos, separadas. Esta no es al búsqueda de una verdad del texto sino de su funcionamiento, lenguaje, sistema en relación con un inconsciente como sistema e historia en una historia. La historicidad es crítica".³⁰⁵

Este texto de Henri Meschonnic apunta hacia una teoría de la literatura y una teoría del lenguaje extraídos del texto poético, siendo a la vez premisa para su estudio: el poema, el texto, no como verdad, sino como funcionamiento de un sistema en el cual se anulan todas las oposiciones consagradas y, sobre todo, los sentidos preestablecidos.

Con mayor o menor apego a los conceptos y a la práctica de la poética de Henri Meschonnic, en América hispánica se perfila una corriente influenciada por este autor en la que se ubican, entre otros, los dominicanos Diógenes Céspedes, Manuel Núñez y Manuel Matos Moquete; también la costarricense Alicia Miranda Hervia.

De esos autores el que más se ha destacado en esa orientación es Diógenes Céspedes. Es éste un crítico literario fecundo³⁰⁶ con una incesante labor de producción desde 1964, en proceso de ampliación en estos momentos.

En importantes trabajos de Céspedes se da una relación con el conocimiento que se traduce en una asimilación ortodoxa de la crítica europea moderna. *Escritos críticos* es la transmisión de la "nouvelle critique" francesa, texto reseñado por el autor como "actividad teórico-práctica dentro de la

corriente estructuralista que en un momento dado luchó más conscientemente por salir de las trampas del dualismo".³⁰⁷ Y *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*, obra que corresponde a una orientación post-estructuralista, es la prolongación sin distanciamiento crítico, de la teoría poética de su profesor Henri Meschonnic: "hemos tratado de poner a prueba algunas hipótesis de la teorización del lenguaje y la poesía que en Francia ha venido practicando, desde 1970, el poeta Henri Meschonnic".³⁰⁸

El carácter obsecuente de la poética de Céspedes en relación con esos patrones europeos no es obstáculo para que éste presente ilustraciones valiosas en sus análisis del discurso literario. El ha hecho una neta contribución a la renovación del análisis de textos en América hispánica, a partir de la aplicación de la estrategia meschonniciana articulada tras la búsqueda en la obra literaria de tres valores inseparables: transnarcisismo, transhistoricidad y transideologización"

"Yo diría, retomando los valores que Meschonnic ha trabajado ya, que en primer lugar el texto debe revelar el sujeto. Pero un sujeto tal que en la organización de la escritura no pueda ser identificado con el narcisismo o el impudor del yo pequeño burgués. El yo del sujeto del texto debe ser un yo de tal amplitud que apunte a constituirse en el yo de los otros. En ese sentido el primer valor de un texto es su transnarcisismo, es decir transubjetivo. En segundo lugar el texto no puede ser mimesis de la realidad social, histórica, política, de la naturaleza o de otra índole aunque esté trabajado por todos los materiales de esas categorías. El lenguaje de toda obra

literaria es suireferencial, es puramente simbólico y no remite más que a sí mismo, a su propio código. Al ser lenguaje simbólico, el sentido del texto atraviesa toda representación o reflexión de lo histórico o lo social. Esto se debe a una cuestión muy sencilla: el signo -o las palabras- de que está hecho todo texto no son representación de los objetos. La relación entre signo y objeto, noción o concepto abstracto, es radicalmente arbitraria e histórica, no causal o determinada. Por eso el segundo valor del texto es ser transhistórico y transsocial. Y en tercer lugar, el sentido que el ritmo trabaja en la escritura debe ser de tal magnitud que atraviese las ideologías de su época, sin hacer de ellas una positivización o negación, sino una transformación que nadie puede recuperar para servirse de ella. Los sentidos de un texto no pueden servir para algo o para alguien. Nada hay que conocer, experimentar o probar en un texto. El es conocimiento-desconocimiento. En un texto, por su lenguaje simbólico, lo único que hay son sentidos nuevos por descubrir en cada lectura. Por eso su tercer valor es el de ser transideológico. Atravesar las ideologías es inscribir los sentidos de un texto contra los sistemas sociales. Es así como el texto entabla una relación entre lo poético y lo político, siendo esa su manera de ser político. Manera que no se confunde con el politicismo de la crítica o denuncia moral contra un sistema y sus valores, lo cual, si un texto lo mostrara diciéndolo, no haría más que reforzar ese sistema que combate, o, simplemente que quedara en la lucidez crítica o en la reivindicación. El poder tiene sus formas de anexarse o de neutralizar la reivindicación. A corto o largo plazo pierde quien concilia con un

poder que está en relación de fuerza mayor".³⁰⁹

A partir de esas relaciones y esos valores del texto literario, Diógenes Céspedes se inscribe en contra de la relación vida y obra tradicionalmente vigente en la teoría literaria en América hispánica desde la perspectiva de la filología y el marxismo. Sus trabajos, así como los de los demás autores que están en la cercanía de esa orientación, son fructíferas muestras de una nueva visión de la teoría literaria, nucleada en torno a la especificidad y la historicidad de la obra; un poco como proponía Huidobro desde principio de siglo, desde otro marco conceptual.

Vicente Huidobro, en uno de sus "Manifiestos", demandaba poemas que tuvieran "proporciones cosmogénicas". Pero su cosmos tendría la dimensión de un bolsillo. Con esta dimensión el poema sería "en cada momento lo sublime verdadero". Pero este sublime sería la cosa más ordinaria. Lo sublime del poema, es "un sublime de bolsillo".

En la posibilidad de ser un sublime cotidiano, como la vida, se fundamenta la poesía. Pero la teoría de la literatura en Hispanoamérica reivindica la búsqueda de una verdad trascendental. Por eso, no es ni teórica ni crítica. Por eso es a-histórica.

NOTAS

- 185 Vicente Huidobro: *Manifestes*. p.77. Edición de la Revue Mondiale. París.
- 186 Ibid. p.79.
- 185 Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, T.III, p.71. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1954.
- 186 Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*. p.39. Ed. Losada, S.A.. Buenos Aires, 1973.
- 187 Alfonso Reyes: Apuntes sobre la ciencia de la literatura. *Obras*, T.XIV Pág.323. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.
- 188 Alfonso Reyes: *El deslinde. Obras completas*, T.XV Pág.29. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.
- 189 Ibid. p.28.
- 190 Alfonso Reyes: *Obras*, T.XIV Pág.324.
- 191 Ibid. p.237.
- 192 Ibid.
- 193 *Obras...* T.XV. p.28.
- 194 Ibid. p.324.
- 195 Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*. p.87. Ed. Gredos. Tercera Ed. Madrid, 1977.

- 196 Ibid. p.78.
- 197 Ibid. p.99.
- 198 Op. cit. p.81.
- 199 Ibid. p.82.
- 200 Ibid. p.82.
- 201 Op. cit. p.89.
- 202 Ibid. p.83.
- 203 Alfonso Reyes: *Obras completas*. T.XIV Pág.239. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.
- 204 Ibid. p.241.
- 205 Ibid. p.241.
- 206 Jean-Paul Sartre: *L'idiote de la famille*. T.I, p.7. Gallimard, París, 1971.
- 207 Alfonso Reyes: "*Vida y obra*". *Obras completas*. T.XIV Pág.252. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.
- 208 Ibid. p.252.
- 209 Ibid. p.253.
- 210 Ibid. p.251.
- 211 Ibid. p.253

- 212 Ibid. p.263.
- 213 Ibid. p.262.
- 214 Ibid. p.254.
- 215 Ibid. p.255.
- 216 Ibid. p.254-255.
- 217 Ibid. p.121.
- 218 Ibid. p.125.
- 219 Ibid. p.121.
- 220 Ibid. p.124.
- 221 Ibid. p.125.
- 222 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T. VI. UNPHU. Santo Domingo, 1979.
- 223 Op. cit. p.284.
- 224 Ibid. p.305.
- 225 Ibid. p.282.
- 226 Ibid. p.283.
- 227 Ibid. p.284.
- 228 Ibid. p.281.
- 229 Ibid. p.282.

- 230 Ibid. p.283.
- 231 Ibid. p.283.
- 232 Ibid. p.284.
- 233 Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*. p.109.
Editorial Gredos, Madrid, 1977.
- 234 Ibid. p.109.
- 235 Ibid. p.110.
- 236 Ibid. p.108.
- 237 Ibid. p.119.
- 238 Ibid. p.110.
- 239 Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*.
p.9. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
- 240 Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*. p.122.
Editorial. Gredos, Madrid, 1977.
- 241 Ibid. p.144.
- 242 Ibid. p.111.
- 243 Ibid.
- 244 Ibid.
- 245 Ibid. p.120.

- 246 Ibid. p.112.
- 247 Georges Canguilhem: *La connaissance de la vie.* p.86. Vrin, París, 1980.
- 248 Henri Meschonnic: *Pour la poétique.* T.I p.67. Gallimard, París, 1973.
- 249 Roberto Fernández Retamar: *Idea de la estilística.* Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, 1976.
- 250 Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana.* p.58. Casa de las Américas, La Habana, 1975.
- 251 Françoise Perus: *Literatura y sociedad en América Latina. El modernismo.* p.13, Casa de las Américas, La Habana, 1976.
- 252 Ibid. p.13.
- 253 José Carlos Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* p.195. Editorial Crítica Grijalbo, Barcelona, 1976.
- 254 Ibid. p.196.
- 255 José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía.* p.9 Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1972.
- 256 Ibid. p.9.
- 257 José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica.* pp.56-57 Cuaderno Casa 15. La Habana, 1975.
- 258 Ibid. p.57.

- 259 Ibid. p.29.
- 260 Ibid. p.29.
- 261 José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*. p.24. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.
- 262 Ibid. p.22.
- 263 Octavio Paz: *El arco y la lira*. p.18. Fondo de Cultura Económica. México, 1956.
- 264 José Antonio Portuondo: Op. cit. pp.29-30.
- 265 Mirta Aguirre: "Apuntes sobre la literatura y el arte", en: *Revolución, Letras, Arte*, pp.201-220. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba. 1980.
- 266 Instituto de investigaciones sociales, UNAM, México. *Literatura, Ideología y Lenguaje*. Editorial Grijalbo, S.A., México, 1976.
- 267 Op. cit. p.238.
- 268 Ibid. p.238.
- 269 Ibid. p.239.
- 270 Ibid. p.239.
- 271 Ibid. p.239.
- 272 Ibid. p.240.
- 273 Ibid. p.240.

- 274 Macedonio Fernández: *Obras completas. T.III. Teorías.* Ediciones Corregidor, Buenos Aires. 1974.
- 275 *Op. cit.* p.20.
- 276 *Ibid.* p.21.
- 277 *Ibid.* p.116.
- 278 Lezama Lima: *Tratados en La Habana.* p. 110. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1969.
- 279 *Ibid.* p.36.
- 280 *Ibid.* p.383.
- 281 Edmund Husserl: *L' idée de la phénoménologie.* Presses Universitaires de France, París, S.A., Madrid, 1977.
- 282 I. M. Bochensky: *Los métodos actuales del pensamiento.* p.40. Ediciones Realp, S.A., Madrid, 1977.
- 283 Alfonso Reyes: *El deslinde. Obras completas,* T.XV Pág.29-30.
- 284 *Ibid.* p.29.
- 285 *Ibid.* p.30.
- 286 *Ibid.* p.30.
- 287 *Ibid.* p.30
- 288 *Ibid.* p.30.

- 289 Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*. p.3. Seix Barral, Barcelona, 1972.
- 290 Ibid. p.4.
- 291 Ibid. p.5.
- 292 Roberto Brenes Mesen: *Las categorías literarias*. p.16. Costa Rica, 1923.
- 293 Ibid. p.18.
- 294 Félix Martínez Bonati. Op. cit. p.4.
- 295 Ibid. p.7.
- 296 Ibid. p.7.
- 297 José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*. p.96. Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1972.
- 298 José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*. p.97.
- 299 José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*. p.96.
- 300 R. Wellek et A. Warren: *Théorie littéraire*. p.55. Seuil, París (pour la versión française).
- 301 Alfonso Reyes: *Apuntes para la teoría literaria*. Obras completas, T.XV Pág.449. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

- 302 Anne Nicolás: *L'esthétique impossible*". En: *Langue française* No.49, février 1981, París.
- 303 Mario Monteforte (coordinador): *El discurso político*. Universidad Autónoma de México, U.N.A.M., México, 1980.
- 304 *Discurso. Cuaderno de teoría y análisis*. Año 2. Número 8. Septiembre-diciembre de 1985 y año 1 número 9, mayo-agosto de 1988. Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Postgrado del Colegio de Ciencias y Humanidades. UNAM, México.
- 305 Henri Meschonnic: *Pour la poetique*. IV. *Ecrire Hugo*. p.7. Gallimard, París.
- 306 Diógenes Céspedes es autor de *Escritos críticos*, 1976; *Ejercicios II*. mayo de 1983; *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*, junio de 1983; *Estudios sobre literatura, cultura e ideologías*, septiembre de 1983; *Ideas filosóficas. Discurso sindical y mitos cotidianos en Santo Domingo*, febrero de 1983; *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX*, 1985; es fundador y director de la revista *Cuadernos de Poética*.
- 307 Diógenes Céspedes: *Escritos críticos*. p.9. Editora Cultural Dominicana. Santo Domingo, República Dominicana, 1976.
- 308 Diógenes Céspedes: *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*. p.12. Editora Taller. Santo Domingo, República Dominicana. 1983.
- 309 Diógenes Céspedes: *Estudios sobre literatura, cultura e ideologías*. p.139. Ediciones de la Universidad Central del Este (UCE), Santo Domingo, República Dominicana. 1983.

CAPITULO V

EL LENGUAJE Y LA ESENCIA
DE LA POESIA

EL PENSAMIENTO DE LA DEFINICION

La pregunta sobre la esencia es la interrogación fundadora del pensamiento metafísico de Occidente. Encontramos esta pregunta en los pre-socráticos, Platón, Aristóteles; Santo Tomás de Aquino; en Descartes y Hegel; en el positivismo, el marxismo y la fenomenología husserliana.

La determinación de la esencia de las cosas es inseparable de un juicio de valor, es decir, de una ética, como sostiene Jean Wahl:

"Sócrates se preocupó sobre todo por definir las virtudes y esta búsqueda de la definición lo llevó a ver que lo importante en toda cosa es buscar lo que es esa cosa (...), es decir la esencia".

"En esta búsqueda moral de Sócrates se formó por primera vez la idea de la esencia y de la búsqueda de la esencia".³¹⁰

La pregunta sobre la esencia es la pregunta sobre el lenguaje. En el *Cratilo*, la búsqueda de la esencia de las cosas se realiza a través de las palabras. El soporte lingüístico es la interrogante: ¿qué es el nombre? Derrida llama a esta pregunta, la pregunta constitutiva de la filología.

Esta se ha convertido en una pregunta del discurso científico. Cada ciencia, al definir su objeto y al definirse a sí misma se constituye a partir de esta pregunta. Es la pregunta que se plantearía el sujeto en la actividad de conocimiento frente a su objeto: ella nos remitiría, pues, a una relación de conocimiento. Sería desde el

punto de vista epistemológico una pregunta obligada, natural, a tal punto que ya no la cuestionamos y que sería inútil cuestionar.

Sin embargo, nos hemos propuesto examinar esta pregunta en las teorías de la literatura en Hispanoamérica. Es por medio de ésta que los teóricos proyectan el pensamiento metafísico presente en la poética de Platón y de Aristóteles, autores en los cuales son inseparables la filosofía y las teorías poéticas.

En la época contemporánea se desarrolló una orientación de la crítica literaria basada en el concepto de "esencia de la poesía". Su centro es Alemania y sus representantes han sido Husserl, Wittgenstein, Heidegger. Tiene también sus poetas, Holderlin, Rilke. Pero ésta tiene, sobre todo, sus ideas directrices, que encontramos por todas partes, como en Hispanoamérica, cualquiera que sea el vínculo que la crítica hispanoamericana mantenga con los modelos europeos. Pues, la crítica que se fundamenta en la noción de la esencia de la poesía es siempre la misma. Esta mantiene algunas consignas: "retorno a las cosas mismas", "la obra expresa una verdad trascendental", "la poesía es lenguaje primitivo" del ser o de la naturaleza. Tales ideas llenan el programa desarrollado por algunas teorías literarias en Hispanoamérica.

La búsqueda de la esencia lleva siempre a la ya antigua pregunta de los presocráticos, la del comienzo, de los orígenes del cosmos y en consecuencia al punto inicial de la teología: Dios. El esfuerzo para aprehender el sentido de la poesía, considerada como ser o como fenómeno, como lo hace la fenomenología, lleva también a lo sagrado. Reflexión metafísica y reflexión teológica desembocan,

pues, en un mismo punto la partida. Esto fue así en la antigüedad, y lo fue igualmente en Descartes, Hegel y Husserl, en épocas más recientes. Los dos procedimientos se entrecruzan, son complementarios, y partir de uno es llegar al otro. Que se plantee como meta de la investigación Dios, como en Tomás de Aquino; o que se aspire a la esencia del ser o de los fenómenos, *la pregunta de la esencia es la pregunta de los orígenes*. Es siempre la misma pregunta que la respuesta plantea como sujeto de conocimiento último, Dios.

Es significativo constatar que las obras de teoría literaria en Hispanoamérica, en particular aquéllas que corresponden al proyecto de teoría universal, comienzan por una pregunta de este género: ¿Qué es la poesía? ¿Qué es la literatura? Y a partir de esta pregunta inicial en esos textos se instaura una lógica de la definición con miras a hacer transparente la verdad de la poesía por la dilucidación del concepto. Preguntas y respuestas tocantes a aspectos precisos de la poesía se encadenan. Se busca definir los géneros literarios, el ritmo, la relación entre la prosa y la poesía, etc... *El arco y la lira*, de Octavio Paz, se presenta como una tentativa de respuestas a interrogantes sobre la poesía que el autor se había planteado acerca de la importancia de la poesía:

"Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida? y la poesía ¿no puede tener como objeto propio más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal

en la poesía?".³¹¹

Esta obra de Octavio Paz se presenta como un "libro necesario". No solamente por el contenido de las respuestas que aporta a sus interrogantes, sino por el hecho mismo de aportar respuestas, pues para el autor, "los grandes libros... los libros necesarios, son aquéllos que alcanzan a aportar respuestas a las preguntas...".

El esfuerzo por nombrar la poesía, inscribiéndola en una estrategia discursiva basada en la dualidad pregunta-respuesta, constituye ciertamente un signo de enunciación que da a las teorías literarias hispanoamericanas su estatus introductorio, de iniciación y escolar.

La conciencia que tiene el autor hispanoamericano de que su trabajo es el "primer paso" hacia la teoría literaria, le lleva a empezar planteándose las interrogantes más elementales sobre literatura y sobre la teoría.

José Antonio Portuondo justifica su esfuerzo por "aprehender las cosas a partir de sus más lejanos orígenes" por el carácter escolar y académico de su obra *Concepto de poesía*.

Esta necesidad que tiene el discurso pedagógico de articularse a partir de los problemas más simples hacia los más complejos es sensible particularmente en los textos de Reyes. Esto se puede explicar en este autor por el hecho que sus textos teóricos fueron al principio textos de cursos, que publicó después, manteniendo la estructura pedagógica de éstos.

Reyes da una justificación al hecho de comenzar desde el origen y la esencia por la finalidad práctica y académica de sus textos de teoría: "comencemos pues, por explicar lo que entendemos por teoría literaria", es la

frase que abre su obra *El deslinde*. Años más tarde, comienza sus *Apuntes para la teoría literaria*, con estas palabras: "Parto del cero, de lo obvio y evidente, al modo de Aristóteles". Alfonso Reyes tenía la convicción de que este texto era el real inicio de la teoría de la literatura, ya que *El deslinde* pretendía únicamente comparar la literatura con otras áreas del conocimiento.

Es cierto, en esas obras los enunciados en forma de cuestionario se deben a su carácter de ejercicios escolares. Sin embargo, éstos expresaban sobre todo un pensamiento de la definición que confiere a la teoría un estatus ontológico, centrado en las nociones de ser y de fenómeno. En *La estructura de la obra literaria*, de Martínez Bonati, la pregunta iniciadora del procedimiento esencialista "¿Qué es la literatura?", introduce toda una serie de preguntas y respuestas que se presentan como multiplicidad de alternativas y variaciones a la pregunta, pero que en realidad se reducen a la definición de la literatura como objeto ontológico de un método fenomenológico:

"La pregunta "¿Qué es la literatura?" puede ser intentada en varios sentidos y, de ellos, tres dirigen, en proporción diversa nuestra indagación: 1) ¿Qué clase de objeto es la literatura? (cuál es - considerado ontológicamente- el género próximo?) 2) ¿Cuál es la materia o substancia de que se compone o constituye este objeto? 3) ¿Cómo es este objeto en el sentido de ¿qué forma (estructura) tiene? Se trata, pues, de una investigación acerca de la naturaleza esencial

de la literatura como objeto".³¹²

Más adelante, completando su idea, Martínez Bonati precisa la perspectiva ontológica en la cual sitúa la obra, a partir de la fenomenología de Husserl:

"En consecuencia, definir nuestra profunda y encubierta comprensión viva de poesía (es la conciencia intencional), es, a la vez, definir la estructura trascendental de la experiencia poética, y, con ello, la estructura esencial de todo poema. (En la concepción husserliana, el método fenomenológico es en su forma más profunda, descripción de la esencia del acto intencional, y, en general, de la conciencia como instancia dadora de sentido y tejido de actos intencionales.) Así coincide, en este estudio, el análisis lingüístico-filosófico con la fenomenología trascendental y la ontología".³¹³

Ahora bien, este rasgo particular que consiste en hacer de la obra literaria, de la poesía y del lenguaje puros pretextos para la búsqueda trascendental, es característica de toda teoría que se fundamenta en el concepto de la esencia.

El examen de los proyectos de teoría de la literatura en América hispánica nos pone ante una constatación: el concepto de "esencia" constituye un principio decisivo para la definición de las teorías: el objeto de estudio que adoptan no es la obra literaria aquí, ahora, este poema, esta novela, sino un sentido trascendental que existe ya antes del texto y fuera de éste.

La búsqueda de esta trascendencia es evidente hasta en aquéllos teóricos de la "literatura hispanoamericana", quienes como Roberto Fernández Retamar, dan una dimensión histórica y cultural a la literatura, afirmando la existencia de esta novela y este poema en Hispanoamérica.

El interés por definir la poesía es un esfuerzo por alcanzar ese sentido, ese objeto trascendental. El procedimiento esencialista se reconoce en el hecho que concibe la poesía solamente como un *más acá* del lenguaje. Un criterio le sirve de punto de partida: lo literario o lo poético existe como una virtualidad permanente, fuera y en desmedro de la obra literaria, considerada solamente como realización accidental de lo poético. Este punto de vista descansa en un segundo criterio: hay, por un lado, esencias estéticas o poéticas naturales, comunes al hombre y a las cosas; y por otro lado, existen medios expresivos por los cuales estas esencias se constituyen en artes.

Dentro de esa visión esencialista, la obra poética, concebida como forma es estudiada solamente como eventualidad, accidente. La poesía, vista como esencia, es una potencialidad que se realiza en los géneros literarios.

Alfonso Reyes, por ejemplo, se plantea como estudio no la literatura sino lo literario. Expone la relación entre los dos de la siguiente manera: lo literario es un hecho mental, sicológico, noema, según el término que toma de la fenomenología de Husserl. Lo literario es estado poético, emoción poética, contra la literatura, considerada como realización verbal, temporal y concreta de esta virtualidad poética común a todos los individuos: de esta forma el lenguaje es presentado como expresión-representación. Los géneros

literarios para Reyes no son otra cosa que la realización-concretización en el tiempo de funciones genéricas llamadas lo dramático, lo épico y lo lírico, que cada quien puede sentir cotidianamente.

Ese tema inaugural, búsqueda de la "esencia" o de los "orígenes de las cosas", da cuenta no sólo del carácter escolar de los textos, sino que identifica el método en que se basan: la filología y la función lingüística empleada: la nominación a partir de la etimología. Ese procedimiento lingüístico aplicado a la búsqueda de la "esencia original" de la poesía no es una simple técnica. La filología de la nominación y de la etimología es también una filosofía y una antropología, como lo afirma Mikhail Bakhtine al describir lo que él llama "filosofemas de palabras extranjeras", los cuales consisten en unidades etimológicas extranjeras, que en la tradición del discurso sagrado ejercían un poder de fascinación.

La función ideológica de esos "filosofemas" consiste en identificar la poesía a "la idea de poder, la idea de la fuerza, la idea de la santidad, la idea de la verdad, "función ideológica cumplida por la por la palabra extranjera" tal y como lo describe Bakhtine:

"La palabra extranjera ha sido el vehículo de la civilización, de la cultura, de la religión, de la organización política (los sumerios contra los semitas babilonios; los jaféticos versus los helénicos; Roma, el cristianismo versus los pueblos bárbaros; Bizancio, los "varegos" y las tribus esclavas del sur versus los esclavos del este, etc.). Este

rol organizador grandioso de la palabra extranjera (...), tuvo como resultado el hecho que, en la conciencia histórica de los pueblos la palabra extranjera se ha fundido con la idea del poder, la idea de la fuerza, la idea de santidad, la idea de la verdad y ha obligado la reflexión lingüística a orientarse de manera privilegiada hacia su estudio".³¹⁴

El recursos a diversos significantes griegos, en la literatura hispanoamericana, constituye el reconocimiento de un colonialismo antropológico y lingüístico, consecuencia de un colonialismo político, en el cual se vehicula el sentido de la literatura.

En las teorías de la literatura en Hispanoamérica funcionan como filosofemas de palabras extranjeras ciertos usos de géneros literarios, de géneros griegos, codificados por la tradición poética occidental no sólo como arquetipo de todos los géneros, en cualquier lugar y en cualquier época, sino considerados igualmente como la definición misma de la poesía.

Tal es el caso de la tragedia helénica, que en una teoría poética que se limita al estudio de los géneros, de Reyes, por ejemplo, sirve de modelo de explicación de toda la literatura en general. Esta unidad de la poesía buscada y postulada por todos, "a pesar de las diferencias", ha sido vehiculada contra la historicidad (diferencia) de la actividad poética, sobre todo por la lingüística de la palabra y en particular por la etimología, que es la parte más activa, ideológicamente.

Concepto de poesía, de José Antonio

Portuondo, sitúa el estudio de la literatura en la perspectiva esencialista del desciframiento de la etimología. El programa de esta obra es la definición de la poesía. En esa lógica de la definición, las definiciones se multiplican; empezando por la definición del vocablo concepto. Apoyándose en el Rickert, Portuondo tiende a la tautología "un complejo de conceptos que encierra un conocimiento científico de una realidad, es el concepto de esta realidad". El sentido de la poesía se vuelve entonces circular: éste es un concepto. Según este reduccionismo, la realización de la poesía en una lengua, una cultura, un texto, darían solamente un sentido secundario y en cierto modo intransitivo.

Concepto de poesía se articula alrededor de tres temas, los cuales se orientan hacia la búsqueda del sentido de la poesía. Ellos constituyen tres capítulos de la obra: "Génesis", "desarrollo", "esencia de la poesía". Portuondo se refiere al alcance de su estudio en estos términos:

"(...) él no se asoma a todos los problemas que plantea el fenómeno poético y que debe estudiar la Teoría de la Literatura, sino sólo, repetimos, al inicial, referente a su génesis, a su desarrollo, a su esencia. Los demás serán abordados sucesivamente en próximos estudios sobre la expresión poética, sobre la significación de la obra poética, sobre la crítica y la historia literarias. Ahora ofrecemos un análisis parcial del fenómeno poético, tal como fue presentado a la Facultad de Filosofía y Letras de la

Esa definición de la poesía como fenómeno es el punto de partida para el rechazo del estudio de la poesía atendiendo a su especificidad de hecho discursivo. Para él esta definición implica toda la tradición metafísica aplicada al estudio de la poesía. Es por eso que *Concepto de poesía* no es solamente una búsqueda del "sentido esencial" de la poesía sino además, una búsqueda del método esencialista a través de tres autores que lo han practicado con más frecuencia: Platón, Aristóteles y Heidegger. Portuondo dice de Platón, citando sus *Diálogos*:

"En Platón hallamos, por primera vez, planteado el problema de la esencia de la poesía. Antes que él nadie se ha preocupado de determinar en qué consiste, qué expresa, en última instancia, la poesía, de dónde parte su encanto y de dónde su poder sobre los hombres. En *El banquete*, Platón precisa el concepto: "Ya sabes -dice Sócrates, exponiendo las razones de Diótima, una mujer de Mantinea- que la palabra poesía tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no ser al ser, de suerte que todas las obras de todas las artes son poesía, y que todos los artistas y todos los obreros son poetas.

"-Es cierto.

"-Y sin embargo, ves que no se llama a todos poetas, sino que se les da otros nombres, y una sola especie de poesía tomada aparte, la música y el arte de versificar, han recibido el nombre de todo el género. Esta es la única especie que se llama poesía; y los que la cultivan, los únicos a quienes se llama poetas". Y en el *Fedón*, ha

escrito que "un poeta, para ser verdadero poeta, no debe componer discursos en verso, sino inventar ficciones". Para Platón, por lo tanto, poesía es el arte de crear, de hacer pasar del no ser al ser, de inventar ficciones".³¹⁶

Sin embargo, la "esencia" de la poesía que José Antonio Portuondo descubre y comparte con Platón, está asociada a la idea de que la poesía es "la voz de Dios":

"Porque, para él, el poeta es, en el seno del grupo, la voz de Dios, eslabón primero de una larga cadena de anillos que enlaza a cada individuo con la divinidad. Y esta divinidad, obsérvese, se manifiesta a los poetas en el furor y el entusiasmo que les posee y les arrastra, que les saca de sí mismos, "desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo", o sea, en términos actuales, desde que intuyen el movimiento o ritmo vital".³¹⁷

Por un lado, Portuondo se muestra distante de la concepción de Platón sobre la poesía debido a las implicaciones "divinas y mágicas" que ésta contiene. Por otro lado, sin embargo, ésta es conforme a la definición de la poesía que, según Portuondo, corresponde a la época moderna, o "actual". Es la idea que la poesía es "ritmo vital".

Para Portuondo los términos cambian, pero la concepción de la poesía es la misma, aunque sagrada en Platón. La continuidad del concepto de poesía se mantiene gracias a la etimología. En efecto, el programa de *Concepto de poesía* consiste en situar la actividad poética a partir de la etimología griega *poiesis*, crear, hacer, para buscar la génesis, reconstituir la evolución y revelar la esencia. Para este autor *poiesis* constituye el punto de inicio y de llegada

del sentido de la poesía, el "concepto de la poesía".

En su esfuerzo por reducir la poesía a una definición, Portuondo recurre a argumentos de autoridad: Valéry y Heidegger, quienes definen la poesía por la etimología. En este saber etimológico, la poesía es estudiada como un retorno hacia los mitos griegos, los cuales son, como se sabe, el sentido y la forma de la poesía griega. *Concepto de poesía* busca encontrar este primer sentido, concebido como una naturaleza, como una esencia de la poesía, a despecho de los múltiples significados que ésta asume para los sujetos escritores y las culturas.

Según Portuondo, toda la historia de la poesía se puede resumir en la concepción poética de Platón y la de Aristóteles, autores que dan continuidad al concepto de la poesía aunque con sentidos distintos: poesía como inspiración, poesía como arte.

La poética practicada y teorizada, sobre todo a partir del siglo XIX, podría definirse entonces según esta doble orientación de Platón y Aristóteles. Portuondo establece una clasificación de los poetas seguidores de uno y otro: Shelley y Rilke practicarían una poética platónica. Es decir, una concepción mágica de la poesía fundada en la noción de inspiración. En cambio, Poe, Baudelaire, Mallarmé, y sobre todo Valéry, perpetuarían la concepción poética de Aristóteles, siguiendo en sus obras los dos principios que definen según él, la poesía en la *Poética*: la poesía es la expresión de las "verdades generales", la poesía debe ser realizada "según el arte".

José Antonio Portuondo aporta así la prueba de que todo procedimiento que pretenda situar la historicidad de la poesía en términos de "génesis", y de "desarrollo",

conduce obligatoriamente a una sustancialización. Es por esto que "génesis" y "desarrollo" en el discurso tautológico de Portuondo no serán más que otras formas de decir "esencia". Así la palabra *esencia* conmuta con la palabra *génesis* y la palabra *desarrollo*, y el estudio de la esencia de la poesía implica la búsqueda de sus orígenes y el seguimiento de sus rasgos en el tiempo. La lógica de la identidad es aquí hiperbólica.

La búsqueda a todo precio de una continuidad del concepto de la poesía, desde sus orígenes sagrados, hasta Valéry, sin corte, sin discontinuidad, tendente a describir la poesía en su estado original y darle un sentido siempre presente, es realizada por Portuondo mediante una antropología mítica, la fenomenología, y el materialismo histórico. Así Roberto Fernández Retamar, en su artículo "Lecciones de Portuondo", elogia ese procedimiento que consiste en "aprehender las cosas desde sus orígenes más lejanos", considerándolo como un método marxista. Portuondo es, según él, "el más destacado especialista hispanoamericano de la literatura a partir del marxismo" (*Para una teoría...*). La importancia de Portuondo, y la confirmación del carácter marxista de su procedimiento, son situadas por Fernández Retamar en comparación con la obra *Marxismo y poesía* (Trad. Esp.) del inglés George D. Thompson, publicada el mismo año que *Concepto de poesía*. Lo que Fernández Retamar encuentra como características del procedimiento marxista de estos autores es que ambos tienen como programa, el estudio del origen y de la evolución de la poesía, remontándose a las actividades humanas más antiguas y en particular, a la magia, considerada como origen de la poesía.

Fernández Retamar se sitúa en esa antropología mítica, haciendo suyas las observaciones del editor cubano del texto inglés, según las cuales Thompson "nos da un análisis que en cierta forma inaugura la aplicación científica del marxismo en el estudio de la génesis del arte". Nadie duda que el materialismo histórico, del cual se reivindican estas dos obras para situar la poesía en la magia, y por lo tanto en lo sagrado, se consideró siempre un estudio científico de la historia. Aunque es cierto también que no todos los trabajos sobre el lenguaje y la poesía que se dicen marxistas, se encaminan hacia el estudio de la génesis.

El marxismo y la filosofía del lenguaje, de Mikhail Bakhtine, es el ejemplo de una orientación marxista, contraria a ese procedimiento sacralizador de la poesía y del lenguaje. Este autor permite hacer la crítica del marxismo ortodoxo en el estudio del lenguaje; pero su intento de teorización a partir de una teoría de la enunciación, marca también los límites de una metodología propiamente marxista aplicada a este ámbito. El aporte singular de esta obra consiste en que la literatura y el lenguaje son contemplados en el marco de una teoría marxista de la creación ideológica, basada en una teoría de la enunciación. Pero sus límites son el hecho de considerar lo discursivo y lo ideológico solamente como semiótica. Bakhtine vincula así su teoría del lenguaje a la tradición metafísica del signo y a la teoría marxista de la literatura, que no concibe todo discurso y particularmente el discurso poético sino como un reflejo de lo social.

A pesar de esa dificultad, Bakhtine permite situar la historicidad de los trabajos en Hispanoamérica en los años treinta. El método sociológico en

lingüística y en literatura, basado en una teoría de la enunciación, en el cual se sitúa Bakhtine, contrasta enormemente con los estudios de génesis de la poesía que caracterizan al marxismo en Hispanoamérica, de José Carlos Mariátegui a Roberto Fernández Retamar. En estos estudios, hay una confusión entre la búsqueda de una historicidad de la obra poética, que puede hacerse únicamente por el análisis del discurso, tal, y como lo muestra Bakhtine, y la búsqueda de la génesis de la poesía.

Esa confusión entre la búsqueda de la "esencia" y la búsqueda de la historicidad de la poesía observada en los autores marxistas, aparece con mayor sistematicidad en Alfonso Reyes, gracias al método que adopta: la fenomenología. Esta perspectiva reduce su teoría a un esfuerzo por definir la poesía en su esencia primera, valiéndose de la etimología. El autor pretende rescatar el sentido original de la poesía, a partir de una "correcta distribución entre los nombres y las nociones":

"Carácter lingüístico de este libro. Nuestra investigación puede reducirse a un esfuerzo lingüístico. La misma fluidez de nuestra materia hace que los conceptos anden por ahí sin bautismo definido, y que las denominaciones se apliquen con indiferencia a varios conceptos. Pretendemos llegar a una recta distribución entre los nombres y las nociones, como a un acto de justicia teórica".³¹⁸

Para Reyes, esta búsqueda etimológica de la poesía define el "carácter lingüístico" de la obra *El deslinde*, y por lo tanto de la teoría de la literatura que él propone. Sin embargo, su lingüística y su poética se limitan a la palabra aislada. Así, se queja de la falta de precisión que

hay en la terminología que define la poesía, razón por la cual no se tiene hasta ahora un concepto unívoco de ésta. Y esta "indecisión del vocabulario" poético, Reyes la percibe como una enfermedad que la poesía arrastra desde sus orígenes.

"La indecisión del vocabulario. Pues nótese que la teoría literaria padece, desde sus orígenes, de constantes confusiones verbales, las cuales lo mismo pueden descubrirse en el campo cotidiano e indocto como en el campo de las doctrinas más ilustres".³¹⁹

La responsabilidad y la causa de estas "confusiones verbales", son situadas por Reyes en la antigüedad griega, particularmente en los textos de Platón y Aristóteles. El reprocha a Platón el hecho de haber dado dos definiciones contradictorias de la poesía, correspondientes a dos estéticas irreconciliables. Una definición de la poesía como inspiración, que según Reyes es la propiamente platónica; otra definición que él clasifica de "pedestre" en Platón, porque éste considera la poesía como una decadencia de la realidad. Así mismo Reyes critica la imprecisión de sentido que comportan en Platón las nociones de *mimesis* y de *techné*, juzgando que éstas son expuestas a las peores interpretaciones. Esta diversidad de sentidos de la poesía es una molestia para Reyes, en su búsqueda de un sentido único, es decir, de la "esencia".

Sin embargo, según Reyes, es mayormente de la poética de Aristóteles que la teoría literaria hereda las confusiones verbales sobre el sentido de la poesía. El señala que en las denominaciones usadas por Aristóteles en su *Poética*, y en especial la que designa la tragedia, hay "defectos" de

vocabulario de los cuales la teoría de la literatura aún no ha podido desembarazarse, porque son "defectos" propios de la definición primera de la poesía. Estos "defectos" constituyen la "enfermedad Aristotélica" de la teoría literaria. Reyes reprocha a Aristóteles la falta de distinción entre el uso vulgar del término "poesía" en la época del autor griego y el uso técnico que él establece en su *Poética*. Estos dos usos equivalen, según Reyes a la distinción entre prosa y poesía:

"La dolencia Aristotélica. A la falta de ciertas denominaciones unívocas en Aristóteles, que tanto irrita a Fritz Mauthner, me he referido ya anteriormente (*La crítica en la edad ateniense*, capítulo IX). Vuelvo ahora sobre el punto para destacar alguna confusión verbal que la teoría literaria padece como mal de origen. Cuando Aristóteles escribía su *Poética*, como entonces se llamaba "poesía" a toda obra en verso, tuvo que empezar por un deslinde entre el uso técnico que él quería dar a la palabra y el uso vulgar que generalmente se le asignaba. Pero hecho ya el deslinde, y al estudiar la estructura de la tragedia, a que su *Poética* se consagra sobre todo, volvió a caer inconscientemente en el enredo. Ni por sospechas se le ocurrió - aunque vagamente anuncia las posibles transformaciones futuras del género- que pudieran llegar a darse tragedias en prosa. Ciertamente le sirve de disculpa el que ello nunca hubiera correspondido a lo que la antigüedad llamó tragedia".³²⁰

Para corregir esas definiciones, la tarea que se impondrá Reyes en *El deslinde* será, desde el punto de vista lingüístico y de la teoría poética, remediar la falta de una definición apropiada de la poesía, por

la fijación de un vocabulario que corresponda a la esencia de la poesía.

La actividad de comentar, elucidar, definir la poesía, busca en *El deslinde* borrar la distinción entre prosa y poesía. No por efecto de la obra literaria, sino porque la poesía es una "esencia" que hay que encontrar "más allá de los arbitrarios lingüísticos".

En la medida en que todos los textos teóricos de Alfonso Reyes forman una unidad, no se podría comprender el esencialismo de su teoría literaria si no se toma en cuenta su concepción mítica del lenguaje en el ensayo "Hermes o la comunicación humana" (1941). El autor define el lenguaje por el mito, identificándolo al dios griego Hermes.

Las explicaciones mitológicas en torno al lenguaje son diversas. Reyes las asume todas: la del mito Hermes; las que hacen de las musas la fuente del lenguaje; las que lo sitúan en el tiempo de Adán y Eva.

En esa perspectiva, Reyes repite la vieja tesis sobre anterioridad del hombre mudo en relación con el hombre parlante. Las autoridades no faltan: Rousseau, Vico, Marcel Jousse. Quintiliano le aporta desde la antigüedad una poética-retórica que afirma la primacía del gesto sobre el lenguaje articulado.

La concepción elaborada o por mejor decir recibida en torno al lenguaje, tanto en este ensayo como posteriormente en *El deslinde*, es ésta: primero fue el hombre sin lenguaje; luego apareció el gesto; más tarde los sonidos articulados; y por último, la escritura. En esa visión genética, los dioses constituyeron la fuente del lenguaje. Hay, pues, una primacía de lo más remoto y primitivo sobre lo más reciente. En ese sentido, lo menos valorizado es la escritura, la cual es vista sólo como un

accidente del lenguaje y como un correctivo a la enfermedad de la memoria creada por las musas en el lenguaje sonoro articulado.

En una época en que la explicación científica del lenguaje había superado las ficciones de la explicación mítica, Reyes - que no ignoraba la lingüística de Saussure - se mantiene fiel a toda suerte de conjeturas que atribuyen al lenguaje un origen divino. La literatura recibe la misma explicación mítica en otros dos textos de una trilogía de ensayos: "Apollo o de la literatura" (1940) y "Jacob o la idea de la poesía". (1933).

En el primero está compendiada la teoría del lenguaje que Reyes desarrolló más tarde en *El deslinde* y que Octavio Paz recogió posteriormente: el "sustento de la poesía es el *logos*, el lenguaje",³²¹ el cual está compuesto de tres valores: gramática, fonética y estilística. Se nota en esta clasificación de 1940 un conocimiento lingüístico que Reyes irá ampliando.

La literatura es, según Reyes, la actividad humana que aprovecha esos tres aspectos. Sin embargo, ese *logos*, con el cual él identifica el poema en la continuidad de la cultura griega, permite identificar la poesía con el Espíritu Santo:

"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".³²²

En otras imágenes lingüísticas la filiación divina de la literatura se presenta para Reyes al considerar la poesía como una lucha contra lo inefable. El compara este decir lo indecible con la lucha

de Jacob contra el ángel, aludiendo al mito bíblico.

Esa imagen, la comparación de la poesía con Jacob como expresión de lo inefable, Reyes la arrastró desde sus primeros escritos. El soneto "Jacob" escrito en París en 1925 y el ensayo "Jacob o la idea de la poesía", de 1933, muestran el apego del autor a las explicaciones míticas, divinas, despojadas del racionalismo y la ilusión científica de *El deslinde* de 1944.

Aún en esos primeros escritos teóricos Reyes asumía la teoría en forma poética, rechazando los dogmatismos de cualquier tipo. Ese mismo estilo de hacer teoría lo encontramos en esa época en dos autores cubanos: Lezama Lima y Juan Marinello.

En su caracterizado estilo barroco, cargado de imágenes densas y de símbolos mitológicos, Lezama Lima enmarca la poesía en un concepto latín: imago. La imagen es para este autor la esencia de la poesía. Juan Marinello, en 1933, el mismo año en que Reyes escribió "Jacob o la idea de la poesía", ese autor cubano también definía la poesía como un inefable en su obra *Poética: ensayos en entusiasmo*.

El libro de poemas *Trópico*, del poeta cubano Eugenio Florit, proporcionó a Juan Marinello la oportunidad de consagrarse a una larga meditación sobre la esencia de la poesía.

"Verbo y alusión", título del ensayo que trata de la poesía de Florit y de la esencia de la poesía, es muy significativo de la orientación metafísica en la cual el autor situaba el estudio de la poesía en esa época.

La poética de Juan Marinello es hoy en día un texto marginal en la crítica literaria hispanoamericana. Sin embargo, es de los más originales entre las tentativas

de estudio de la literatura en Hispanoamérica fundamentadas en la búsqueda de la esencia de la poesía. Ese texto es en Hispanoamérica uno de los raros ensayos de teoría literaria que hayan intentado explicar la poesía por medio de obras hispanoamericanas. Marinello se basa en los versos de Eugenio Florit y de otros poetas.

El valor de este texto estriba en este doble aspecto: es quizás ignorado; los versos de Eugenio Florit que han hecho surgir a la superficie la cuestión de la esencia de la poesía son quizás igualmente desconocidos u olvidados. Sin embargo, la cuestión subsiste. Es una temática que obsesiona a los teóricos de la literatura en Hispanoamérica. La encontramos en todos los autores aunque sea para oponerse. Ella fundamenta todos sus pasos, de los cuales el rasgo principal es que se plantea lo cósmico como la esencia de la poesía.

En su *Poética*, Marinello sitúa la cuestión de la esencia de la poesía dentro de la problemática del lenguaje. La reflexión que Marinello emprende sobre la esencia es una cuestión inscrita en los poemas de Florit, y que la lectura hubiera podido permitir al crítico a su vez plantearse. El texto no es ni la causa ni el objeto. Los poemas de Eugenio Florit cumplen únicamente una función estimuladora:

"Este libro, *Trópico*, de Eugenio Florit(...), viene a revivir, en la soledad impaciente, la vieja cuestión -vieja en nosotros- de la esencia de lo lírico".³²³

Para la mejor comprensión del alcance de esta reflexión metafísica ha de saberse el contexto en que fue escrita. Juan Marinello estaba en la prisión en ese momento junto a Pablo de la Torriente Brau, Raúl Roa y otros. Eran opositores a la

dictadura de Geraldo Machado y constituían el ala marxista del movimiento de protesta de la generación del 30 en Cuba.

El método esencialista que aplica a la poesía de Florit no era exclusivo de Marinello. Este formaba parte de la enseñanza de la poesía, y los cuestionamientos que le surgían respecto a la esencia de la poesía, le venían de su profesor de poética normativa, en sus años de estudiante.

La reflexión sobre la poesía hecha por el profesor de Marinello y por él mismo en su *Poética*, se situaba en una reflexión más general, reflexión ontológica, sobre la esencia de las "cosas", incluida la poesía. Marinello encuentra de esta manera, en el espacio textual un pretexto para replantear una preocupación metafísica, la cual era parte de sus lecciones de poética escolástica.

La concepción poética de Marinello en el texto estudiado se enmarca en una metafísica general. En principio él distingue en las cosas dos manifestaciones, dos modos del ser: esencia y existencia. En ese sentido su poética es dualista como la teoría lingüística del signo. Sin embargo, en su percepción la poesía es distinta a las demás cosas. No se dan por separado la esencia y la existencia, lo "que es" y lo "que existe":

"Hay en todas las cosas, innegablemente, como quería el dómine villareño, algo que permanece -que vive- y algo que acompaña a bien vivir. En todas las cosas, pero no en la lírica. El inmensurable error en la explicación de lo poético ha residido en no haberse identificado a tiempo la esencia con la existencia. En la crítica puede distinguirse entre el andamiaje animador y

las volutas adyacentes. Será todo crítica. En la lírica, no. Lo que no sea esencia - existencia- será vehículo, nunca complemento.³²⁴

Existe en apariencia incompatibilidad entre la teoría poética de Marinello y su concepción metafísica general. Se diría que su metafísica es dualista y su poética monista. Pero en realidad, no hay contradicción si se toma en cuenta que lo que define la poesía no es la existencia sino la esencia. Así, la poesía se mantiene en la metafísica del signo, en la cual el término predominante es la "esencia" o "significado" en oposición a la "forma" o significante.

No es el dualismo esencia/existencia, por el cual se distingue tradicionalmente el procedimiento metafísico, el que determina el concepto del signo; es al contrario. Es el concepto del signo que implica una concepción metafísica de la poesía y del lenguaje. Así vemos que en Marinello, la reflexión sobre la esencia de la poesía resulta ser ante que nada una reflexión sobre la esencia del lenguaje, situación que ilustra bien el capítulo "Verbo y alusión".

Para Marinello, la poesía no está encerrada en el poemario *Trópico*, sino que existía ya antes y fuera del acto de la escritura. Ella está albergada en la intimidad del hombre, del poeta, en este caso Eugenio Florit. Su búsqueda de la "esencia" de la poesía no es la búsqueda del texto, de la escritura, sino de la "entraña lírica" del poeta, la cual es un inefable. Es algo inacabable e intocable que se resiste a ser aprehendido en su intimidad:

"Eugenio Florit, con quien hablo, sabe que nos morimos sin vaciar nuestra entraña

lírica y que nunca tocamos en su intimidad la de los otros".³²⁵

La *Poética* de Marinello se orienta, por tanto, hacia la búsqueda de lo trascendental, de la poesía como un *a priori* a toda experiencia poética, a toda práctica del sujeto en el lenguaje. En esa búsqueda, el lenguaje es impotente, pues la poesía es inexplicable por éste o mediante su realización lingüística. Hay una incompatibilidad de "esencia" entre la poesía y el lenguaje. El lenguaje es, dice él, "racionalidad", mientras que la poesía es lo "inefable". Por desgracia, según Marinello, la poesía debe pasar por el lenguaje, la obra literaria es un sacrificio de la poesía, un acto de traición que se consume en la operación de traducción, a la que se reduce la escritura. No sólo el lenguaje poético visto como simple traducción de la poesía es traición, sino todo acto de traducción, según Marinello, conlleva a la traición y a la mentira:

"Racionabilidad. Inefabilidad. He ahí los dos cables que tiran en opuesto sentido del hecho lírico. Es la voz, la palabra lo que da racionalidad -dice Miguel de Unamuno-. Lo poético ha de ser visto por el ojo de la palabra, por la hendedura de la voz. Y como lo poético es inefable -en el sentido raigal del vocablo-, el accidente de traducirlo comporta traición. A diario se repite que toda traducción lo es. Toda versión supone, en efecto, una pugna callada por la lealtad que no puede lograrse. Todo acto de amor lírico es una aventura por mentir lo menos posible".³²⁶

El lenguaje como acto de traición frente a la esencia de las cosas es una idea que ya expone Platón en el *Cratilo*. En esa tradición Marinello interpreta el poema de

Florit. Se siente decepcionado por el lenguaje, incapaz de nombrar y explicar la pureza lírica absoluta: el poeta.

En esa concepción, nada representa mejor la poesía en su prístina esencia que esta imagen de un poeta mudo y mutilado, sin voz y sin manos, que nos ofrece Marinello:

"Sabe el poeta de *Trópico* que la palabra es una moneda falsa con la que hay que comprar -engañando con astucia israelita- la comunicación con los hombres. No ignora Florit que la pureza lírica absoluta sólo puede darse en un gran poeta a quien, en castigo de su grandeza, hubieran de niño cortado las manos y cegado la voz. Ese cantor trágico vengaría en su pureza desesperada a todos los "forzados del consonante" y daría a los que tuviesen oídos para oírlo esa plenitud que corre delante de la pluma y queda junto a la pluma, inseparable como la sombra y, como la sombra, sin libre existencia".³²⁷

Los "forzados del consonante" de que habla Marinello son los hablantes de una lengua. El poeta al usar el lenguaje se convierte en su vengador. Pero al hacerlo, con el riesgo de contaminar su pureza, que sólo se garantiza en la mudez, se mancha en el manantial de la comunicación.

Esa expresión, "forzados del consonante" no es propia del Marinello. Se encuentra en Hispanoamérica acompañando las diversas poéticas que conciben la poesía como un inefable. Es común decir que la poesía existe antes del lenguaje, como logos, palabra del espíritu, "verbo de Dios", y su verbalización por el lenguaje articulado adquiere el sentido de una violencia, de un sufrimiento. Sufrimiento de la poesía, la cual pierde la libertad primera para encerrarse en el lenguaje;

sufrimiento del poeta, quien debe obrar contra la naturaleza de la poesía, sirviéndose de un material impotente y engañoso: el lenguaje.

Es ésa la idea expresada por Alfonso Reyes en su citado ensayo "Jacob o la idea de la poesía". En *El deslinde* el autor mexicano vuelve sobre esa idea en términos similares a los de Juan Marinello. Para Reyes, la literatura existe sólo cuando se convierte en una formulación de palabras. Sin embargo, ese acto verbal implica una violencia, una prueba de fuerza en contra de la génesis de la poesía, la cual es, ante todo, flujo mental. Su realización en el lenguaje es un sufrimiento que la literatura padece debido a su propia naturaleza. Sin embargo, gracias a este padecimiento, la poesía llega a convertirse en una realidad.

Ese doble afecto del lenguaje sobre la poesía -hacerla padecer para realizarla- es, según Reyes, un acto de socialización de la poesía. El lenguaje la convierte en la ninfa Eco, cuando se engendra a sí misma en los sonidos:

"La obra comienza con la primera frase que se construye, forma exterior, poetema propiamente dicho (VI, 6: VIII, 21-8^o). Y este fraseo, este empezar a vivir en la expresión verbal, va refluyendo a su vez sobre las distribuciones y aun las elecciones de ulteriores temas. De suerte que, prescindiendo aquí de la génesis literaria, la obra, la literatura, queda, para el estudio del fenómeno, confundida consustancialmente en la poética. Es más, el estudio de la génesis nos convence de que, a veces, el primer paso fue un prurito poético (verbal), el cual después sorbió para sí los semantemas. Aquello de: "¡Fuerza del consonante, a lo que obliga!", es mucho más que una caricatura: es una

sucinta descripción de los arrastres verbales que toda obra literaria padece por su misma naturaleza. Los padece y los aprovecha, como cuando la ninfa Eco se engendra a sí misma en los consonantes, pues la obra toma apoyo en ritmos normales y en las asociaciones lingüísticas para seguir creciendo".³²⁸

Advertimos una mayor similitud de puntos de vista entre la *Poética* de Marinello y el ensayo "Jacob y la idea de la poesía", de Reyes, que entre *El deslinde*, de este autor, y las ideas del cubano. Ambos sitúan su reflexión en la perspectiva metafísica de la búsqueda de la esencia de la poesía; ambos consideran la poesía como un inefable.

Pero, para Reyes, en *El deslinde*, la poesía posee una "esencia verbal", aunque su génesis es mental. Para Marinello, en cambio, la condición inefable de la poesía es incambiable. La poesía es verbo y el lenguaje no es verbo. Por lo tanto, ¿puede alcanzar valor poético? Se lo impiden el valor comunicativo, lógico, semántico, contra lo cual lucha lo inefable poético. Dudas y afirmaciones anulan en la poética de Marinello al lenguaje de la poesía:

"La palabra quiso hijos. Y vino la lógica, casamentera de las palabras (...) ¿Es la palabra -el garfio sin complicidades, sin resonancias- cosa redimible? Más claro, es decir, más obscuro, ¿no puede la palabra llegar a Verbo? Si pudiera, con gritar en ella a pecho hinchado y meter sangre inefable en venas lógicas, llegaría al reino lírico en que todos seríamos trágicamente venturosos (...). ¿Puede ser la palabra valor poético? ¿Puede cristalizar, por su virtud de equivalencia -toda equivalencia es traducción-, el momento inefable?".³²⁹

La dificultad que presenta el lenguaje es, según Marinello, que la esencia de la poesía es un impulso poético inefable. El error ha sido poner lo poético en palabras, cuando debió ser lo contrario, es decir, poner la palabra en lo poético. Esa inversión de los términos daría la posibilidad de que la poesía alcanzara su libertad, rompiendo la prisión que representa la lógica, lo racional del lenguaje.

La poética de Marinello -muy cercana de la de Octavio Paz en *El arco y la lira*, cuando éste afirma "hay poesía sin poemas"- busca igualar la poesía con la música en la "heteropea", término que proviene de la clasificación propuesta por Ezra Pound.³³⁰

La clasificación poética de Pound abarca tres tipos de poesía: melopoeia, fonopoeia y logopoeia:

"Melopoeia significa crear correlaciones emocionales por medio del sonido y del ritmo de la frase: poesía en la que la dirección del poema viene dado por las propiedades musicales de las palabras más que por su significado literal" (...) Fonopoeia es la poesía que proyecta los objetos (en reposo o en movimiento) sobre la imagen visual. El énfasis recae aquí en "la absoluta precisión de la palabra" (...) La logopoeia crea los dos efectos de la melopoeia y la fonopoeia al estimular las asociaciones (intelectuales o emocionales) que han quedado en la mente del receptor en relación con las palabras o grupos de palabras que se han empleado realmente".³³¹

Para Ezra Pound, lo inefable poético no existe. El se propuso "cargar el lenguaje de significado hasta su más alto grado". Marinello, en cambio, que cita a Pound, encuentra en la forma de la "heteropea",

derivación tomada del ensayista norteamericano, el recurso mediante el cual el lenguaje se pone al servicio del estado lírico o impulso poético.

LA MIMESIS POETICA

Alfonso Reyes y Octavio Paz reconocen sin dificultad el carácter lingüístico de la poesía, como rasgo distintivo con relación a las demás actividades creadoras del hombre. Sin embargo, para estos autores la noción de poesía desborda incluso todos los sistemas semióticos: señales, pintura, música, etc...; rompe las exigencias de las formas y de los materiales impuestos por la estética a las artes, para alcanzar una dimensión cósmica. Es por eso que la naturaleza, más que cualquier otro referente, ha sido considerada el centro del poema por estas teorías. Ahora bien, no hablamos aquí de la naturaleza como tema. Se sabe que ha existido en Hispanoamérica una teoría literaria para la cual la naturaleza constituía el motivo predominante.

La naturaleza ha sido propuesta como sentido del poema. Ella ha sido su definición, desde que Aristóteles, siguiendo a Platón, fundó su poética en la imitación del orden natural. El poema es el doble del "poiein" de la naturaleza, expresión que define la poética de Mikel Dufrenne y que fundamenta la concepción poética de la tradición occidental en particular en Octavio Paz, de quien se inspira el autor francés. La poesía, a pesar de algunas inflexiones aportadas por la modernidad a la noción de mimesis, se ha mantenido reducida a un modo de imitar, en vez de ser un modo de significar. En esta tradición lo principal ha sido siempre el sentido, presentado como un conflicto entre lo cósmico y lo histórico. ¿Qué estatus dar al poema? ¿De dónde generar sentido? ¿Qué es lo que produce sentido, o mejor aún significancia?

Esas han sido desde siempre las preguntas suscitadas por la obra poética, aunque las teorías hayan tratado el poema en términos de imitación: hecho de signos y de símbolos, portador de referencias, obligatoriamente representación de éstas.

No pocos poetas han corroborado esa visión de la poesía como imitación, pues son imitadores ingeniosos. Sin embargo, ni la imitación, ni la hazaña imitadora de ciertos autores hacen el poema. No es el signo lo que constituye el poema sino el discurso. No es lo natural lo que fundamenta el poema sino lo histórico. Y los dos convergen en la acción de un sujeto en un idioma y en un social determinados.

Al decir esto, nos distanciamos de la veracidad del discurso estético que se fundamenta en la poética de la naturaleza y habla de lo poético. Ese discurso parte de dos ideas: por un lado la poesía dice el

mundo, lo muestra, ella es la expresión del cosmos. Por otro lado, todo es poesía. Esas ideas, comunes a Octavio Paz y Mikel Dufrenne, se aplican a todo el universo, desde las artes específicas hasta las más mínimas manifestaciones de la naturaleza.

La poesía no tiene, pues, en esas teorías literarias de la mimesis, contornos al interior del sistema poético o del sistema lingüístico. No es concebida como "lenguaje poético" en el sentido de los formalistas rusos.

La noción de "lenguaje poético" no aparece en las teorías literarias hispanoamericanas. Sin embargo, se sabe que para los formalistas rusos, en la misma época en que varios teóricos hispanoamericanos escribían sus mejores textos, esta noción ya era rechazada, por considerarse demasiado imprecisa. I. Tynianov decía en 1924 que el concepto de "lenguaje poético" atravesaba por una crisis, al igual que la palabra "poética", el concepto de "imagen", y el estudio de la literatura a partir de la pareja conceptual "materia" y "forma".³³² Si se relaciona el trabajo de Tynianov *Le vers lui-même* con el de Pedro Henríquez Ureña "En busca del verso puro" este último publicado dos años más tarde, cuyo objeto era el mismo -el de la especificación del ritmo como elemento principal del verso- puede observarse que aunque los dos sitúan el ritmo en el verso, para Tyninov el ritmo es específicamente lingüístico, mientras que para Pedro Henríquez Ureña el ritmo poético es un eco de otros ritmos: del ritmo del mito, de la música y del baile.

Desde los años 20, los formalistas rusos, Tynianov, o. Brik, B. Tomachenski, V. Chklovski y otros cuestionaban el empleo

metafórico del término ritmo. Criticaban igualmente la teoría poética de Potebnia, fundamentada en la noción de imagen, la cual, junto con la noción de ritmo era extendida al orden cósmico. Como Potebnia, Paz basa su teoría poética contenida en *El arco y la lira* en las nociones de imagen y de ritmo, concebidas como reflejo del cosmos. El empleo metafórico del concepto del ritmo permite a Paz decir que todo tiene un ritmo, y la poesía se inscribe en ese ritmo total, que es, según él, el universo. En Paz, el ritmo del poema es, como lo ha observado Diógenes Céspedes³³³, la prolongación en el texto poético del ritmo del cuerpo o ritmo fisiológico. El ritmo se encuentra en todas las cosas, un ritmo imagen de alguna cosa. Ritmo mimético del universo, del hombre, o de otro modo de significar. El estatus lingüístico del ritmo poético, su emergencia en el discurso del sujeto de enunciación, y en consecuencia, la historicidad de la obra literaria, son de esta manera escamoteados.

Lo que se dice del ritmo se dice de la imagen poética y de toda la retórica del discurso poético. La imagen es estudiada como manifestación de un sicologismo, por Alfonso Reyes y por Octavio Paz. Ella fundamenta en este último autor y en Lezama Lima, una antropo-teología que asocia en la poesía, la imagen del universo, la imagen del hombre y la imagen poética.

En esa visión cósmica del ritmo y de la imagen existe la concepción religiosa de que el hombre y su creación son la imagen de Dios y la naturaleza. Es así como el filósofo mejicano José Vasconcelos, desde la perspectiva de una filosofía estética, contempla el estudio de la poesía. Esta constituye para él un "a priori estético".

Esta noción que encontramos en Benedetto Croce y que en Francia, hoy día, sirve a Mikel Dufrenne de fundamento para una poética de la naturaleza y de lo sagrado, enlaza, en el filósofo mejicano, con dos fuentes estéticas del pensamiento metafísico de Occidente: la teoría del número de Pitágoras y la estética de Kant. Sobre todo basándose en Pitágoras, él propone un método de conocimiento estético a partir del conocimiento de la naturaleza. La existencia de las categorías de espacio-tiempo, de género y de especie es un modelo aplicable a las formas estéticas, las cuales son un símil de aquellas categorías, manifestándose en el ritmo, la melodía y la armonía.

Este método de conocimiento es, pues, el "a priori estético" o "método de la coordinación", que opera en la conciencia según ritmo, melodía y armonía. Esta tesis, planteada por Vasconcelos en 1916 en el ensayo *Pitágoras* postula una estética trascendental y principalmente cósmica, basada en la teoría de los números de Pitágoras.

En su *Filosofía estética*, el autor aplica esa estética a las artes, las cuales se rigen por la teoría de los números. Existen para Pitágoras dos modelos de conocimiento; uno lógico y conceptual, que funcionando a partir de la noción de cantidad, fundamenta el pensamiento matemático; otro, que al operar sobre la noción de calidad, se orienta así a la búsqueda de la "esencia", de la "verdad" de las cosas. Fundamentando la "concepción poética" del conocimiento, Vasconcelos reprocha a los pitagóricos el haberse limitado a ver en la doctrina de Pitágoras el primer modelo, el conocimiento matemático, dejando de lado, lo que, según

él, conllevaba la teoría de los números, aunque al estado intuitivo, de aporte fundamental: las leyes del ritmo, consideradas como el secreto y el sostén de la calidad.³³⁴

Con relación a la "calidad" de las cosas, la matemática es para Vasconcelos únicamente un lenguaje o un modo de expresión. Para él, el conocimiento es un conjunto de verdades perceptibles tanto por los sentidos y la inteligencia, como por la "revelación", las cuales las matemáticas y las formas lógico-conceptuales no pueden explicar. El *a priori* estético sería entonces el método que comprendería estos tres medios del conocimiento, expresándose por el ritmo, la melodía y la armonía. Partiendo de ese *a priori*, Vasconcelos opone "la ideología matemática" resumida en el axioma dos y dos suman cuatro, al modo de pensamiento artístico, a la "concepción poética" del conocimiento. Las tres nociones en las cuales se fundamenta el *a priori* estético -el ritmo, la melodía y la armonía- deben ser consideradas dentro de una visión mitológica y cósmica implicada en la teoría de los números de Pitágoras. Esta expresa la idea de armonía del universo, basada en el ritmo de sus elementos.

Pero en Vasconcelos esta concepción del ritmo, de la melodía y de la armonía, desemboca en una mística. De las tres nociones, la armonía es la predominante. Esta engloba las otras dos. La armonía es el criterio, según él, por el cual la pluralidad o la diversidad -que el pensamiento matemático tiende a reducir a la unidad y a la identidad- pueden resolverse en un equilibrio perfecto.

Sin embargo, el principio unificador de todas las diferencias y hacia el cual todas

las partes del universo convergen, para Vasconcelos, es Dios. Por lo tanto, el mejor ejemplo de esta armonía es ofrecido por la doctrina de la divina trinidad. La armonía es entonces revelación divina:

"Las leyes de la armonía nos permiten establecer el orden que rige el concepto de los irreductibles en todas las esferas del ser (...) De esta suerte, el Universo se nos revela como equilibrada y fecunda pluralidad, unificada en la meta común a la cual tienden todas las divergencias y coincidencias. Obtenemos así el concierto de los seres todos con la persona del Creador".³³⁵

Es evidente que la filosofía estética de José de Vasconcelos tal como la acabamos de resumir, fundamentándose en la oposición del pensamiento lógico y el pensamiento artístico o poético, implica una visión teológica, no sólo de la poesía, sino también del conocimiento en general.

Con otras denominaciones, la noción de *a priori* estético es común a otras teorías literarias hispanoamericanas. La encontramos en José Antonio Portuondo en *Concepto de poesía*, constituyendo los "valores estéticos" o el ritmo vital de las cosas del universo.

Para ese autor, la noción de ritmo vital, que constituye la "esencia" de la poesía, se enlaza, como en Vasconcelos, con la estética de Pitágoras, según la cual el ritmo es armonía del universo. Un verso de Pitágoras permite a Portuondo resumir ese ritmo cósmico que armoniza todas las cosas en lucha:

"La vida es fluencia, movimiento, lucha (...) Lucha eterna de contrarios que se resuelve en una eterna armonía resumida bellamente en viejo verso pitagórico: "un

mismo ritmo mueve las almas y las estrellas".³³⁶

Es de esta forma que Portuondo, situándose en la filosofía de la naturaleza de Engels, ve emerger la vida del hombre de un concierto cósmico, en el cual todos los elementos, animados o inanimados, viven en una armonía eterna y perfecta. Esa armonía es la solución de la lucha de todos los habitantes del cosmos con las circunstancias que les rodean y de la lucha entre sí.

La idea del universo como un todo poético, fundamenta también la teoría literaria de Alfonso Reyes, y como vimos también, de Octavio Paz. Pero en Reyes la encontramos expresada en términos semejantes al verso de Pitágoras. El identifica la literatura a la estética y la estética al orden y la arquitectura del universo, en el cual todos los elementos tienen organización estética:

"(...) la estética es inseparable de todas las representaciones humanas aunque se la considere especializada en las bellas artes y en la literatura. En la más modesta percepción hay un saber estético: el espíritu organiza siempre lo que recibe, la sensación misma lo organiza. "Hasta el aire es arquitectura", dice Santayana".³³⁷

Nada más revelador del objeto de estudio que se dan estas teorías literarias, que el uso metafórico que hacen del concepto de literatura. La noción de "ritmo vital" o ritmo del universo que Portuondo asimila a la noción de lucha, o de armonía "las almas y las estrellas", se relaciona directamente no sólo con una visión cósmica y sagrada de la poesía, sino también con un discurso de la metaforización de los conceptos. En Reyes el aire y la arquitectura son la metamorfosis del poema y lo poético. En esa

concepción de la literatura, si la poesía está en todo y todo en el universo es poético, es porque la poesía, el ritmo y los otros términos que designan la poesía, son concebidos como una virtualidad de la obra poética misma.

Es frecuente que en Reyes en particular, quien sin embargo representa en Hispanoamérica el más grande esfuerzo de abstracción conceptual, el carácter vacuo, impreciso, del objeto poético de estudio que se da, sea designado por una figura; en especial por una figura que connote fluidez. El define la literatura como un "ser fluido"; la poesía ofrece una "temperatura" de espíritu diferente a la prosa. Así mismo, la separación entre "poesía pura" y poesía "ancilar" es identificada por el autor con una operación de descantación del agua pura con relación al agua salada. Esta metaforización del objeto poético es aún mayor, cuando nos precisa el objeto de la teoría literaria: "lo literario".

Para Reyes "lo literario" es un sentido trascendental común a toda disciplina, presente en toda situación. Es una manera de operar del espíritu humano; como la estética o la poética es una manera de ser de todos los elementos del universo. Lo "literario" asume en el discurso de Reyes la ubicuidad del viento, del aire y del agua, connotaciones metafóricas que sitúan la poesía en el cosmos:

"Lo literario es un ejercicio de la mente anterior, en principio, a la literatura. Puede o no cristalizar en literatura. El mismo viento puede hinchar varias velas: ya empuja la barca de la verdadera obra literaria, ya la de otras barcas, o bien se mantiene en un estado atmosférico y abstracto. No sólo los literatos, no sólo los creadores no

literarios: toda mente humana opera literariamente sin saberlo. Todos disfrutan de esta atmósfera".³³⁸

Octavio Paz, quien dice sentirse "iluminado" por Alfonso Reyes, comparte con éste la concepción de la poesía como estado amorfo de la naturaleza: en el hombre, antes del poema, simple producto de la casualidad. Pero en Paz, la oposición no es entre "lo literario" y la literatura, sino entre "lo poético" o poesía, y el poema.

Para Paz la poesía no asume forma precisa. El habla de la "dispersión de la poesía en mil formas heterogéneas". Sin embargo, cuando se mira de cerca, ese liberalismo es sospechoso. Como en la estética de Hegel, la dispersión, la heterogeneidad que Paz atribuye a la poesía es el desconocimiento de la especificidad lingüística. Esto lleva en fin de cuentas no sólo al sacrificio del poema sino también del sujeto poeta, en beneficio de lo cósmico.

La poesía se opone al poema en *El arco y la lira*, de Octavio Paz. El poema es sólo una manifestación de la poesía, que se extiende a toda la naturaleza. Todo se vuelve poesía: los paisajes, las personas, los acontecimientos. Así, el poema, es decir el hecho lingüístico de la poesía, es sólo algo casual:

"Al preguntarle al poema por el ser de la poesía, ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema? (...) hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin poemas. Pues bien, cuando la poesía se da como una condensación del azar o es cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. Cuando -pasivo o activo, despierto o

sonámbulo- el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: una obra. Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. Es lícito preguntar al poema por el ser de la poesía si deja de concebirse a éste como una forma capaz de llenarse con cualquier contenido. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo".³³⁹

Contra esta concepción poética de la naturaleza, hace más de medio siglo Vicente Huidobro proclamaba en un manifiesto: "Y el gran peligro del poema es lo poético".³⁴⁰ Al poner en relación estos dos términos, el autor chileno les da un sentido bien preciso: el poema designaba la poesía creada, inventada.

Las diversas percepciones poéticas hasta aquí analizadas definen su concepción del ritmo, de la imagen, de la poesía o la literatura en función de la noción de mimesis.

Para situar el alcance de esa función es importante tomar en cuenta que el concepto de mimesis ha recibido diversas interpretaciones de parte de los poetas y de los traductores de los textos griegos. Se habla de la mimesis como pura imitación o calco, como representación y como pura creación. Situándose en ese viejo debate, Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, han traducido nuevamente del griego la *Poética*

de Aristóteles, dándole a la mimesis el sentido de representación:

"La familia de la mimesis se arraiga en una forma de representación, en el sentido teatral de la palabra" (...) Mimesis designa ese movimiento mismo que partiendo de objetos preexistentes arriba a un artefacto poético(...) Pero, si el objeto "imitado" no es evacuado -insistimos para separarnos categóricamente de los que defienden la mimesis como pura creación- el acento es puesto en el objeto representado (...)"³⁴¹

"...contra toda una tradición, hemos optado por traducir mimeisthai, no por "imitar", sino por "representar": las condiciones teatrales de ese verbo y sobre todo la posibilidad de darle por complemento (...) el objeto "modelo" y el objeto producido (...) no podían sino arrancar la decisión".³⁴²

Para estos autores, mimesis no es ni copia ni pura creación, sino representación. ¿Pero representación de que? Ellos también se separan en esto de la tradición, introduciendo a partir del análisis de los textos griegos, una nueva versión acerca del objeto de la mimesis. En la tradición poética la mimesis es imitación de la naturaleza; pero para ellos la naturaleza es sólo de carácter humano.

Los autores observan que en los diferentes géneros ese concepto se aplica sólo a caracteres, emociones, acciones, pensamientos. Siempre se relaciona con hombres y sobre todo con las acciones o praxis de los hombres. Así:

"En la poética, la mimesis, que ésta sea orquestal, pictórica o poética, no tiene más objeto que lo humano".³⁴³

La poética de Huidobro parte de una dificultad: su concepto de naturaleza se

mismas". Critica el cubismo y las filosofías trascendentales, porque van más allá del objeto, mientras que el expresionismo y el psicoanálisis se quedarían más acá del objeto:

"El cubismo es el último esfuerzo, ya no optimista, del racionalismo kantiano, y el expresionismo nace junto a Freud y Bergson, al lado de Heidegger, en la hora de la evasión y de la angustia. El primero pinta los "supuestos trascendentales" -de modo más preciso, el espacio- de los fenómenos; el segundo quiere expresar, con los ojos entornados del esfuerzo intuitivo, la realidad esencial que se esconde más allá del fenómeno. Ambos pecan por su alejamiento del objeto: el primero permanece en la mente del sujeto, el segundo sobrepasa al objeto. Hace falta un esfuerzo de acomodación que nos sitúe de nuevo en el objeto mismo. El poeta ha de tornar a las cosas mismas, pero, adviértase, a la realidad viva, deviniente, de las cosas".³⁴⁸

La filiación heideggeriana de la poética de Portuondo a partir de la búsqueda de la "esencia de las cosas", lo acerca, paradójicamente, a la fenomenología y a las otras corrientes metafísicas en literatura, que él pretende criticar.

Una visión diferente a ésta de Portuondo, que busca situar la poesía en "las cosas mismas", es la propuesta por Vicente Huidobro en 1925. En sus *Manifestes* rechaza la poesía hecha "alrededor de las cosas", proclamando el "poema creado" basado en la "metáfora creada":

"No agreguen poesía a lo que ya tiene poesía sin necesidad de ustedes. Miel sobre miel empalaga. Hagan la poesía, pero no la pongan alrededor de las cosas.

En 1940 Reyes explica la diferencia entre los conceptos; ya sostiene una opinión de la noción de ficción, rechazando el concepto de mimesis:

"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*".³⁴⁵

Atendiendo a la tipología recogida por Alfonso Reyes, se podrían agrupar en tres tipos las actitudes de los teóricos de la literatura en Hispanoamérica, frente al concepto de mimesis: se destaca en primer lugar una corriente que se ha mantenido ligada al concepto de mimesis tal y como lo encontramos en la poética de Aristóteles. Según esta corriente, vehiculada en particular por ciertas poéticas normativas, la esencia de la poesía es la mimesis, en tanto que es imitación de la naturaleza. Esa definición de la poesía y de la mimesis la encontramos en especial en una poética normativa española del siglo XVIII, que tuvo una influencia importante en España y en Hispanoamérica: *La poética* de Ignacio de

Luzán, obra editada de 1787 a 1789. En su capítulo "De la esencia y definición de la poesía", este autor define la poesía como imitación de la naturaleza, los términos de imitación y de naturaleza interpretados en su sentido más estricto y más amplio a la vez:

"... , digo que se podrá definir la poesía, imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente".³⁴⁶

La poética de Luzán, como se recordará, estuvo en vigencia en América hispánica; pero fue denunciada a principios del siglo XX por Rodó y otros. Por eso, en los términos por él planteados, dentro de la preceptiva, es difícil encontrar la noción de mimesis como imitación de la naturaleza y como esencia de la poesía, entre los teóricos hispanoamericanos. Se acerca como caso excepcional a la concepción que José A. Portuondo adopta en *Concepto de poesía*, cuando ve la esencia de la poesía en la imitación o mimesis, siguiendo a Aristóteles:

"Para Aristóteles la esencia de la poesía no es otra que la imitación o mimetización de la vida. La poesía épica, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica y, además, el arte de tocar la flauta y el arpa, son 'mimetizaciones de la vida', diferenciadas esencialmente en los medios de expresión, en los objetos representados, y en la manera de representarlos".³⁴⁷

Pero Portuondo reprocha a Aristóteles que su teoría de la imitación se fundamente en el instinto, en vez de una imitación consciente, como sería para él la imitación del "ritmo vital". En efecto, en esta

distinción entre lo intuitivo y lo consciente reposa la distanciación de Portuondo respecto de la mimesis aristotélica. El reprocha a Aristóteles el haberse quedado en la imitación simple y exterior de la naturaleza. La imitación consciente que Portuondo propone consistirá en cambio en ir más lejos hasta acercarse a la "sustancia misma de las cosas". A partir de esa visión de la mimesis, la poesía es concebida por este autor como un medio de conocimiento, capaz de realizar la fusión del sujeto con la naturaleza por mediación del lenguaje y los recursos poéticos.

La separación de lo intuitivo y lo consciente no produce en Portuondo una crítica ni una ruptura con la mimesis de Aristóteles. El continúa apegado a la concepción aristotélica de la imitación de la naturaleza como esencia de la poesía. Su concepción de mimesis como "sustancia misma de las cosas" se sitúa en la continuidad del sustancialismo aristotélico.

La noción de conciencia tomada del marxismo, opuesta a la noción de instinto, sitúa la mimesis de Portuondo con relación a la mimesis de Aristóteles. Para el marxismo, la actividad cultural, y pues la historia, se definen básicamente por el esfuerzo consciente del hombre por rebasar su estado natural en el universo.

Desde la perspectiva marxista, Portuondo crítica todas las corrientes filosóficas y literarias de principio de siglo -cubismo, bergsonismo, fenomenología, psicoanálisis, etc.- porque no penetran a fondo en el objeto, porque no se acercan a éste. Sin embargo, en esa búsqueda la concepción poética de Portuondo es un intento de anular la poesía en provecho del objeto mismo. "El poeta, dice él, como Heidegger, debe regresar a las cosas

mismas". Critica el cubismo y las filosofías trascendentales, porque van más allá del objeto, mientras que el expresionismo y el psicoanálisis se quedarían más acá del objeto:

"El cubismo es el último esfuerzo, ya no optimista, del racionalismo kantiano, y el expresionismo nace junto a Freud y Bergson, al lado de Heidegger, en la hora de la evasión y de la angustia. El primero pinta los "supuestos trascendentales" -de modo más preciso, el espacio- de los fenómenos; el segundo quiere expresar, con los ojos entornados del esfuerzo intuitivo, la realidad esencial que se esconde más allá del fenómeno. Ambos pecan por su alejamiento del objeto: el primero permanece en la mente del sujeto, el segundo sobrepasa al objeto. Hace falta un esfuerzo de acomodación que nos sitúe de nuevo en el objeto mismo. El poeta ha de tornar a las cosas mismas, pero, adviértase, a la realidad viva, deviniente, de las cosas".³⁴⁸

La filiación heideggeriana de la poética de Portuondo a partir de la búsqueda de la "esencia de las cosas", lo acerca, paradójicamente, a la fenomenología y a las otras corrientes metafísicas en literatura, que él pretende criticar.

Una visión diferente a ésta de Portuondo, que busca situar la poesía en "las cosas mismas", es la propuesta por Vicente Huidobro en 1925. En sus *Manifestes* rechaza la poesía hecha "alrededor de las cosas", proclamando el "poema creado" basado en la "metáfora creada":

"No agreguen poesía a lo que ya tiene poesía sin necesidad de ustedes. Miel sobre miel empalaga. Hagan la poesía, pero no la pongan alrededor de las cosas.

Creación, palabra clave tanto en la teoría poética de Reverdy y el cubismo, como de Huidobro y el creacionismo, es una palabra de época. No puede ser reducida a su etimología griega, por la cual desde Platón se define la poesía. Tampoco al sentido peyorativo que tiene hoy en día, como rechazo de la concepción sagrada de la poesía. El término creación equivale, tanto para Huidobro y Reverdy como para todos los movimientos de vanguardia de fines del siglo XIX, a símbolo, metáfora, imagen construida y a imaginación. En esos diversos términos, con matices cada vez más arbitrarios, se invirtió la mimesis de la poética aristotélica.

Para Vicente Huidobro la mimesis es creación pura, de ahí la justificación del creacionismo; pero además, como en las vanguardias literarias europeas, es imagen, imaginación, en el sentido de representación. En el marco de esos términos, situados en su época, Huidobro plantea una teoría poética que sitúa la poesía como puro acto de la imaginación, la cual es radicalmente opuesta a la imitación de la naturaleza en el sentido del calco o de la simple representación. La imagen y la imaginación, realizadas en metáfora, la cual fue puesta en el centro de la poesía, confieren al poeta el estatus de creador.

En esa visión se piensa que la imagen y la metáfora hacen el poema: éstas constituyen su "esencia". En resumidas cuentas es la negación del lenguaje. Pues, tal como afirma Henri Meschonnic, no es la metáfora o la imagen la que hace el poema, sino el poema, como acto de lenguaje, el que hace la metáfora y la imagen.

Por ese esencialismo, en la concepción

poética de Huidobro la ruptura con la mimesis es sólo aparente. No implica la negación de la imitación de la naturaleza como poesía primera. La naturaleza sólo cambia de situación. Huidobro no niega que la naturaleza sea poética; al contrario, él la considera como una plenitud poética que se basta a sí misma, y con relación a la cual la poesía creada -el poema- sería una sobre carga de sentido. Por tanto, sería inútil que el poema imitara la naturaleza. Por eso afirma que "miel sobre miel empalaga".

Pero la gran novedad de la concepción de la mimesis en Huidobro es que él trata de colocar la naturaleza como instrumento del poeta, contrariamente a la "vieja escuela" que colocaba al poeta como instrumento de la naturaleza:

"El poeta no debe ser más un instrumento de la naturaleza, sino hacer de la naturaleza su instrumento. Esta es toda la diferencia con la escuela vieja".³⁵⁰

En los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX la mimesis no se concibe sólo con relación a la naturaleza. No sólo la naturaleza es poética. La gran innovación fue transferir la poesía a la máquina: el automóvil, el avión, el tren.

El futurismo hizo la apología del automóvil en los poemas del fundador del movimiento, el italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien le canta al automóvil de carreras transfigurándolo en una "máquina lírica". El cubismo fundó su concepción del arte a partir de la imitación del incipiente cinematógrafo, proyectando en el texto literario los planos, las dimensiones, las superficies y los colores que éste y otros artefactos suscitaron en los artistas de aquel momento, dominados, como afirma

Guillermo de Torre, por el "mito de la modernidad".³⁵¹

Así, pues, para los movimientos de vanguardia de principio del siglo XX, con esos intentos de colocar la máquina y los objetos mecánicos en el centro del poema se afirma una nueva versión de la mimesis antigua. Esta ha cambiado de objeto: en lugar de imitar la naturaleza, como cuando Platón y Aristóteles, la modernidad se propone imitar la máquina y las grandes urbes.

Frente a esa tendencia generalizada en Europa, el creacionismo de Vicente Huidobro aparece como un movimiento disidente: exhorta a los poetas a buscar la poesía fuera de la naturaleza y fuera de las máquinas o las cosas. Para Huidobro, el reto del poeta es inventar la poesía, crearla:

"Entonces les digo busquemos en otra parte, lejos de la máquina y de la aurora, tan lejos de Nueva York como de Bizancio".³⁵²

Este rechazo de Huidobro a ver en la naturaleza y en las cosas el modelo del poeta, no es debido únicamente a la necesidad de crear "otra cosa" en su lugar, lo que sea, con tal de que sea diferente, como repite continuamente. Si insiste tanto en la noción de poesía como creación, reprochando a los griegos el no haber realizado jamás su definición, es porque él cree que se ha producido una evolución en el comportamiento del hombre frente a la naturaleza. El aceptó como punto de partida la teoría del conocimiento innatista que fundamenta la poética de Aristóteles, según la cual la imitación es inherente al hombre, a los niños y al poeta. Pero la imitación no es una condición permanente, sino sujeta a evolución. Así observa que la historia

del arte registra una nueva tendencia en las producciones humanas, que consiste en rebasar el estado de la imitación por el de la creación:

"El estudio del arte a través de la historia nos muestra claramente esta tendencia de la imitación hacia la creación, en todas las producciones humanas, y podemos establecer una ley de Selección Científica y Mecánica equivalente a la ley de Selección Natural".³⁵³

Huidobro no ve, pues, en la imitación una "esencia", una condición natural que deba acompañar obligatoriamente la poesía, sino solamente un momento histórico ya superado en su época. Esta convicción lo lleva a anunciar "la época de creación", y declarar el fin de la imitación:

"Hay que crear

El hombre ya no imita. El inventa (...)

Hay que crear

He aquí el signo de nuestro tiempo".³⁵⁴

Ese cambio de época es un cambio no sólo del modo de actuar del hombre, sino también del modo de significar del poema. La naturaleza y el mundo exterior como modelos del sentido están proscritos del poema "creacionista", como Huidobro llama al nuevo poema que intenta hacer. Para Huidobro el sentido del poema reside en su lugar de existencia, allí donde se construye. La ruptura, según él, entre la naturaleza y el hombre ha permitido un cambio de espacio donde se construye el poema. El poema no existe ya en la naturaleza; no es ésta el origen de su sentido; el poema existe únicamente en la cabeza del poeta y en los libros, sin relación ninguna con la realidad exterior:

"Les diré lo que entiendo por poema creado. Es un poema en el cual cada parte

constitutiva y todo conjunto presenta un hecho nuevo, independiente del mundo externo, separado de toda realidad que no sea él mismo, ya que ocupa su lugar en el mundo como fenómeno particular aparte, y diferente de los otros fenómenos. Ese poema es algo que no puede existir, a no ser en la cabeza del poeta. (...) No puede concebirse en otro lugar que no sea en el libro".³⁵⁵

Octavio Paz es quizás, después de Vicente Huidobro, el poeta y el teórico de la literatura hispanoamericana que más ha reflexionado sobre la relación de la poesía y la naturaleza, buscando situar el sentido de la obra poética. Como para Huidobro, para Octavio Paz la naturaleza no es ya, a primera vista, el modelo del poema.

Ahora bien, es necesario precisar que como Huidobro, Octavio Paz reduce el concepto de naturaleza, en la *Poética* de Aristóteles, a lo cósmico, a lo natural, en oposición a lo humano y a lo histórico. He aquí uno de los graves errores de la obra *El arco y la lira*.

Por eso, como Huidobro, Paz encamina su reflexión en torno al tema de la ruptura entre la naturaleza y el hombre. Ambos autores señalan que desde la antigüedad griega, y por tanto, desde la teoría de la mimesis, se ha producido en la historia de la humanidad, una ruptura entre la naturaleza y el hombre. Todavía en la antigüedad, señala Octavio Paz:

"La naturaleza es el modelo, paradigma y fuente de inspiración para todos los griegos...".³⁵⁶

Sin embargo, para los hombres de las épocas posteriores, y de manera más crucial para los hombres de hoy, la naturaleza ha perdido su sentido:

"La naturaleza no puede servir de modelo para nosotros, ya que, el término ha perdido toda su consistencia".³⁵⁷

Por esa razón, ella ha dejado de representar el modelo de inspiración del poeta. Paz y Huidobro establecen que la relación entre el hombre y la naturaleza ha cambiado, como fruto de la evolución de ambos, cuadro antropológico y cósmico que determina para ellos la actividad creadora. ¿Qué pasa entre estos dos momentos, según Octavio Paz? Si actualmente existe incompatibilidad entre la naturaleza y el hombre es porque la naturaleza, excluido el hombre, ha cambiado de sentido, el de la naturaleza en la antigüedad griega. La naturaleza, nos dice, "ha dejado de ser un ser animado, un todo orgánico y dueña de una forma". Entretanto, "el hombre se ha vuelto histórico, y la naturaleza se ha vuelto naturaleza muerta".³⁵⁸

La oposición entre lo histórico y lo natural es polémica del siglo XVIII; pero es inaceptable la afirmación de que el hombre se ha vuelto histórico. Siempre lo fue. Aunque Huidobro y Paz muestren coincidencias en la idea de la ruptura entre la naturaleza y el hombre, el rechazo de la naturaleza como modelo poético no responde para ellos a las mismas premisas. Tampoco llegan a las mismas conclusiones sobre la poesía. Octavio Paz rechaza la naturaleza como modelo, pero no rechaza una cierta concepción de la poesía como reproducción de la naturaleza. Para Huidobro, si la naturaleza ya no es el modelo del poeta es porque el hombre ha cambiado, rebasando por su actividad histórica el comportamiento imitativo que le unía a ésta. Para Paz, al contrario, si la naturaleza ya no es el modelo no se debe a un nuevo comportamiento

del hombre, sino, sobre todo, al cambio de la propia naturaleza. De ahí que se produzca una serie de diferencias entre las concepciones sobre la poesía de Huidobro y Paz, que diseñan dos poéticas aparentemente irreconciliables.

En efecto, Vicente Huidobro basa su poética en la noción de creación, radicalizándola, empujándola más allá de la significación habitual, la cual, en la tradición poética no es incompatible con la noción de mimesis. Para Huidobro, al contrario, el "poema creacionista" surge como una crítica a la mimesis, y al principio de la veracidad en el cual ésta busca su legitimidad teórica. Leyendo algunos "manifiestos" de Huidobro, relativos al papel de la imagen en el poema, no podemos dejar de relacionarlos con el "nouveau roman" francés, y en particular con el concepto de la imagen, desarrollado por Robbe Grillet, como elemento productor, generador, y no-reproductor de lo real. "Poema creacionista" y "nouveau roman" son portadores del mismo mito, el de la creación. Lo vemos en Huidobro, cuando enarbola una teoría que excluye de la poesía toda experiencia anterior al acto de creación: conceptos, situaciones, imágenes. El "poema creacionista" excluye así toda referencia a lo real, apoyándose en la sola verdad de su existencia:

"El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no desecha ningún elemento de la poesía tradicional, sólo que aquí estos elementos son todos inventados sin ninguna preocupación por lo real, ni por la verdad anterior al acto de realización".³⁵⁹

Nada es comparable en este texto, con

la teoría poética desarrollada por Octavio Paz en *El arco y la lira* y en otros trabajos posteriores. La poética de Paz se basa en una antropología mítica muy próxima de la de Aristóteles, la cual hace de la imitación una condición natural del hombre, y de la poesía un medio de imitar la naturaleza. Y aunque constata que la naturaleza ya no es lo que era en tiempo de Aristóteles, no rechaza el principio de la imitación. Al contrario, considera que la noción de mimesis continúa siendo el fundamento de la poesía, aunque la noción de la naturaleza que se desprende de la poética de Aristóteles, es para él insuficiente. Paz se refiere a las críticas dirigidas a esta poética, argumentando que en la *Poética* de Aristóteles existe una separación entre la concepción de la naturaleza y la noción de mimesis:

"La poética de Aristóteles ha sufrido muchas críticas. Sólo que, contra lo que uno se sentiría inclinado a pensar instintivamente, lo que nos resulta insuficiente no es tanto el concepto de reproducción imitativa como su idea de la metáfora y, sobre todo, su noción de naturaleza".³⁶⁰

Paz no aclara en su obra cuál es la concepción de la naturaleza en la *Poética* de Aristóteles. Sólo se refiere a ésta diciendo que en época de Aristóteles la naturaleza era viva y que en la época moderna la naturaleza está muerta.

Sin embargo, esa diferencia respecto de la naturaleza implica una diferencia ontológica. Sin rechazar la poética de Aristóteles, Paz rechaza la ontología implícita en su concepto de la naturaleza:

"Así, pues, lo que nos parece extraño y caduco -como muy bien observa García Bacca-

no es la poética aristotélica, sino su ontología. La naturaleza no puede ser un modelo para nosotros, porque el término ha perdido toda su consistencia".³⁶¹

En la poética de Paz, como en las concepciones literarias de otros hispanoamericanos, la búsqueda de la innovación se manifiesta mediante el rechazo de uno u otro aspecto de la poética de Aristóteles. Paz separa la noción de mimesis de Aristóteles de su ontología general. La poética de Paz es también un esfuerzo por separar el concepto de metáfora de Aristóteles, construido según Paz en base a la preposición "como" y como separación, de su noción de mimesis y de toda su poética.

Para marcar su separación respecto de esa concepción de la metáfora, Paz propone otra noción basada en la identidad y no en la analogía. Es una metáfora, dice él, "que elimina el "como" y dice: esto es aquello". Es una metáfora que "no compara ni muestra, sino que revela". En cuanto a lo demás, la poesía, aunque fundada en otro concepto de la metáfora, es para Paz conforme a la poética de Aristóteles. Es la "reproducción imitativa" de modelos y de mitos:

"No menos insatisfactoria parece la idea aristotélica de la metáfora. Para Aristóteles la poesía ocupa un lugar intermedio entre la historia y la filosofía. La primera reina sobre los hechos; la segunda rige al mundo de lo necesario. Entre ambos extremos la poesía se ofrece "como lo optativo". "No es oficio del poeta -dice García Bacca- contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos que hubiesen sucedido". El reino de la poesía es el "ojalá". El poeta es "varón de deseos". En efecto, la poesía es deseo. Mas ese

deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo "imposible verosímil", deseos de imposible: la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del "ojalá" es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra "como": esto es como aquello. Pero hay otra metáfora que suprime el "como" y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela -y más: provoca- la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles. Entonces, ¿en qué sentido nos parece verdadera la idea de Aristóteles? En el de ser la poesía una reproducción imitativa, si se entiende por esto que el poeta recrea arquetipos, en la acepción más antigua de la palabra: modelos, mitos".³⁶²

Los términos a partir de los cuales Vicente Huidobro erige el "creacionismo" como teoría poética basada en la "imagen creada", dan la medida de una cierta modernidad poética en Hispanoamérica que intentó apartarse de la teoría de la imitación de la naturaleza, tal y como la encontramos en Aristóteles. Sin embargo, en Huidobro la concepción del poema como imagen presenta dificultades: la imagen recupera el principio mimético que quiso rechazar. Esta recuperación de la mimesis, y por lo tanto de la naturaleza como fundamento del poema se produce en Huidobro por medio del concepto de revelación: la imagen es revelación; la poesía es revelación. Esa concepción es común a la poética de Huidobro y de Paz.

En América hispánica, ningún teórico de la literatura rechaza la noción de mimesis en el sentido de la imitación de la naturaleza, como fundamento, como "esencia" de la poesía; aunque, como hemos visto, autores como Reyes, Portuondo, Paz, Huidobro, producen ciertos cuestionamientos o ciertos desplazamientos de sentido de esa noción.

En realidad, frente a la mimesis aristotélica existe una actitud exegética; aún aquéllos que más se apartan de la tradición, dándoles valor de modernidad a sus críticas, se limitan a explicar, a interpretar la mimesis, buscando adaptaciones o aplicaciones, según la época.

Dentro de esa línea de modernidad, con las limitaciones señaladas, además de Vicente Huidobro y Octavio Paz cabe destacar a Macedonio Fernández. En sus ensayos, "para una teoría del arte" (1927), "para una teoría de la novela" (1928) y "para una teoría de la humorística" (1944), este autor desarrolla una conceptualización del arte muy distante, en principio, del concepto tradicional de la mimesis como imitación.

Para Macedonio Fernández, el arte excluye todo elemento de sensación, de representación mental, de información sobre la vida práctica y de efectos sensoriales y de significación, provenientes del lenguaje. El arte es, según este autor, pura emoción, emoción impráctica, excluyendo de ésta todo placer de los sentidos. Esa oposición entre lo emotivo y lo sensorial es lo distingue la obra literaria del arte culinario. Ese planteamiento básico inicia su ensayo "Para una teoría del arte":

"Belarte debe llamarse al arte, para excluir netamente la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse culinaria".³⁶³

Más adelante amplía su definición sobre el arte: "El arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado desdeñosamente culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de la emoción de suscitar(...)".³⁶⁴

El ensayo "Para una teoría del arte", como todos los textos de Macedonio Fernández, tiene como filosofía y teoría general, la Eudemonología, que como se vio en páginas anteriores, busca evitar los dolores y los placeres, estableciendo un balance hedónico favorable al vivir sobre el no vivir.

Sin embargo, en su teoría del arte, ese hedonismo es inmaterial y no imitativo. El arte que lo suscita es insensorial. Por eso, llama al arte "autorística", para indicar su propia ejecución en la emoción del yo, sin copiar "mentes ni cosas". Por eso también, excluye del arte la belleza, la cual, dice, es siempre natural:

"El arte no es un fenómeno de belleza; ésta, si existe, es lo natural, de ambas naturalezas:psíquica y física. El arte es un fenómeno de autorística del saber, o ciencia. Y la autorística -que no copia mentes ni cosas- típica, o el arte, nace de emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación".³⁶⁵

Según esa definición, la emoción práctica, es decir, la sensación, tiende a imitar las cosas o los conceptos. Y en ese sentido, dejan de ser arte no sólo las artes puramente sensoriales como la música y la danza, sino también las artes del lenguaje que se apoyen en el aspecto sensorial de éste.

En esa categoría entran todos los procedimientos retóricos y todas las

técnicas particulares de las diferentes artes, orientados hacia la formación del sentido. Por eso, Macedonio Fernández excluye del arte el teatro dramático, el verso, el relato, la oratoria, las canciones, la ópera, el ensayo. Y el horror del arte, dice Macedonio Fernández, es el relato, la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz. Para él no es arte, toda "técnica directa" de comunicación de emoción, de instrucción, de información:

"El estado de emoción artística no debe tener: 1) ninguna instructividad o información; 2) ninguna sensorialidad; 3) ninguna otra finalidad que sí mismo. Dicho en otros términos: un arte es tanto más Belarte: 1) cuanto más consciente, es decir respondiente a un plan voluntario de técnica, no a un entusiasmo por el "asunto" y por contar el autor lo que siente; 2) cuanto más pura, más exclusiva su técnica; un arte es una sola técnica excluida para los demás. Quedan fuera del arte las combinaciones de técnicas, cual son el teatro dramático, el verso, el recitado, la oratoria, el canto, con palabras, la opera, el ensayismo que se enreda con didáctica y ciencia; cuanto más artes diferentes se asocian menor es su poder; el cine mudo y sin membrete o leyenda es un tipo de arte puro precioso, como la palabra escrita o hablada sin gesto, inflexión ni lujos de bella voz; 3) cuanto más técnico e indirecto; debe ser versión, mejor dicho procedimiento, nunca enunciación ni comunicación; 4) cuanto menos volumen de "asunto", menos gruesa motivación; la tragedia sin muerte, suicidio, adulterio, incesto, infamia, deformidad física, es la única".³⁶⁶

En los planteamientos de Macedonio Fernández se percibe el concepto de "poesía pura". Ese concepto aparece en la obra *La poésie pure*, del abate Henri Bremond, la cual surgió de un debate en París en 1925-1926. Aquí no tiene el sentido que le dieron Edgar Poe, Baudelaire, Mallarme y Valéry, es decir, como literalidad de la poesía sin otra finalidad que la poesía misma. Para Bremond, la poesía pura implica una concepción mística de la poesía que excluye el lenguaje, como lo excluye Fernández, y condena el poema a lo inefable:

" (...) en un poema, hay vivas pinturas, pensamientos o sentimientos sublimes, hay esto, hay aquello, también de lo inefable; nosotros decimos: hay sobre todo de lo inefable estrechamente unido, además, a esto y a aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, al esplendor, a la acción transformadora y unificadora de una realidad misteriosa que llamamos poesía pura".³⁶⁷

El autor argentino produce una redefinición de los géneros literarios cuyo punto de partida es la mimesis o imitación. Sin embargo, es preciso observar en esa clasificación de las artes, algunas implicaciones teóricas: Macedonio Fernández sitúa su poética en una teoría lingüística basada en la separación entre lo formal y lo semántico: la técnica y el asunto.

Para Fernández, el lenguaje tiene como función fundamental la comunicación de información, de instrucción, de ciencia, en el uso ordinario. Sin embargo, la poesía, el arte, que usa ese mismo lenguaje, debe despojarlo de toda noción, de todo concepto; y también de todo recurso sensorial que evoque la imagen o la analogía imitativa de una emoción, de un gesto, de un concepto.

Por eso, rechaza como recursos artísticos la interjección, la onomatopeya, los procedimientos rítmicos y prosódicos. Por eso se opone también a la noción de "lenguaje poético", que para este autor, busca apoyarse en esos recursos, en sustitución de la "virtud artística":

"La palabra es el instrumento prominente de la información, de la instrucción, de la ciencia; es esta misma palabra la que, sin instruirnos y sin sensorialidad debe obtener estados de ánimos enteramente exentos de noción. Las palabras de una demostración en geometría son las mismas que las de una página de prosa, pues excluyo de la prosa las interjecciones y frases interjectivas, tanto como de la exposición matemática. He aquí uno de los problemas de la estética. La caricatura de este socorrerse el arte en recursos desdeñables de interjección, sonoridad, onomatopeya, consonancia, ritmo, es la condescendiente invención del lenguaje poético, cuya pretensión íntima es la muy desatinada pero muy utilitaria de eximir de pensamiento y pasión al autor literario en gracia al uso de este lenguaje sustituidor de la virtud artística".³⁶⁸

Se observa una flagrante contradicción en el pensamiento de este autor: rechaza el lenguaje poético debido a que éste emplea recursos formales en sustitución del pensamiento y la pasión del autor de la obra artística. Sin embargo, hemos visto que para Fernández el concepto es precisamente el enemigo del arte.

Además, a pesar de ese menosprecio por los recursos de la onomatopeya, el ritmo, la interjección, etc, el arte se reduce a la técnica, excluyendo el tema o asunto, el cual sostiene Fernández, no es literario,

expresando una idea muy moderna:

"Los 'asuntos' son extraartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica, por lo que extraña en Porto-Riche, y más aún en Goethe, la banalidad del pueril catálogo de asuntos. Fuera de la técnica no hay arte; la invención del 'asunto' es un juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos".³⁶⁹

En términos actuales, arte es significante puro, sin huellas de significado. Y cuando se admite el significado, éste se reduce a la emoción, excluyendo la sensación.

Lo despreciable para Fernández es el peso de lo sensorial en el arte. Por eso, aun cuando define el arte por la técnica, rechaza las técnicas directas y las mezclas de técnicas en un mismo arte. Su meta es la pureza insensorial de la técnica; por eso, el arte es técnica indirecta, no directa, la cual es copia o imitación:

"Belarte llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento".³⁷⁰

Así, en la poesía, que es arte, el obstáculo es el verso. Forma parte de lo "culinario" la sensoriedad producida por efecto del metro en literatura. Pues, la versificación no es más que un medio de imitar "la emoción artística", que no tiene necesidad de ser expresada recurriendo a los sentidos o a medios muy visibles. Y la versificación, y la escritura, son instrumentos o sistemas de signos que se fundamentan en la motivación:

"Así, es culinaria toda versificación, en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmo de sus acentos".³⁷¹

Es clara la confusión entre versificación y ritmo. Como también el hecho de que para Fernández la mimesis es copia; el concepto de imitación no tiene el sentido de representación como en Aristóteles. Desde esa interpretación, común en Hispanoamérica, Macedonio Fernández se opone a los procedimientos y a las artes que, según él, son copia o imitación de gestos o imitaciones humanas, como el relato, la descripción, el teatro:

"Todo el arte está en la versión o técnica, es decir en lo indirecto, y el horror del arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz; en fin, hacernos ir al teatro para ver allí lo mismo que vemos en la calle y en casa, los cuentos de familia y los espeluznantes crímenes de las crónicas policiales de los diarios".³⁷²

La finalidad última del arte, repite Macedonio Fernández en varias oportunidades, es la emoción; es ésta, el punto de partida y el punto de llegada del arte. Ella es el "bello arte". Y este "bello arte" se reduce a técnicas "puras", no motivadas, indirectas, de suscitación "de estados psicológicos". Estas técnicas indirectas son: la metáfora o poesía, lo humorístico, y la prosa de personaje o novela:

"El arte literario tiene tres géneros puros: la metáfora o poesía (que incluye lo fantástico tierno, no las sutilezas de invención del ensueño y la imaginación), la humorística conceptual y la prosa del personaje o novela. Son las solas belartes

puras de la palabra, o prosa. Desecho el realismo y lo grotesco así humorístico como serio, pues encuentro que hay un grotesco tierno, sentimental abominable pero del gusto de la gente de mal gusto(...)"³⁷³

Para Macedonio Fernández, éstos son los únicos tres géneros cuyo fundamento se opone a la noción de la imitación de la naturaleza o de lo real. El les llama "bellas artes" puras de la palabra, o "prosa", ya que por oposición al verso, a la escritura, a lo fantástico, a todo realismo o "arte de copia" o arte motivado, son los únicos que se realizan "solamente con la palabra escrita y con la palabra escrita "autorística".

En esa visión, se excluye del poema el concepto, lo sensorial, las imágenes, la sonoridad, la prosodia, haciendo de la "poesía pura", pura emoción y pureza técnica.

André Spire reaccionó en 1949 contra la noción de la poesía pura, proclamando en su obra *Plaisir poétique et plaisir musculaire* el carácter sensorial de la poesía, a partir del valor sonoro y conceptual a la vez del lenguaje.

Esa sensación es musical, rítmica, sonora, antes que visual, producida en la relación entre la boca y el oído, debido al carácter oral del lenguaje y del poema, por encima de su configuración gráfica.³⁷⁴

Encontramos en la visión poética de Fernández dificultades teóricas en relación con el concepto de mimesis, similares a las ya apuntadas en la poética de Vicente Huidobro. Ambos se oponen a la mimesis como imitación de las cosas. Sin embargo, tal noción resurge cuando se identifica la poesía con la metáfora, la imagen, la realización de la "emoción poética" o del

"estado psicológico".

Ahora bien, no hay que creer que la concepción de la mimesis o de la metáfora en el sentido de imitación mental o psicológica es fruto de la modernidad. La mimesis como imitación, no sencillamente de un referente externo, de un objeto, una persona o una situación, sino de un concepto o imagen mental fue elaborada por la poética clásica europea del siglo XVII. Surgió como resultado de un replanteo de la teoría de los géneros literarios de Platón y Aristóteles, como lo señala el autor francés Gerard Genette en *Introducción á l'architexte*. En esa poética, la mimesis como concepto se asocia al género de la poesía lírica.

Dos autores de tratados de poética clásica serán los responsables de la innovación. El español Francisco Cascales; el francés Batteaux:

"Cascales cubre de un vocabulario ortodoxo una idea que lo es muy poco; es decir que un poema, como un discurso o una carta, puede tener por sujeto un pensamiento o un sentimiento, que, simplemente, expone o expresa. Esta idea que nos parece hoy día banal, fue sistemáticamente rechazada durante siglos".³⁷⁵

A Batteaux le corresponderá el esfuerzo por integrar la poesía lírica a la poética clásica, sobre la base de premisas muy cercanas a las de Cascales, a saber:

"El poeta expresa sus sentimientos y no imita nada".³⁷⁶

La conjunción del esfuerzo teórico de esos dos autores dará como resultado el nuevo cuadro de géneros literarios que conocemos hoy, y que creemos que nos viene de la poética de la antigüedad:

Lírico/épico/dramático.

EL CONCEPTO DE "NEGRITUD" EN POESIA

En América hispánica, en particular en el Caribe hispánico, el concepto de "negritud" ocupa un lugar importante en la búsqueda de la "esencia" de la poesía. Sin embargo, referirse a los conceptos de "negro", "negroide", "negritud" o "africanidad" en relación con la literatura, significa correr el riesgo de oponerse a dos tipos de obstáculos que desde el inicio del movimiento de la "negritud" han atascado la investigación y la reflexión acerca de la especificidad de las obras poéticas producidas por sujetos cuyo espacio antropológico es la raza y la cultura negras en cualquier parte del mundo. Esos obstáculos son: en primer lugar, la dimensión antropológica del concepto de "negritud", que hasta ahora no ha sido debidamente estudiada; y en segundo lugar, aquellas características que se le atribuyen a la poesía de expresión negra, que a menudo son las mismas que definen la poesía a secas en la tradición poética occidental.

La bibliografía sobre el tema de la "negritud" nos aporta datos determinantes, a través de los cuales la historicidad de ese concepto aparece en relación con los otros temas centrales: poesía y antropología. La "negritud" ha fungido, desde el inicio del concepto, como antropología poética; sus creadores y sus propagadores principales fueron los poetas negros de Africa; también de las diversas regiones en donde los avatares de la historia del colonialismo llevaron al hombre negro esclavizado y desarraigado de su cultura a cultivar y a interpretar en las nuevas condiciones, el legado de Africa.

La "negritud" surgió como un movimiento literario que recogió en sus concepciones estéticas y en sus producciones poéticas las reivindicaciones nacientes de los años 30 que pugnaban por un renacimiento de la cultura negra, en medio de las luchas anticolonialistas de la época. El poeta martiniqués Aimé Césaire fue el primero en utilizar ese concepto en su obra *Cahier d'un Retour au Pays Natal*. El poeta senegalés Léopold Sédar Senghor fue desde entonces su principal teórico y divulgador, hasta dotarlo del programa político neocolonialista que hoy se le conoce, a partir del vínculo que este autor establece entre la "negritud" y la francofonía.

Las condiciones históricas evocadas imponen que toda referencia a la poesía en relación con la raza negra, sea planteada de inmediato en términos antropológicos y políticos. Sin embargo, existe una gran dificultad en pensar el concepto de "negritud" como proyecto de antropología poética, tal como éste se presenta en esos autores.

El escollo viene de la situación-definición que se plantea de la poesía y del hombre de cultura negra, los cuales se conciben siempre en relación de oposición o identificación con la civilización occidental. Esto determina que la historia del concepto de "negritud" sea supeditada a la historia del concepto de "poesía" o de "literatura", tal como éste se entiende en Europa, y en la tradición poética occidental.

Los valores poéticos y culturales que los teóricos de la "negritud" se propusieron reivindicar para la raza negra fueron muchas veces descritos respondiendo a la visión etnocentrista de algunos intelectuales europeos, o de intelectuales africanos

européizados. Como lo observa el autor africano Alpha I. Sow, "la negritud se deriva de una visión típica occidental de los problemas de Africa".³⁷⁷ A la formación de esa visión contribuyó grandemente Jean Paul Sartre a partir de 1948, con su teoría de la negritud expuesta en la introducción al libro de Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*.

La ideología de la "negritud", en cualquiera de sus tendencias -"reaccionaria" como en Léopold Sédar Senghor, o "progresista" como René Depestre, para quien la validez de ese concepto sólo es posible en relación con la liberación nacional y dentro de un nuevo "marronismo" ideológico- es una concepción ahistórica de la poesía negra. Esta tiende a encubrir la circunstancia de que el simple hecho de hablar de poesía, de imaginar la manera de realizarse y funcionar, aún sin instrumentalismo de tipo étnico o político, es ya un acto de determinación antropológica de la poesía. El cubano Emilio Ballaga niega ese carácter antropológico en su obra *Mapa de la poesía negra americana* cuando señala que:

"Será necesario insistir en que "Poesía blanca", "Poesía negra" son términos sospechosamente limitadores que cortan a veces, hiriéndolo, el cuerpo viviente de la poesía que en definitiva es una".³⁷⁸

Esa idea, según la cual la poesía es una, a pesar de las razas, las culturas, las lenguas, los sujetos, sólo pueden conducir a anular el carácter histórico de la poesía. Es una negación de los rasgos propios de las literaturas de diferentes culturas. Así se tiende en fin de cuentas a adoptar como concepto de poesía -válido inclusive para la

poesía negra, cuya especificidad el autor trata de presentar en su antología- la "poesía blanca", la poesía que la tradición poética occidental ha unificado y generalizado en la etimología *poiesis*.

Sin embargo, es necesario aclarar que *poiesis* era un concepto que para los griegos se definía y funcionaba en relación con los mitos, las creencias religiosas, la noción del universo, en fin, las prácticas cotidianas de la sociedad griega de la antigüedad. Es por eso que en los textos de los autores griegos, Platón y Aristóteles principalmente, la poesía se sitúa en relación con las otras etimologías *muthos*, *mimesis*, *logos*, *apollos*, *khatarsis*, etc., que la poética general en su búsqueda de un sentido primero y permanente de la poesía, ha reducido a un significante vacío.

Los rasgos poéticos que caracterizaban la poesía "negra" en la teoría de la "negritud" no rebasan los géneros poéticos ni los componentes de la poesía que en términos generales fueron definidos en la poética de Aristóteles. Entre las características que constituyen una consubstancialidad del hombre y la poesía negros, en la búsqueda de la "esencia negra" desarrollada por los teóricos de la "negritud", hay una que se da como principal: el ritmo. Senghor define la "negritud" en término de ritmo y emoción:

"Europa es la civilización del razonamiento discursivo, del análisis y del genio mecánico", mientras que el negro se caracterizaría por "la emoción, la intuición y el ritmo".³⁷⁹

El ritmo está en el interior del hombre negro, como una propiedad que le es intrínseca, innata, permanente. El hombre negro es un "ser rítmico", afirma Senghor.

Pero el ritmo está también en la piel del negro, en su cuerpo, el negro es la "encarnación del ritmo", según el autor africano.

En cuanto a la poesía negra, es frecuente oír como algo exclusivo a este tipo de poesía que ella se caracteriza por el ritmo: "ha sido en el área del ritmo donde la contribución del negro ha sido ciertamente sobresaliente",³⁸⁰ señala Senghor, y analizando las bases estéticas de la poesía negro-africana concluye que "la cualidad esencial del estilo poético negro es el ritmo". Otros teóricos de la negritud coinciden con Senghor en esta definición del negro y de la literatura negra como esencia rítmica, antilógica y antidiscursiva. Así el autor haitiano Jean Price-Mars desarrolla en su obra *Ainsi parla l'Oncle*, criterios similares a los de Senghor:

"Los negros poseen una inteligencia sensorial todavía no adaptada a la abstracción... En ellos, el fenómeno intelectual permanece obscurecido por el aspecto emocional".³⁸¹

Si se observa de cerca esa caracterización del hombre negro y de su poesía a través del ritmo, uno se dará cuenta de que ésta sigue los mismos términos que con frecuencia se emplean para la poesía en general. Es la repetición de la dicotomía emoción contra razón, vigente en todas las poéticas occidentales como definición de la poesía, que para la "negritud" constituye la premisa de caracterización del negro.

Sin embargo, esta caracterización responde a una antropología y a una epistemología etnocentristas de algunos antropólogos europeos, para quienes el "razonamiento discursivo" es un valor de las

sociedades "civilizadas", mientras que la emoción, el pensamiento pre-lógico, son rasgos típicos de las sociedades "primitivas", en primer lugar las sociedades africanas. Leyendo a Senghor y a Price-Mars, estamos repasando una lección de Jean-Pierre Vernat, quien descubre en la Grecia antigua "la pura abstracción, la identidad en sí misma, el principio mismo del pensamiento racional, objetivado en la forma del *Logos*",³⁸² y la otra lección de Levy-Bruhl sobre la característica irracionales de los pueblos "primitivos".

Por encima de ese dualismo, la poesía es una noción cultural, contextual, antropológica. Así fue y así debió seguir siendo, pero condiciones históricas del poder, de dominación política, trasladaron la noción griega de la poesía hacia otros pueblos, despojándola en apariencia de su carácter antropológico propio a la mentalidad griega de una época, y convirtiéndola en una definición universal, en una "esencia" poética. Alfonso Reyes describe este proceso de traslación e imposición de la cultura griega hacia otras regiones, incluyendo a América, en estos términos logocentristas: "Viaja la cultura, no se está quieta. Por tres siglos funda sus cuarteles en Atenas; por otros tres, en Alejandría. Como el néctar de nuevos cónsules que dice Sainte-Beuve en sus "Pensares de agosto", madura por otros cinco en Roma; ocho reposa en Constantinopla. Y al cabo se difunde por el Occidente europeo, para después cruzar los mares en espera de la "hora de América", hoy más apremiante que nunca".³⁸³

A la luz de esas observaciones surgen entonces las interrogantes acerca de la situación, el valor, la función de las

literaturas de origen negro o africano, dentro de la totalidad que significa el concepto de "negritud". Otra de las dificultades de ese concepto es precisamente ésta: se trata sólo de una noción fenomenológica que tiende a construir el mismo universalismo de la *poiesis* griega. La "negritud" plantea una "esencia" poética y cultural del negro, mediante la cual, en la búsqueda de una identidad opuesta a la identidad del europeo, se anula toda la diferencia y toda la historicidad de las literaturas negras, en las diferentes sociedades en donde éstas se realicen. El autor africano Pathé Diane observa justamente, que la "negritud" en Léopold Senghor, es un esencialismo y una ahistoricidad, cuyo valor sólo se mide con relación a Europa:

"La negritud de Senghor basa lo diferente y lo distintivo en una "esencia negra". Una esencia aparentemente intemporal, impermeable a los vaivenes de la historia".³⁸⁴

Esa metafísica es la que ha venido funcionando como antropología poética a través del concepto de "negritud". Este se constituye de esa forma en el "Logos" del africano negro, contra el carácter radicalmente histórico, empírico, de las obras poéticas de los diferentes sujetos y pueblos de cultura negra.

Es indudable que lo principal en la poesía negra es el ritmo, como en toda poesía, y hasta admitimos que por razones lingüísticas y culturales, en ella el ritmo pueda revestir características particulares que la hacen realizarse y sentirse de manera diferente a otro tipo de poesía. Sin embargo, la reducción del ritmo en la poesía negra a lo sensorial y lo emotivo contra el

razonamiento discursivo, cualidades dadas como permanentes en el hombre negro, nada tiene que ver con la poesía en tanto que acto de lenguaje. Hay en esa noción del ritmo de la poesía negra, una concepción biológica del ritmo, el ritmo epidérmico, y una transferencia a la poesía del ritmo de la música. El "ritmo" o la "música" en la sangre o en la piel, sintetiza en la opinión corriente la confusión que se opera entre ritmo poético y ritmo musical.

Esa confusión ha sido vehiculada muchas veces por los mismos poetas, como la encontramos en los mismos términos que en la opinión corriente en el libro *Este negro nuestro a quien debemos querer*, del declamador de poesía negra Carlos Lebrón Saviñón:

"Todo lo que es ritmo lleva, aún cuando no lo perciban nuestros oídos de carnes, sonidos musicales... Y la poesía es música que habla, líneas que palpitan... Así, pues el arte negro... es una fuente elevada de poesía y música. Estas están tan mezcladas, que a veces no es posible separar una de otra".³⁸⁵

Esa opinión común que confunde en la poesía negra el ritmo musical y el ritmo poético, circula sin crítica en las obras sobre el tema de la "negritud", que siguen un mayor rigor metodológico. Así, Bruno Rosario Candelier ve la poesía negra de algunos autores dominicanos como un intento de imitación del ritmo y la danza africanos reproducidos por el tambor de los esclavos negros:

"La cultura bantú llegó a América con el tambor de los esclavos, y ese rústico instrumento no sólo iba a reproducir la danza y el ritmo -máxima expresión de la negritud-, sino que condensaría... el

lenguaje expresivo de la lírica tradicional negroafricana. Descubrir, pues, su significación o imitar esa sonora expresividad es lo que intentan muchos de los poetas de raigambre criolla".¹⁸⁶

La metaforización del ritmo de la poesía que aquí observamos, no es tampoco exclusivo de la poesía negra. En la tradición poética occidental la historia del ritmo poético ha sido atada a la historia del ritmo de la música y de la danza: el ritmo es música, el ritmo poético es danza, es la afirmación que se viene haciendo desde el coro griego, y así la encontramos expuesta por Pedro Henríquez Ureña en su ensayo "En busca del verso puro":

"Verso, música, danza... El verso nace junto a la música, unido a la danza... Históricamente, el verso nace con la danza: es danza de palabras; danza de sonidos de la voz. Los nombres arcaicos que designan el verso y la música y la danza son, en su origen, comunes a los tres: "areíto" entre los indígenas de Santo Domingo, o "coro" entre los griegos, son nombres indivisos del baile con canto".³⁸⁷

De manera que, cuando se dice que la poesía negra es ritmo de la música y la danza, nada se ha dicho de específico a ésta. Hasta en los instrumentos musicales, la metáfora del ritmo musical transferida al ritmo poético, es la misma en la poesía negra y en la poesía en general.

La lira en la poesía occidental pasó a ser de puro instrumento musical que acompaña la poesía la definición misma de poesía: "la lírica", "la poesía lírica"; asimismo en la poesía negra se utilizan los instrumentos de percusión como definición poética en la opinión corriente, y en los textos de los especialistas de la "negritud".

Hay sin lugar a dudas una relación muy estrecha, cultural y ritual, entre la poesía, la música y el canto africanos. Eso es propio de toda cultura en donde predomina la tradición oral sobre la escritura. Quien observa la bibliografía del estudio de Pedro Henríquez Ureña, "La versificación irregular en la poesía castellana", se dará cuenta de que sus referencias le vienen en su mayor parte de la música y el canto, que desde los juglares, en la tradición popular y oral de la literatura española, se componían para acompañar el texto poético. Así, el ritmo de la música es confundido con el ritmo de la poesía en la tradición de la poesía oral española.

Pero de manera particular, la música está presente en la poesía negra, a través del motivo del tambor y de su imitación onomatopoyética. Nicolás Guillén es un buen ejemplo de esa presencia. En su poema "Canto negro", se produce una identificación de la música del tambor y del baile y el canto del negro, a través de la versión onomatopoyética, prosódica, en la voz del cantante: "Yambambé, yambambé", y los repique del tambor "Tamba, tamba, tamba". En otro poema de su obra *Sóngoro cosongo*, "la canción del bongó", el tambor es la voz que llama y congrega al blanco y al negro alrededor de su repique. "Pero mi repique bronco./pero mi profunda voz,/convoca al negro y al blanco".³⁸⁸

Sin embargo, esos ejemplos de utilización temática o de imitación del tambor negro, no pueden tomarse simplemente como ritmos musicales; se trata de ritmo poético, cuyo deleite y significación sólo puede realizarse y percibirse mediante las palabras, el discurso. Es el discurso poético de Guillén que hace del tambor en el

primero de esos poemas una figura onomatopoyética, y en el segundo una prosopopeya, mediante la cual se dota al tambor de voz humana. No es porque se cante la poesía, que se le ponga instrumentos musicales y se baile, que ella deja de ser discurso. Pensamos que es a partir de este reconocimiento de la poesía negra como discurso de un sujeto, discurso de poetas, que podrá estudiarse su especificidad, contra las generalizaciones, el esencialismo, y las metaforizaciones, que de todas maneras son aplicaciones en la poesía negra, de generalizaciones hechas en torno a la poesía de la tradición poética occidental.

En esas sociedades, como en cualquier otra, no se puede estudiar la poesía sino es dentro de sus prácticas cotidianas. Ellas dan función, valor, sentido, a las producciones artísticas y a los diferentes discursos.

El primer paso para el estudio de la especificidad de la poesía en Africa y el Caribe, es tomar en consideración la lengua en que se realiza. Los límites diferenciales de una literatura los fija en un primer tiempo, la lengua. Para los países de Africa, con una diversidad lingüística muy marcada y con una tradición oral dominante, en relación con la literatura escrita de Occidente, valdría más comenzar por examinar esas lenguas, sus sistemas rítmicos, relacionando sus manifestaciones literarias y artísticas con el mito y los ritos religiosos.

Esa relación antropológica entre la lengua y las prácticas poéticas y religiosas de las sociedades africanas es identificada por el autor africano Honorat Aquessy cuando afirma:

"El mito suministra el marco de

referencia dentro del cual la voz pone el problema de la realidad como el de un objeto existente aquí y ahora entre el orador y la audiencia".³⁸⁹

El autor haitiano Willy Apollon hace observaciones similares con respecto al Voudú en Haití. El Voudú es descrito como:

"Un espacio para las 'voces', constituido por un 'conjunto de ritos', donde la danza, la música, el gesto, la palabra, la bebida, el tambor y todos los otros elementos simbólicos, se confunden entre ellos, sin que uno pueda determinar nada, ni los cantos, ni los tambores, ni los sueños, ni los múltiples ritos como determinantes".³⁹⁰

Esa oralidad de la "voz", a la vez individual y colectiva, hecha de ritos, palabras y tambores, constituye el rasgo más específico de la literatura negra, aun cuando se realice en lengua no africana. Es esa oralidad la que encontramos en las novelas de los autores haitianos. *Les gouverneurs de la rosée*, de Jacques Roumain, *Mon compere le general soleil*, de Jacques Stephan Alexis y *Le mát de cocagne*, de René Depestre. La oralidad está en los ritos que esas obras reconstruyen. Es sólo desde ese punto de vista que podrían ser aceptados los términos de "poesía negra" o "poesía negroide" o "poesía mulata", que en parte utilizamos, y que con frecuencia designan en las Antillas la poesía con rasgos rítmicos o ideológicos africanos. El color no es aquí un rasgo epidérmico sino una especificidad lingüística, política y religiosa de una oralidad.

Dentro de esta oralidad africana, hay una forma particular que reviste la poesía negra de habla hispana, en poetas como el cubano Nicolás Guillén, el puertorriqueño

Luis Palés Matos, y el dominicano Manuel del Cabral. Su especificidad se enmarca dentro de la definición que dio Nicolás Guillén en 1931 de su *Sóngoro Cosongo*: "poemas mulatos", "color cubano":

"Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco nísperos... el espíritu de Cuba es mestizo... Algún día se dirá "color cubano".³⁹¹

Sólo falta en esta definición de Guillén, cambiar ciertos términos, y en lugar de decir "étnico", decir antropológico: así tendremos la historicidad de cada una de las literaturas del Caribe, historicidad que comienza por negar la existencia de una poesía negra, o "negra de expresión hispánica" o de "expresión francesa" o de "expresión inglesa", como muchos la definen: las literaturas hispánicas de las Antillas ponen en crisis el concepto de "negritud" en tanto que antropología poética y cultural del negro, válida para todas las culturas y lenguas. Los rasgos específicos de la poesía negra no pueden limitarse a contenidos que uno puede trasladar de una lengua a otra, sin consideración de significantes, ligados siempre a prácticas culturales.

Como lo señala Guillén para su poesía y para Cuba, en las Antillas de habla hispánica no hay poesía negra:

"Hay simplemente una formidable contribución del hombre negro a la poesía española".³⁹²

Nosotros diríamos más bien: la "negritud" de los poetas étnicamente negros, pero lingüísticamente hispanos es en América una ficción. Es literatura hispanoamericana. La formación poética y

las obras de los poetas de las Antillas hispánicas no caben en otra literatura.

NOTAS

- 310 Jean Wahl: *Essence et phénomène...* Vrin, París.
- 311 Octavio Paz: *El arco y la lira*. p.7. Fondo de la Cultura Económica, México, 1973.
- 312 Felix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*. p.3, Seix y Barral, Barcelona, 1972.
- 313 Ibid. p.6.
- 314 Mikhaïl Bakhtine: *Le marxisme et la philosophie du langage*. p.107. Ed. Minuit. París, 1972.
- 315 José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*. p.10.
- 316 Ibid. p.90.
- 317 Ibid. p.92.
- 318 Alfonso Reyes: *El deslinde*. p.32.
- 319 Ibid. p.32.
- 320 Ibid. p.34.
- 321 Alfonso Reyes: *Obras completas*. T.XIV. p.84. Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- 322 Ibid. p.85.
- 323 Juan Marinello: *Poética*. p.21. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1933.

- 324 Ibid. p.22.
- 325 Ibid. p.23.
- 326 Ibid. p.25.
- 327 Ibid. p.24.
- 328 Alfonso Reyes: *El deslinde. Obras completas*, T.XV, p.267. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- 329 Juan Marinello: Op. cit. pp.26-29.
- 330 Kevin Power: *Una poética activa. Poesía norteamericana 1910-1975*. Editora Nacional, Madrid, 1978.
- 331 Ibid. pp.27-30.
- 332 Iouri Tynianov: *Le vers lui-même*. 10/18. París, 1977.
- 333 Diógenes Céspedes: *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*. La concepción de Paz sobre el ritmo es sintetizada por este autor: "La noción de ritmo está ligada en Paz al movimiento del cosmos y este movimiento sobredetermina el de los seres y las cosas aquí abajo". (p.176).
- 334 José Vasconcelos: *Filosofía estética*. p.II, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.
- 335 Ibid. p.12.
- 336 José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*. p.15.

- 337 Alfonso Reyes: *El deslinde*. p.46.
- 338 Alfonso Reyes: *El deslinde*. p.43.
- 339 Octavio Paz: *El arco y la lira*. p.14. Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- 340 Vicente Huidobro: *Manifestes*. p.94. Ed. de la Revue Mondiale. París, 1975.
- 341 Aristóteles: *La poétique*. Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot. p.18. Editions du Seuil, París, 1980.
- 342 Ibid. p.20.
- 343 Ibid. p.18.
- 344 Alfonso Reyes: *El deslinde*. p.197.
- 345 Alfonso Reyes: *La experiencia literaria. Obras completas*. T.XIV, p.82.
- 346 Ignacio de Luzán: *La poética*. (Ediciones 1737 y 1789). p.95. Ed. Cátedra, Madrid, 1974.
- 347 José A. Portuondo: *Concepto de poesía*. p.94.
- 348 Ibid. p.89.
- 349 Vicente Huidobro: *Manifestes*. p.96. Ed. Revue Mondiale, París, 1925.
- 350 Ibid. p.96.
- 351 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ed. Guadarrama, S.A., Madrid, 1974.

- 352 Vicente Huidobro: Op. cit. p.96.
- 353 Ibid. p.86.
- 354 Ibid. p.86.
- 355 Ibid. pp.35-36.
- 356 Octavio Paz: *El arco y la lira*. p.65. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- 357 Ibid. p.65.
- 358 Ibid. p.65.
- 359 Vicente Huidobro: Op. cit. p.37.
- 360 Octavio Paz: Op. cit. p.64.
- 361 Ibid. p.65.
- 362 Ibid. p.66.
- 363 Macedonio Fernández: *Obras completas. T.III*, p.235. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1974.
- 364 Ibid. p.36.
- 365 Ibid. p.236.
- 366 Ibid. p.237.
- 367 Henri Bremond: *Poésie pure*. p.16. Bernard Grasset, París, 1937.
- 368 Ibid. p.245.

- 369 Ibid. p.236.
- 370 Ibid. p.236.
- 371 Ibid. p.236.
- 372 Ibid. p.236.
- 373 Ibid. p.236.
- 374 André Spire: *Plaisir poetique et plaisir musculaire*. S. F. Vanni, New York, 1949.
- 375 Gérard Genette: *Introduction á l'architexte*. p.33. Seuil, París, 1979.
- 376 Ibid. p.36.
- 377 Alpha I. Sow: *Introducción a la cultura africana*. Selbal/UNESCO, Barcelona, 1982.
- 378 Emilio Ballagas: *Mapa de la poesía negra africana*. Cit. por Carlos Lebrón Saviñón en *Este negro nuestro a quien debemos querer*. p.30. E.C.D., Santo Domingo.
- 379 Pathé Diane: *Introducción a la cultura africana*. p.159, Serbal/UNESCO, Barcelona, 1982.
- 380 Ibid. p.159.
- 381 Ibid. p.159.
- 382 Jean Pierre Vernat: *Mythe et pensee chez les grecs*. p.95, Maspero, París, 1981.
- 383 Alfonso Reyes: *Crítica en la edad ateniense*.

Obras completas. T.III. p.20. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.

384 I. Alpha I. Sow: *Introducción a la cultura africana*. p.159. Serbal/UNESCO, Barcelona, 1982.

385 Carlos Lebrón Saviñón: *Este negro nuestro a quien debemos querer*. p.31. E.C.D. Santo Domingo, Rep. Dominicana.

386 Bruno Rosario Candelier: *Lo popular y lo culto en la poesía dominicana*. p.282. UCMM. Santiago, República Dominicana.

387 Pedro Henríquez Ureña: "En busca del verso puro". *Obras completas*. T.VI, p.29, UNPHU. Santo Domingo, República Dominicana. 1979.

388 Nicolás Guillén: *Obra poética*. T.I. p.117. Editorial de Arte y Literatura. La Habana, Cuba. 1974.

389 Honorat Aguessy: *Introducción a la cultura africana*. p.113, Serbal/UNESCO, Barcelona. 1982.

390 Willy Apollon: *Le Voudu*. p.26. Editions Galilée, París, 1976.

391 Nicolás Guillén: *Obra poética*. T.I. p.114. Editorial de Arte y literatura. La Habana, Cuba. 1974.

392 Ibid. p.XXX.

CAPITULO VI

LA TESIS DE LA FUNCION SOCIAL DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Una importante orientación de la teoría y de la crítica literarias en América hispánica se dedica al estudio de la literatura a partir de la relación con la sociedad. Desde el siglo pasado, para los autores que se reconocen en ese enfoque, un hecho parece evidente: la literatura hispanoamericana se define por la situación de cumplir una *función social*.

Función social equivale en este universo a función instrumental, y ambos conceptos se emplean para significar una pretendida relación de reflejo y de servicio de la literatura respecto de las reivindicaciones sociales y nacionales de los pueblos hispanoamericanos. Por encima de cualquier otro rasgo -poético, psicológico, filosófico o general- ese rasgo social y político sería el valor predominante de esa literatura.

Esa caracterización se aplica no sólo a la literatura de Hispanoamérica, sino también a la de todo América Latina en su diversidad lingüística, cultural y social. Esta definiría, además, no sólo la literatura actual, sino también toda la producción literaria de América Latina en este siglo y en los siglos precedentes. En fin, el criterio de la función social define, delimita o clasifica, en ese enfoque, las obras, los períodos y los géneros literarios en América hispánica.

Sin embargo, esa "evidencia" de la función social, dada como rasgo deslindador

de la literatura hispanoamericana aparece en los estudios sociológicos y en los estudios históricos de la literatura como la consecuencia de la aplicación de teorías y de métodos de investigación y de análisis del hecho literario. Concretamente, en América hispánica la función social resulta de la aplicación de procedimientos que proceden del marxismo, del método fenomenológico propuesto por Alfonso Reyes en *El deslinde*, de la crítica historicista de Sainte-Beuve, Lanson y Brunetiere en el siglo XIX, de la historia de la literatura practicada por Pedro Henríquez Ureña, y finalmente de la aún reciente orientación de la sociología de la literatura, cultivada en Europa en las últimas décadas.

La definición de la literatura hispanoamericana por el "rasgo predominante" de la función social es el centro de una vasta operación interdiscursiva entre críticos literarios, teóricos de la literatura y escritores. En torno a esta evidencia se ha creado toda una red intertextual de citas entre los críticos hispanoamericanos, en que se asocian como si formaran un solo cuerpo, la teoría de la función ancilar de Reyes y la teoría de la función instrumental de Portuondo.

En un volumen publicado con el concurso de la UNESCO, *América Latina en su literatura*, 1972, se vulgariza esta concepción instrumentalista de toda la literatura de América Latina. En éste se incluye, como algo propio, un capítulo intitulado "La función social", donde, entre otros textos, se reproduce "Literatura y sociedad en América hispánica", de José Antonio Portuondo.

El Coloquio de Cerisy de 1978, en Francia, fue dedicado a la "Literatura latinoamericana de hoy". En ese evento de

prestigio internacional el enfoque principal de la literatura fue el sociológico y el político, enfatizándose una vez más con carácter de ley poética, el valor social de la literatura latinoamericana.

El título de la primera ponencia a cargo de Ana Pizarro, "Sobre el carácter 'ancilar' de nuestro relato latinoamericano", sitúa la perspectiva predominante en ese encuentro. Esa autora se hace eco de la teoría instrumentalista, que otros autores han construido a partir de la teoría de la "literatura ancilar" de Alfonso Reyes.

El trabajo de Ana Pizarro se refiere al género de relato llamado "testimonios", desarrollado en América Latina después del golpe de Estado en Chile. Esta utiliza dos fragmentos de este género de relato para después sacar la conclusión de que toda la literatura de América Latina se parece a dicho género, constituyendo una "literatura de testimonio, cultura de testimonio".³⁹³

Sin embargo, , se descubre pronto que este procedimiento de extensión es fruto, sobre todo, de una lectura repetitiva, de la tesis de la función instrumentalista de la literatura, en la cual se asocian Reyes y Portuondo:

"En 1944, Alfonso Reyes establecía en *El deslinde. Prolegómenos a una teoría literaria*, una delimitación que se ha convertido en clásica en teoría literaria de América Latina entre *lo literario y lo no-literario*. En esta última categoría él situaba producciones tales como la historia, la matemática, la teología. El análisis debía hacer la distinción entre lo que era "purq" o "sustantivo", y lo que era "adjetivo" o "ancilar". Frente a esa dicotomía Reyes hacía su elección: "Si hay,

pues, en literatura, una fase sustantiva y una adjetiva, pongamos de lado esta última para conservar la esencia". Pensamos que al intentar definir nuestra expresión literaria -y Portuondo ha afirmado, desde hace mucho tiempo, su carácter de denuncia- debemos poner en evidencia dos problemas; por un lado, el de la "función" de nuestra literatura que constituye el momento volitivo del fenómeno en el cual la afirmación de Portuondo continúa siendo válida para una gran parte de textos, y por otro lado, su relación de génesis con el contexto que condiciona su posibilidad de existencia. Es a partir de esa relación del texto con la historia de nuestro continente, del género de relación que se establece, que se podrá precisar si la dualidad "ancilar/sustantivo obedece, o no, a una dicotomía real". Pensamos que ese tipo de desarrollo debe hacerse, sobre todo utilizando las categorías de análisis propuestos por las ciencias sociales que, en estos últimos veinte años, se han orientado hacia los mecanismos propios al imperialismo y han desarrollado la teoría de la dependencia".³⁹⁴

Ese texto de Ana Pizarro tiene el mérito de situar con gran concisión los principales problemas que se plantea esa orientación de la teoría literaria en América hispánica. En particular, propone la visión de las ciencias sociales como método de indagación y validación de la tesis de la función social.

La reconsideración constante de la caracterización de la literatura como instrumento, en la que se imbrican la fenomenología de Reyes y la sociología marxista, plantea, ciertamente, un problema epistemológico a la teoría de la literatura

hispanoamericana, como lo percibe Ana Pizarro. Ahora bien, la dificultad que ésta plantea es primero la credibilidad de la crítica literaria que estudia esa literatura a partir del recurso de dos orientaciones teóricas y metodológicas, que en principio son incompatibles.

Se apela por un lado a la sociología y a la historiografía marxistas. Estas, por encima de su visión declarada se han constituido con mucha frecuencia en América hispánica, en teoría de la literatura y método de análisis textual desde la perspectiva de la fenomenología.

Por otro lado, se condena la fenomenología, pero se recurre a la teoría de la "función ancilar" propuesta por Reyes en *El deslinde*, desde la fenomenología. En los textos de los marxistas ese concepto encuentra su traducción no teorizada en los términos de "función social" y "función instrumental".

HIPOSTASIS ENTRE EL ESCRITOR Y SU OBRA

"Esta es una constante de la literatura latinoamericana. Desde la independencia de América Latina los escritores han tenido una función social". (Arturo Uslar Pietri, 1990).

La dificultad inicial en la indagación de la relación entre la literatura y la sociedad es la que encierra ese texto de Uslar Pietri: cuando se asigna a la literatura una función social se alude al compromiso de los escritores. En la tradición sociologizante e historicista de los escritores y de la crítica literaria en América hispánica, "función social" es un

concepto político a través del cual se descubre en la literatura hispanoamericana determinadas convergencias con el proyecto político de la independencia nacional y la lucha social de las clases oprimidas. De esa forma, "función social" equivale a "función instrumental", y el carácter específico de esa literatura es ser un instrumento de la liberación nacional y social de los pueblos de América hispánica.

En realidad, se trata aquí de una visión empirista de la consideración sociológica de la literatura. Esta se fundamenta más bien en el compromiso del hombre con su realidad social, que en el estudio metódico de las obras mismas.

La crítica practicada por José Martí en el siglo XIX y aún en vigor, sobre todo después de la revolución cubana, constituye el caso ejemplar de una crítica que por sus premisas excluye de entrada la obra literaria como objeto específico de estudio.

En la teoría de la "función social", la obra es una superficie vacía de donde surge una profundidad. Esta profundidad es un pensamiento social que se tiene en sí y que se proyecta en la obra.

A esta noción instrumentalista de la obra con relación al pensamiento, corresponde la definición que Fernández Retamar da, siguiendo a Martí, de la crítica como "ejercicio del criterio"; ésta es "manifestación de un pensamiento":

"La crítica que realizó José Martí -y que él mismo llamó más de una vez, y desde muy temprano, "ejercicio del criterio"- fue, como toda crítica verdadera, manifestación de un pensamiento".³⁹⁵

Esa expresión de Martí sirve de exergo a nuestra obra *La cultura de la lengua*. Sin embargo, de ésta sólo recuperamos la idea de

que la crítica es "ejercicio del criterio", distanciándonos de la reducción instrumentalista que la define como "manifestación de un pensamiento". Ejercicio del criterio no es pura manifestación de un pensamiento, sino actividad crítica del sujeto, el ejercicio de su criticidad ante el objeto que percibe o estudia, sin apego a ideologías preconcebidas. En nuestro entender, y en nuestro ejercicio, el criterio es la diferenciación, la distinción, y es esto lo que mejor define al lenguaje y a la poesía. Así que, contrariamente a la tradición metafísica en la que se sitúan Martí y Fernández Retamar, el ejercicio del criterio es el ejercicio, no del pensamiento, sino del lenguaje y de la escritura: el discurso.

Pero en la concepción instrumentalista, el pensamiento, que según Fernández Retamar en Martí es un pensamiento orgánico y unitario, constituye el "sentido de la vida, de la historia, de la moral, de la estética", etc.. Este sentido, en apariencia múltiple, pero de hecho único, está al servicio de otra profundidad que la obra supuestamente vehicula: la verdad. La estética de Martí es en una gran medida, como lo señala Hans-Otto Dill, la aplicación a la sociedad y a la literatura hispanoamericanas, de numerosos principios del realismo francés del siglo XIX.

En esa estética convergen dos concepciones sobre la literatura: por un lado, ella es la representación fiel de la realidad, y por otro lado, es un instrumento activo de la transformación de esta realidad. En el realismo positivista de Martí la noción de la realidad conmuta con la de la verdad. El arte verdadero es, para él, el arte que refleja mejor la realidad; y el arte falso la -"poesía nula"- es aquél

que , según él, se refugia en la forma.

La noción de realidad se opone, pues, para Martí a la noción de forma, y a la noción de literatura, cuando ésta es concebida en sus aspectos formales y materiales, los cuales no son más que medios o instrumentos de expresión de esta realidad y de su transformación. La parte de lo real que Martí retiene y plantea como esencia del arte designa específicamente la realidad social y política de Latinoamérica.

Su crítica es la aplicación en la América del siglo XIX de una concepción instrumentalista del arte, basada en la sublimación de lo social hispanoamericano, que otros críticos continuarán en el siglo XX a partir del marxismo y de la sociología de la literatura, en su orientación más generalizada.

En esa búsqueda, la meta hacia la cual tiende la crítica literaria que se basa en la noción de "función social" o "función instrumental" de la literatura, no es el sentido en la obra o creado por la obra, sino el sentido verdadero, la verdad. Este sentido que se tiene en sí y que se defiende en la sociedad, es una ideología utilitarista que considera la literatura como el medio más corto para alcanzar la verdad buscada. Es así cómo lo ve Martí y, con él, Retamar. El arte es, a sus ojos:

"El modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerla a la vez, de manera que perdure y centellee, en las mentes y en los corazones".³⁹⁶

Estos dos conceptos, "modo" y "verdad", y la relación constante que mantienen en el discurso de Martí, definen en él la relación entre literatura y sociedad.

Esta crítica instrumentalista ha escrito la historia de la literatura

hispanoamericana, del romanticismo al modernismo, a la literatura actual. El estudio de la literatura hispanoamericana del siglo XIX se centra principalmente en el estudio del romanticismo y el modernismo. La visión que se tiene de estas dos corrientes literarias, en relación con el contexto histórico, es en gran parte modelada por la obra de Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*. La sociología de la literatura en particular, trabaja a partir de evidencias propuestas en esta obra. La relación entre literatura y sociedad concretizada en estas dos corrientes literarias es tratada por los sociólogos de la literatura en los mismos términos que Pedro Henríquez Ureña.

El programa de *Las corrientes literarias...* orienta la comprensión de la literatura como una institución al servicio de la sociedad. Esta obra plasma una concepción literaria de la moral social, la cual descubre en la literatura el deber de reflejar la voz de América hispánica. Partiendo de Bello, Pedro Henríquez Ureña aplica esta concepción a toda la literatura hispanoamericana:

"Nuestra poesía, nuestra literatura, habían de reflejar con voz auténtica nuestra propia personalidad. Europa era vieja; aquí había una vida nueva, un nuevo mundo para la libertad, para la iniciativa y la canción. Tales eran la intención y el significado de la gran oda, la primera de las *Silvas americanas*, que Andrés Bello publicó en 1823".³⁹⁷

Desde Andrés Bello -señala Pedro Henríquez Ureña- la literatura hispanoamericana no había hecho sino cumplir con el deber de servir a la independencia

política. De acuerdo con esta concepción utilitarista, el programa desarrollado en su historia literaria es la historia de esta realización. Pedro Henríquez Ureña nos anuncia el plan que seguirá:

"En las páginas que siguen hemos de ver cómo se ha cumplido este deber, y hasta qué punto se han colmado esas esperanzas".³⁹⁸

La historia de la literatura propuesta por Henríquez Ureña será situada, de esta manera, en un proyecto de historia general de América hispánica. En cada período importante será planteada a las obras y a los autores la cuestión de la realización de este deber. Asimismo serán clasificados en dos categorías -literatura como función social o literatura pura- según que los escritores y las obras se hayan mantenido o no fieles a la historia política, es decir que hayan respondido o no al imperativo de la independencia política.

La oposición de las nociones "poesía como función" y "poesía pura", así como la oposición de las dos actitudes ante lo político, constituirán el marco teórico o ideológico de la clasificación fundamental de la literatura, en *Las corrientes literarias en América hispánica*. A la luz de esa doble visión, Henríquez Ureña estudiará las dos corrientes principales de la literatura hispanoamericana del siglo XIX: el romanticismo y el modernismo.

Ese autor establece una relación de homología entre estas dos corrientes literarias y dos períodos importantes de la historia política de América hispánica: un período de anarquía y un momento de estabilidad y prosperidad. El supuesto teórico de esa correspondencia entre lo literario y lo político es la dependencia de la literatura de la cultura, del modo de

producción y de la situación política. La periodización de la historia política corresponde exactamente a la periodización de la historia literaria. Las denominaciones que Pedro Henríquez Ureña da a los períodos de la historia política, son analógicamente próximas a las denominaciones de las corrientes literarias. El capítulo V de *Las corrientes literarias...* identifica la noción literaria "romanticismo" a la noción política "anarquía":

V

"ROMANTICISMO Y ANARQUIA"³⁹⁹

(1830-1860)

La tesis que ilustra Pedro Henríquez Ureña en este capítulo es que el romanticismo es la literatura de una época socialmente turbulenta. En esa analogía entre romanticismo y anarquía no se debe ver únicamente una especificidad histórica del romanticismo; es decir, el hecho de que efectivamente el movimiento romántico en América hispánica era a la vez una reivindicación de libertad política y de libertad literaria, como lo fue originalmente en Europa.

En la analogía planteada por Pedro Henríquez Ureña se advierte sobre todo la concepción del romanticismo como individualismo. Y en ese sentido, está concebido como la expresión de la desesperanza, del desencanto y la rebelión del individuo.

Refiriéndose al período 1830-1860 Henríquez Ureña señala una correspondencia entre romanticismo y anarquía. Sin embargo, paradójicamente, la literatura romántica que describe este autor es un instrumento de la sociedad: se caracteriza porque cumple una función social, por ser de utilidad pública y por servir al orden político y social

establecido.

El romanticismo es estudiado en relación de dependencia respecto del orden político cuando el autor apunta que en el plano político imperan en el mencionado período la ruina y la anarquía, mientras que en la literatura existía una prosperidad "sin razón aparente". La razón de la prosperidad de la literatura era, nos dice el autor, que ésta era necesaria para el mantenimiento del orden. Esta cumplía, por lo tanto, el "deber" de servir a la independencia política:

"Sin que, al parecer, hubiese mucha razón para ello, la literatura prosperó durante aquellos años revueltos. Pero sí había razones: razones políticas, no económicas. La literatura no producía dinero; nadie en la América hispánica vivía de su pluma, y raro es el que lo hace, aún hoy. Pero tenía una utilidad política que las artes parecían no tener -aun cuando a fines del siglo pasado nuestros gobernantes descubrieron que la arquitectura podía utilizarse como propaganda, y la pintura es, en nuestros días, portadora de mensajes sociales-. La literatura demostró su utilidad para la vida pública durante las guerras de la independencia. Con frecuencia tomó forma de periodismo u oratoria, o de ensayo político; ya hemos visto que también tomó forma de novela (nuestra primer novela, *El periquillo sarniento*, perseguía un propósito social); otras veces era el drama patriótico, la oda clásica que se leía en público, el himno que se ponía en música. Había tipos especiales de cantos populares políticos: los "cielitos" de la Argentina y del Uruguay son los mejores ejemplos. En Cuba y en Puerto Rico, donde no se había logrado la independencia, toda la literatura, y aun toda manifestación de

cultura, era una especie, a veces muy sutil, de rebeldía.

"En los países ya independientes, la literatura, en todas sus formas, conservó todas las funciones públicas que había cobrado en el movimiento de liberación. En medio de la anarquía, los hombres de letras estuvieron todos del lado de la justicia social, o al menos del lado de la organización política contra las fuerzas del desorden".⁴⁰⁰

Un tipo de discurso del poder político -el de la utilidad pública- ha escrito la historia del romanticismo en América hispánica. La búsqueda de esa causalidad histórica en el advenimiento del movimiento romántico es una tentativa de otorgar a la literatura una función instrumental en relación con el Estado o con las causas políticas de la protesta social o nacional. Esa causalidad y esa función no son valores de las obras de los románticos; aunque en ocasiones los autores, como sujetos políticos, hayan tenido relevante participación en las luchas políticas.

En realidad, en la consideración de la vida política de los escritores hispanoamericanos como manifestación de la función social de sus obras, la crítica literaria ha operado mediante el procedimiento del trastrueque. Por otro lado se atribuye una utilidad pública a actividades paraliterarias que se incluyen como manifestaciones de la literatura: el periodismo, la oratoria, el ensayo político.

En ese trastrueque, Pedro Henríquez Ureña y todo el discurso historicista y sociologizante de la literatura, establecen constantemente la figura de la hipóstasis entre el autor y sus obras literarias: las acciones civiles de los autores son

transferidas a sus obras. Se simula estar hablando de la literatura, cuando en realidad se habla de los escritores. Es un procedimiento por el cual se traslada a las obras literarias funciones sociales propias de los autores. En el texto que acabamos de citar, esta transferencia de las funciones de los "hombres de letras" hacia la literatura es ostensible. La denominación "hombres de letras", que designa el oficio de escritor, representa igualmente la literatura y el hombre político, el hombre de acción; ambos atributos encarnados por la misma persona. Descubrimos entonces, que la función pública, de la cual habla Pedro Henríquez Ureña en la literatura, corresponde en realidad al hombre político cuyo oficio, o la vocación en principio, es la literatura. Es un hombre que ejerce una doble función:

"Nuestros hombres de letras fueron, pues, por regla general, también hombres de acción. Buen número de ellos llegaron a ser presidentes en sus repúblicas. Muchos, ministros de gobierno. La mayoría, en una u otra ocasión, fueron miembros de las cámaras. A menudo sufrieron el destierro".⁴⁰¹

Esta duplicidad de funciones que Pedro Henríquez Ureña observa en los escritores del siglo XIX, se da aún hoy día. Existen todavía en América hispánica escritores presidentes de sus repúblicas, escritores ministros, escritores parlamentarios, escritores prisioneros y escritores exiliados. Sin embargo, esto no es un asunto literario. Esa duplicidad no es tampoco exclusiva de los escritores. Hay hombres y mujeres políticos surgidos de los más diversos oficios: proceden de las profesiones liberales; hay hombres políticos

empresarios; hombres políticos sacerdotes; hombres políticos sindicalistas, obreros, amas de casas, etc..

Los escritores hispanoamericanos de hoy se reconocen en esta hipóstasis entre su vida pública de intelectuales al servicio de una causa política y el valor literario de sus obras. Para muchos de ellos no existe duda de que sus obras son un instrumento del cambio de la sociedad. Algunos de esos escritores se atribuyen el papel de emancipadores de su sociedad. La imagen del escritor peruano Mario Vargas Llosa es la mejor expresión del mesianismo político de que se ha autoinvestido el escritor hispanoamericano: el gran novelista se proclamó el salvador de la sociedad peruana, como aspirante a la presidencia del Perú en 1990.

Pero Vargas Llosa no es sino el caso más relevante de esa autovaloración política del escritor. Este se considera investido de una responsabilidad moral y social hacia los lectores. Estos son descritos como gente que espera de la literatura -del poema y de la novela- un remedio a su situación en la sociedad. El escritor es con frecuencia asimilado a un misionero o a un militante político. Y la literatura está dotada, para estos escritores, de una eficacia transformadora de la conciencia del lector y del orden establecido. Argumentos morales, sociales y políticos en constante sucesión son expuestos por estos autores para afirmar la función social de la cual son portadores así como su literatura.

Para el escritor uruguayo Eduardo Galeano, sólo hay literatura si ésta es útil, y el éxito de un libro se mide por el poder que tenga de transformar al lector:

"Un libro no puede ser leído impunemente; si el lector no resulta, aunque

sea un poco, transformado, es que el libro ha fracasado".⁴⁰²

Octavio Paz asigna a la literatura hispanoamericana la función de una suprahistoria, que a pesar de la historia política, habría realizado la unidad de las naciones hispanoamericanas.

Ese consenso alrededor de la caracterización de la literatura hispanoamericana en base a la función social que ésta cumpliría, nadie lo ilustra de manera más patética que Mario Vargas Llosa, cuando nos habla del escritor, también peruano, José M. Arguedas. El suicidio de este escritor en 1969 es la prueba dramática aportada por Vargas Llosa de que el escritor latinoamericano se siente investido, cuando escribe, de una responsabilidad social. En cartas encontradas después de su muerte, Arguedas -cuenta Vargas Llosa- explicaba, con un sentimiento de culpabilidad, las causas morales, sociales y políticas de su suicidio. Sintiendo ya acabado como escritor, Arguedas se habría sentido desesperado frente a su incapacidad de continuar defendiendo a los indios contra la violencia de los poderosos. Este comportamiento de Arguedas da a Vargas Llosa la medida del compromiso social del escritor latinoamericano en el acto de escribir. Ese compromiso no sería exclusivo de una clase intelectual politizada, los sectores marxistas en particular, sino que constituye un sentimiento general en todos los escritores latinoamericanos:

"Es importante señalar que esta idea de la función de un escritor no proviene exclusivamente de los sectores marxistas, que siempre han exigido una forma de compromiso ideológico del escritor, sino de todos los sectores intelectuales y de la

sociedad que piensa en general (...). En las cartas que escribió cuando había preparado su revólver para matarse, Arguedas se esforzaba en actuar en concordancia con esta acción que hace del escritor un ideólogo, un documentalista, y un crítico social, antes de ser marxista o al mismo tiempo...".⁴⁰³

Este texto no es ajeno a la decisión posterior de Vargas Llosa de dedicarse a la carrera política al optar por la presidencia del Perú. Carlos Fuentes, por su lado, pretende que la especificidad de la literatura hispanoamericana consiste en que es una "literatura de urgencia". Hay tantas cosas por decir en América que:

"Es de ahí quizás que viene esa urgencia vibrante que caracteriza la literatura contemporánea en América hispánica...".⁴⁰⁴

Carlos Fuentes explica esta urgencia de la literatura hispanoamericana recurriendo a una tesis cara a los sociólogos de la literatura. La función social e instrumental que otorgan a la literatura tendría causas profundas en la sociedad hispanoamericana. Esta se debe, afirma Carlos Fuentes, a la falta en esta sociedad de ciertas funciones existentes en ciertas sociedades occidentales y que en Hispanoamérica sólo la literatura ha podido llenar. Por eso, el escritor se ha visto obligado a asumir múltiples funciones, constituyéndose en el personaje central de la vida social de los países de América hispánica. Encargado de múltiples funciones, el escritor sería, tal como lo describe Carlos Fuentes, la realización de la imagen mítica del escritor "voz del pueblo" que encontramos en los románticos y en Heidegger:

"La mayor parte de nuestras sociedades están carentes de ciertas funciones que son normales en el mundo occidental al cual pertenecemos y no pertenecemos de manera tan patética. Funciones crítica, informativa, esclarecimiento, funciones de perspectiva, pero también de inmediatez, de debate, de defensa y de expresión para quien sufre de la injusticia y del silencio. Esta carencia más o menos marcada de funciones lleva al escritor latinoamericano a asumir la situación y a convertirse, también en legislador,, periodista, filósofo, confesor, dirigente obrero, defensor de indios, cirujano social y portaestandarte de causas más o menos perdidas".⁴⁰⁵

No nos detendremos aquí a destacar los anacronismos en los que cae Carlos Fuentes, en el análisis que hace de las sociedades latinoamericanas en 1979. Vemos en esto, únicamente, un medio de funcionamiento ideológico del discurso historicista acerca de la literatura. La realidad social que describe Fuentes en este texto corresponde a la del escritor premodernista, tal como lo describen los historiadores y los sociólogos de la literatura. Pedro Henríquez Ureña y después de él, sociólogos de la literatura como Angel Rama y Françoise Perus, han explicado la evolución literaria en América Latina, apoyándose en motivaciones económicas y sociales.

En el estudio de las corrientes literarias en América hispánica, Pedro Henríquez Ureña procede mediante el análisis económico al situar el tránsito del romanticismo al modernismo como la manifestación de una nueva división del trabajo a partir de 1870. Este autor observa que debido a la estabilidad y a la prosperidad económica hubo una división de

trabajo en el seno de la clase intelectual, la cual habría tenido como efecto en la vida literaria, que los escritores se desprendieran de las tareas públicas que combinaban con sus actividades literarias, para dedicarse casi exclusivamente a la producción literaria. El nuevo estatus de profesional del escritor coincide según Pedro Henríquez Ureña y los sociólogos, con el modernismo.

Las Corrientes literarias en América hispánica tiende a establecer una homología mecánica perfecta, entre la historia social y la historia literaria, subordinando la última a la primera. En esa homología, el romanticismo se opone al modernismo como la anarquía política y la ruina económica se oponen a un nuevo período de estabilidad social y de prosperidad económica.

El capítulo VII de *Las Corrientes literarias...* "La literatura pura (1890-1920)", está construido siguiendo un modelo simétricamente inverso al del capítulo V, dedicado al romanticismo. De esa relación resulta que si el romanticismo era una literatura instrumental propia de una época de infortunio, el modernismo, al contrario, nos dice Pedro Henríquez Ureña, es poesía pura, propia de una época de prosperidad y de felicidad.

Juan Isidro Jimenez-Grullón, sociólogo dominicano, en un ensayo crítico en torno a la obra de Pedro Henríquez Ureña, contradice los argumentos de tipo social y económicos que en *Las Corrientes literarias en América hispánica* sirven de sustentación al romanticismo y al modernismo. Para Jimenez-Grullón no se puede hablar de "prosperidad" en América hispánica sino circunscrita a la burguesía y a algunos países del Sur y la "división del trabajo" en América no se inició en 1870 sino con la

Conquista. Finalmente, este autor niega competencia a Henríquez Ureña en materia de sociología y de economía al decir que "para el autor no eran familiares la sociología ni la ciencia económica. ¿Por qué, siendo esto así, se internó en sus predios?".⁴⁰⁶

En este estudio no nos incumbe pedir ni aportar "pruebas" en torno a la realidad económica y social de América hispánica. Sólo interesa interrogarnos acerca del método y el funcionamiento del discurso sociológico. Los reduccionismos a los cuales se presta, conciernen no sólo la especificidad de la obra literaria como modo de significar, sino toda la cuestión de la relación del sujeto, la obra y el lenguaje con el Estado. Y en esa relación, literatura "para" opuesta a literatura "pura", son los términos mediante los cuales la crítica de la "función social" o de la "función instrumental" establece su validez teórica y su modo de funcionamiento discursivo.

Nada resume mejor esa oposición que la antítesis José Martí-Rubén Darío, figura que desde el modernismo distingue dos tipos de literaturas y dos tipos de escritores: literatura "para" o literatura como instrumento social, simbolizada por José Martí, y literatura "pura" o literatura como ornato, adorno, representada por Rubén Darío. Jimenez-Grullón no escapa a esta dicotomía.

En este tipo de crítica, abundan las metáforas guerreras, la figura más representativa de la concepción instrumentalista de la literatura, del lenguaje y de la historia.

Si toda crítica literaria es mimética, esta crítica lo es doblemente. Esta se ha dedicado no sólo a contar los libros, sino

sobre todo a relatar la vida, las actuaciones de sus autores. Estos han constituido para esta crítica la verdadera obra literaria, como lo decía Martí en 1893, en su Prólogo al libro *Los poetas de la guerra*, refiriéndose a los poemas escritos por combatientes de la guerra de independencia cubana de 1868 a 1878:

"Tiene la guerra su poesía famosa, (...) los combates y la amistad y el amor fueron puestos en rima o romances, inferiores siempre, por lo segundón y mestizo de la literatura en que se criaron, a las virtudes con que en ellos se copiaban insensiblemente los poetas. Su literatura no estaba en lo que escribían, sino en lo que hacían. Rimaban mal a veces pero sólo pedantes y bribones se lo echarán en cara: porque morían bien. Las rimas eran allí hombres: dos que caían juntos, eran sublime dístico: el acento, cauto o arrebatado, estaba en los cascos de la caballería".⁴⁰⁷

En ese prólogo Martí produce una fusión, mejor dicho una confusión, entre las siluetas de los autores, de su actividad poética, con las de los combatientes. El espacio textual evoca el campo de batalla; se asimila el bolígrafo al fusil. Los cobardes y los poetas no mesiánicos son ubicados del mismo lado. Martí lleva el mimetismo de la crítica hasta identificar en sus especificidades más materiales la poesía y la guerra. Funde así en una misma percepción crítica, los elementos dinámicos de una y otra. Acopla en el mismo movimiento rítmico de sus frases el acto de rimar y el acto de morir, las rimas y los hombres. Identifica la forma métrica, un dístico, a parejas de hombres. La escansión acentual, en fin, de la poesía, se realiza al paso de los caballos.

Sin embargo, en esta crítica, a pesar de la aparente fusión entre la vida de los poetas y su poesía, Martí establece una separación. Plantea una jerarquía, una primacía. La vida, los acontecimientos, priman sobre la poesía. Vida y poesía son en definitiva, en la visión de Martí, dos órdenes opuestos. Las metáforas guerreras están aquí para decir mejor su oposición.

Los poemas de los poetas de la guerra que Martí comenta, son en las metáforas que emplea, un referido, una comparación. El referente está en otro sitio. Es la guerra que han hecho. Al leer este texto de Martí, parecería que se escucha la voz de un corresponsal de guerra, no las palabras de un crítico. Martí no lee los versos, lee los guerreros. No ve sus textos, ve el campo de batalla. De esta forma se produce en la crítica de Martí, un hiato entre el hacer y el escribir. La vida para él, no sólo prima sobre la poesía, sino que además la suplanta, la borra, vale más que ella.

La separación entre el "bien morir" y el "mar rimar", como lo observa Martí en esos poetas, así como la preeminencia de la vida sobre la poesía y del hacer sobre el decir, constituyen los principios de la crítica instrumentalista en América hispánica; aquélla que se sustenta en las nociones de "función social" o de "función instrumental" de la literatura.

En la continuidad del discurso de la metáfora guerrera, propio de esa crítica, José Antonio Portuondo proponía en 1975 como modelo de forma literaria a toda América Latina la consigna de la revolución cubana: "¡Patria o muerte! ¡Venceremos!":

"Cabe ahora a los intelectuales, a los escritores y artistas de nuestro tiempo americano comprender y sentir, en toda su trascendencia, el momento histórico que nos

ha tocado vivir. Hallar para él la palabra precisa que exprese su peculiaridad, sin semejante. Aquella forma literaria capaz de revelar toda la fuerza y novedad revolucionarias que encierra, en su vibrante concisión, el octosílabo con que, Cuba primero, y ahora ya toda Nuestra América, se encara militantemente al futuro: ¡Patria o muerte! ¡Venceremos!".⁴⁰⁸

La recuperación poética de la consigna de la revolución cubana a partir de la forma métrica, da una idea del género de "literatura" de la cual se sirve para extender a toda la literatura latinoamericana la caracterización de literatura instrumental o social. Al hacer esto, produce una reducción inversa: hacer de toda la literatura una metáfora revolucionaria que sirve a la revolución.

Mario Benedetti, poeta y crítico literario uruguayo, ve igualmente en la revolución cubana, la "revolución posible" nacida del "asalto a lo imposible", el modelo poético seguido por la literatura latino-americana desde 1953. En su temática y en su estructura, la literatura no pudo más que seguir, según él, el conflicto entre lo posible y lo imposible, que constituiría el reto político y poético que la revolución cubana habría planteado al escritor latinoamericano. Este mimetismo de la revolución cubana por los escritores se realiza, según Benedetti, sobre todo por la metaforización del acto y del medio supremo del cual se ha desprendido: la guerra, la lucha armada. Al igual que los revolucionarios cubanos, los escritores quisieron hacer la revolución social en los libros, y entonces, utilizaron el vocabulario de la guerra:

"La revolución posible pasó a ser un

tema literario, pero también un ingrediente moral. Mientras la revolución fue un tópico abstracto, su asunción era tan poco riesgosa como la astrología o la numismática. Cualquiera se podía dar el lujo de disparar fusiles que tenían por gatillos una interjección, y un adjetivo por proyectil. Hasta era entretenido rememorar las históricas apreturas de quienes, mal que bien, habían fundado nuestras respectivas patrias".

Pero cuando el escritor advirtió que las balas (no las metafóricas, sino las letales) empezaban a silbar sobre su musa, y a despeinarle la inspiración, no tuvo más remedio que hacer borrón y cuenta nueva".⁴⁰⁹

Sin embargo, el mimetismo de la revolución y de la guerra no fue, en nuestra opinión, sólo obra de un tipo de literatura, sino igualmente el de una cierta crítica, como la que practica Mario Benedetti en este texto. Cuando él da cuenta de las diversas actitudes de los escritores latinoamericanos, frente al desafío de la revolución cubana, hace del lenguaje y de la literatura una metáfora de las armas. Es éste el procedimiento que él utiliza, oponiendo balas metafóricas a balas letales. Así explica la euforia revolucionaria de los escritores y el alejamiento de una parte de éstos de la revolución.

Octavio Paz fue uno de esos escritores hispanoamericanos que experimentaron ese proceso de inicial adhesión y posterior desencanto frente a la revolución cubana. *El arco y la lira*, su principal obra de teoría poética, es un testimonio de ese período de coincidencia de Paz y los ideales de esa revolución en su etapa inicial. La visión social predomina en esa poética de Paz.

En la estrategia de la sumisión de la literatura y, por tanto, del poeta a la sociedad, hay un acercamiento entre las concepciones de Paz y la de los marxistas más ortodoxos, sobre la función de la poesía en relación con la sociedad y el Estado.

Para entender esa situación es necesario tener en cuenta que esa obra fue escrita en una época en que Paz orillaba el marxismo y tenía un sentimiento populista muy fuerte, como todos los intelectuales latinoamericanos de la época. Fue publicada en 1956, el mismo año en que Fidel Castro partía de México a reiniciar la lucha contra el dictador cubano Fulgencio Batista. Todavía no había llegado el momento del desengaño frente a las ideologías sociales y frente al Estado y no había llegado el temor a los sistemas totalitarios que posteriormente recoge en su obra *El ogro filantrópico*.

En *El arco y la lira*, el conflicto de Paz frente al Estado no rebasa la imagen platónica: contempla la relación entre poesía y política asumiendo el estado de ánimo del poeta exiliado de la ciudad. Ahí se aloja su ruptura posterior con los proyectos políticos de izquierda.

En Paz, una misma poética del poema como imagen se aplica tanto a la relación del poema con el cosmos como a la relación del poema con la historia. En *El arco y la lira*, Paz tiene el mérito de mostrar que una misma teoría se refiere al poema y la historia, cuando plantea que la interrogación acerca de la poesía es sobre todo una interrogación acerca de la historia:

"Así, la interrogación sobre las posibilidades de la encarnación de la poesía no es una pregunta sobre el poema sino sobre la historia: ¿Es quimera pensar en una

sociedad que reconcilie el poema y el acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora".⁴¹⁰

Con nostalgia, Paz observa una ruptura entre el poeta y la historia "desde el alba de la época moderna". El poeta contemporáneo que ha perdido, a causa de la técnica industrial, la imagen del mundo, se encontraría en un trágico estado de desarraigo en relación con la realidad. La pérdida de la imagen del mundo es para él la pérdida del sentido del poema y de la historia. Y la propuesta de Paz es la búsqueda de la reinserción de la poesía en la sociedad, en una "comunidad creadora" donde la poesía y la historia se reconciliarían mediante una conversión recíproca por el lenguaje:

"Condenados a una perpetua conjunción que se resuelve en instantánea discordia los dos términos buscan una conversión mutua: poetizar la vida social, socializar la palabra poética. Transformación de la sociedad en comunidad creadora, en poema vivo; y del poema en vida social, en imagen encarnada".⁴¹¹

El concepto del poema como imagen encarnada en la sociedad, constituye en Paz el concepto del poema como imagen del cosmos. La poesía como reflejo social y la poesía como imagen del cosmos son dos variantes de la misma lógica del signo, del mismo pensamiento metafísico, que de José Antonio Portuondo a Octavio Paz define la literatura como instrumento de la sociedad.

Esta comunidad creadora es en Paz la imagen mítica de una comunidad primitiva en los tiempos en que el hombre tenía aún confianza en el lenguaje, ya que según él, "el signo y el objeto representado" formaban

una sola unidad. Toda la poética de Paz se basa en la concepción del poema como imagen del universo y como ritmo del universo. Y no es extraño que la relación entre el poema y la historia que él plantea aquí en términos de conciliación, sea la búsqueda de la reducción del "ritmo de la historia" al "ritmo del universo" o "ritmo primordial": "El ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías".⁴¹²

"La historia misma es ritmo. Y cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial".⁴¹³

Más adelante, la relación entre poesía, sociedad y Estado es inclusión y unidad a través del lenguaje social. Si para Paz, el Estado es inútil, ya que consiste en dominación del hombre, el Estado y el arte tienen en común que los dos son un lenguaje social y una visión del mundo:

"El arte se nutre siempre del lenguaje social. Ese lenguaje es, asimismo, y sobre todo, una visión del mundo. Como las artes, los Estados viven de ese lenguaje y hunden sus raíces en esa visión del mundo".⁴¹⁴

Ahora bien, esa visión del mundo que reúne, es cierto, peligrosamente la poesía y el Estado es la visión del mundo dada por el ritmo del poema como imagen del cosmos. Esa identificación, fundamentada en una relación de dominación del Estado sobre el poema, se realiza en Paz, de nuevo por la concepción del ritmo verbal como una cristalización del ritmo histórico.

En *El arco y la lira* lo histórico no se refiere a la historicidad -un aquí, ahora del sujeto- sino a una potencialidad del sentido social; es un "ritmo de la época", que como toda visión abstracta del presente

y del ritmo, lleva en última instancia, al ritmo cósmico y a la "esencia". Es así cómo el ritmo del poeta, ritmo verbal, se vuelve ritmo intemporal y colectivo. La boca que lo pronuncia es boca sin rostro y sin tiempo definidos, en donde se origina el ritmo poético:

"El ritmo verbal es histórico y la velocidad, lentitud o tonalidades que adquiere el idioma con este o aquel momento, en esta o aquella boca, tienden a cristalizar luego en el ritmo poético. El "ritmo de época" es algo más que una expresión figurada y podría hacerse esa suerte de historia de cada nación -y de cada hombre- a partir del ritmo vital. Ese ritmo -el ritmo de la acción, del pensamiento y de vida social- es también y sobre todo ritmo verbal".⁴¹⁵

La historia es dada como fuente del ritmo y del lenguaje, y es ritmo cronológico; es ritmo de una nación y ritmo del hombre, constitutivos del "ritmo vital". Hacer la historia del ritmo poético es entonces para Paz, hacer la historia de ese ritmo -de una nación y de ese ritmo del hombre- a partir del ritmo vital. Esa concepción de la relación entre poesía y sociedad a partir del ritmo vital fundamenta en Paz, como en José Antonio Portuondo, una visión instrumentalista de la literatura: lo social y lo universal se presentan como fuente del sentido poético.

No obstante, en la noción de "ritmo de época" existe en Paz una aguda intuición sobre el valor del ritmo en la vida de los pueblos y el valor del lenguaje, al plantear que el ritmo histórico es "también y sobre todo" ritmo verbal. Sin embargo, el concepto de ritmo como "tiempo de la acción, del pensamiento y de la vida social" tiende

a colocar el ritmo poético bajo la hegemonía del ritmo de la historia y de la nación, del Estado.

El tema de la socialización de la palabra poética y de la poetización de la vida social en la "comunidad creadora", acerca a Paz de los teóricos marxistas de la función social. Paz coincide en esto, en particular con Mario Benedetti, aunque desde una "visión del mundo" diferente.

Benedetti, desde una perspectiva marxista de las más ortodoxas, plantea la necesidad de un arte revolucionario, un "arte nuevo" basado en el trabajo artístico colectivo. El autor penetra en la relación entre la obra literaria y el sujeto que la produce como relación entre la empresa privada en un sistema capitalista y su propietario. Considera el acto de escritura como un hecho individual, privado, separado de la relación necesaria que hace del proceso de la producción literaria una actividad intrínsecamente social.

Para este autor, la literatura debe tener antes que nada una función social. Se propone entonces, remedando los procesos de nacionalización y de socialización llevados a cabo en los sistemas socialistas, en contra de la propiedad capitalista, hacer de la producción literaria una actividad colectiva. El énfasis escatológico que encontramos en Octavio Paz, cuando habla de la ruptura entre el hombre y la naturaleza, entre el poeta y la historia, es propio de Benedetti, refiriéndose a la crisis de la concepción del arte como producción individual, dice:

"La concepción individualista del arte está entrando en una profunda crisis, pero el proceso de su definitivo deterioro llevará seguramente largos años".⁴¹⁶

El paso del arte individualista, supuestamente en crisis, a un arte colectivo, supone para Benedetti, como para Paz, una nueva concepción del mundo:

"Del arte como propiedad privada, al arte como bien comunitario, va no sólo una distancia formal, sino todo una concepción del mundo".⁴¹⁷

¿Cuál es esa concepción del mundo? Para este autor, más que para ningún otro autor hispanoamericano, la crítica literaria asume una función moralizadora, al servicio del poder, de la revolución, de la sociedad y concretamente, al servicio de la revolución cubana. El tema la "función del intelectual", la "responsabilidad social del escritor" constituye el hilo conductor del pensamiento de este autor acerca de la literatura, del lenguaje y de la historia.

La función social en los términos planteados por Benedetti, decide vida y obra del escritor. Una literatura que no esté al servicio de alguna causa, es concebida en la crítica instrumentalista de este autor como un atentado a la libertad del hombre, pues, para él las leyes del arte deben plegarse al imperativo de la defensa de los derechos fundamentales del hombre por oposición a los derechos de los escritores, considerados como derechos secundarios. Para Mario Benedetti, la cuestión de la relación entre la poética y la política se reduce a un sólo término: "servir a la comunidad".

A partir de ese problema, Benedetti concibe como inseparables, en apariencia, la vida del escritor y su obra literaria; lo individual y lo social. Sin embargo, su teorización se basa en un dualismo que separa la literatura como arte de la literatura como oficio del escritor, al tiempo que confunde los dos términos.

Es ése un dualismo propio de una concepción social de la literatura y del lenguaje, por oposición a una concepción poética y lingüística. Ahora bien, tal separación funciona en este autor como una unidad que se constituye en torno a lo social. Esta funciona en beneficio del escritor como institución social en la crítica historicista de Pedro Henríquez Ureña y otros autores. El hablar del autor, permite hablar de la obra, de la literatura, aunque el interés por la misma sea marginal.

Sin embargo, lo político no es una verdad ni un sentido, sino una relación entre el poeta y su poesía y entre la poesía y lo social. Y esa relación no puede plantearse sino en términos de la situación del discurso del poeta. Esa situación no es algo exterior a la poesía, sino que está inscrita en la poesía misma, como lo está el poeta en su texto. La enunciación poética es la propia situación, y en ella se dice lo poético y lo político.

EL SENTIDO DE LA SOCIEDAD POR EL SENTIDO DE LA OBRA

José Antonio Portuondo está lejos de ser el primero en haber puesto de relieve la unión estrecha que existe entre la literatura y la sociedad en el ámbito hispanoamericano. Sin embargo, aparece como el autor que más se ha singularizado en caracterizar teóricamente la literatura como respuestas a las urgencias políticas y sociales. A él se debe en gran medida que los conceptos de "función social" o de

"función instrumental", aplicados a la literatura hispanoamericana, hayan sido recibidos y adoptados en la crítica sociológica, en particular de orientación marxista.

La perspectiva que ese autor adopta para el estudio de la poesía en *Concepto de poesía* sitúa la producción poética como una actividad inseparable de las demás actividades del hombre y en particular inseparable de lo político. Sin embargo, la relación entre lo poético y lo político es contemplada por Portuondo como una relación cósmica-no histórica- que asume la forma de la contradicción universal cultura-naturaleza. En esta contradicción, Portuondo sitúa la evolución del hombre en el conjunto de los elementos del universo, a partir de una "jerarquía de valores" naturales comunes a todos los integrantes de la naturaleza, animados o inanimados. Estos valores, son, según el orden de aparición que les da el autor en los elementos de la naturaleza, escalonados en orden de prioridad de las necesidades humanas:

"La *jerarquía de valores* se apoya en la gradación de las necesidades humanas que determinan su descubrimiento y realización y que va en proceso ascendente, desde las urgencias puramente naturales del hombre como simple ente zoológico, como individuo natural, hasta las necesidades esencialmente culturales del mismo considerado como *persona*. En primer lugar, el hombre, como todos los seres naturales, experimenta la *necesidad de subsistir* y en la lucha por vencer las resistencias que la naturaleza ofrece a su *voluntad de pervivencia*, descubre y realiza los valores *útiles, vitales y económicos*. Estos constituyen, en su realización, las formas más elementales de la cultura: el descubrimiento, primero,

de objetos naturales indispensables para la subsistencia, y la creación, después, de instrumentos que permitan la utilización de esos objetos naturales. Esta etapa significa el comienzo de la vida económica con el descubrimiento del *valor de uso* de los objetos materiales, y de los *instrumentos*: armas en la lucha contra la circunstancia naturales.

"Pero la lucha contra la naturaleza para lograr la subsistencia del individuo y de la especie, impone, de modo ineludible, la *necesidad de convivencia*, cuya satisfacción acarrea el descubrimiento y realización de un nuevo orden de valores: los *valores sociales*, comprensivos de otra esfera de *valores éticos*, descubiertos por la necesidad de ordenar y regular las relaciones humanas impuestas por la necesidad de convivencia. Esta necesidad de convivencia, por otra parte, implica otra necesidad fundamental: la *necesidad de comunicación* que determina el establecimiento del *lenguaje común*, derivado del instrumento superior, mágico, de otra necesidad más universal y profunda: la *necesidad de expresión* a cuya satisfacción se debe el descubrimiento y realización de los *valores estéticos*".⁴¹⁸

El orden de adquisición de los valores descritos en este texto consagra la primacía natural de los valores "útiles, vitales y económicos" sobre el lenguaje y los "valores estéticos". Un punto de vista mecanicista de la evolución del hombre lo describe desmembrado en sus facultades, emergiendo del estado de naturaleza, dotándose de valores a medida que la necesidad lo empujaba hasta demarcarse de los demás elementos de la naturaleza. Es la condición de persona que da al hombre un estatus

diferente de las plantas, de los astros, de los animales, etc... Es a partir de esta noción, que, según el autor, se crea la cultura.

La problemática de la relación entre la naturaleza y la cultura sitúa la teoría literaria, la teoría del lenguaje y la teoría del sujeto en Portuondo. El hombre y todos los otros elementos de la naturaleza, nos dice, son iguales en el hecho que tienen en común la necesidad "de expresión vital", responden, pues, al mismo "movimiento vital".

Este vitalismo es un vitalismo orgánico, biológico, dice la vida. Sin embargo, esta primacía acordada a la vida como punto de partida de la cultura y de la historicidad del hombre, de la poesía y del lenguaje, se mantiene en José Antonio Portuondo en el ámbito de una estrategia de lo cósmico. La vida es un estado natural, una esencia que define los elementos de la naturaleza, animados, inanimados, conscientes o inconscientes. La vida es incluso anterior a la persona como la expresión es anterior al hombre. La vida está en todos los elementos de la naturaleza, "el movimiento o ritmo vital", que, como hemos visto constituía la esencia de la poesía.

Entonces, ¿en que se distingue el hombre de los otros elementos de la naturaleza, ya que todos son capaces de expresión vital? ¿Como se vuelve sujeto? Es la conciencia -según la antropología que fundamenta el materialismo histórico, en el cual se sitúa Portuondo- el elemento determinante del proceso de personalización del hombre, constitutivo de la cultura.

Es por la conciencia, ligada a la necesidad de expresión, que el hombre llega a adquirir el lenguaje como "representación

y denominación de signos". Antes de la conciencia, el hombre era solamente "expresión vital", señal de una presencia, signo de vida como toda la naturaleza. Después de la conciencia el hombre se apropia del lenguaje, y mediante éste, se apropia de la expresión vital de toda la naturaleza, expresando por medios artísticos su ritmo vital.

"El movimiento vital pugna por revelarse, por manifestarse en todos los seres existentes, y lo realiza, en las formas anteriores al hombre, de una manera esencialmente inconsciente: en la simetría del mineral, en los colores y el perfume de las plantas, como mera expresión vital, como simple señal de su presencia; en el canto de las aves y en el rugir de la fiera, como notificación, además, de un propio e individual estado afectivo; con el lenguaje del hombre la expresión y la notificación se amplían conscientemente con la función de representación y denominación de signos. Sólo en el hombre esta necesidad de expresión aspira a satisfacerse de una manera consciente, por la utilización de instrumentos ajenos a la propia naturaleza humana: colores, sonidos, signos, en un intento de revelar lo más íntimo y esencial de cada ser, de todos los seres: el movimiento o ritmo vital".⁴¹⁹

Portuondo sitúa su teoría de los valores en la antropología de Morgan, aquélla que fundamenta el materialismo histórico, según Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. El naturalismo de Morgan retomado por Engels, y la concepción cósmica del hombre, de la historia y de la poesía de Max Scheler, fundamentan la relación entre lo poético y lo político en Portuondo. Este

naturalismo, no sólo da lugar a la ficción de un estado salvaje del hombre viviente antes del lenguaje, sino que fundamenta, por naturaleza, la primacía de lo social y de lo económico sobre el lenguaje y la poesía. Esto es claramente expuesto por Portuondo, cuando introduce la "jerarquía de valores" en la relación entre infraestructura y superestructura, dualismo que fundamenta todo el proyecto antropológico del marxismo.

En este nuevo orden de relaciones, la infraestructura, identificada con los "valores útiles, vitales y económicos", tienen, en "última instancia", la primacía sobre los demás valores sociales, incluidos la poesía y el lenguaje:

"No debe pensarse, sin embargo, que esta jerarquización de los valores que acabamos de exponer esquemáticamente, está determinada por la existencia sucesiva y aislada en la realidad de los diversos tipos de valores en esferas propias e impermeables. Los valores, de hecho, coexisten en su realización, y entre las esferas distintas, que constituyen, al realizarse, la estructura y superestructura de la vida social, se producen acciones recíprocas determinadas por la complejidad de la vida del hombre. Hay, no obstante, una indudable jerarquización de los valores que se inicia con el descubrimiento y realización de los valores útiles, vitales y económicos, que constituyen el fundamento económico de la vida cultural, condicionan la existencia de las demás esferas y superestructuras y son, a su vez, condicionados por ellas".⁴²⁰

Esa conceptualización de la relación entre lo poético y lo político desarrollada en *Concepto de poesía*, será retomada por Portuondo en 1955 en el ensayo "El rasgo

predominante en la novela hispanoamericana". Si la novela es "valor expresivo" determinado por "valores útiles", su rasgo principal es servir de instrumento a las necesidades primarias de la sociedad. Este carácter instrumental con relación a lo social, se percibe en el hecho, según el autor, que la novela ha sido desde siempre, en América hispánica la expresión de la "preocupación social".

La teoría instrumentalista de la novela se inserta en un debate de la crítica literaria hispanoamericana, en torno a la determinación del tipo de contenido, que la novela reflejaría en América. Dos concepciones de la novela se enfrentan: una, la más antigua, establecía como característica principal de la novela hispanoamericana la reproducción de la naturaleza; la otra, que se ha impuesto desde Portuondo, postula al contrario, la representación de un contenido social como rasgo característico de la novela hispanoamericana.

"El carácter dominante de la tradición novelística hispanoamericana no es, pues, la presencia absorbente de la naturaleza, sino la preocupación social, la actitud criticista que manifiestan las obras, su función instrumental en el proceso histórico de las naciones respectivas. La novela ha sido entre nosotros documento denunciador, cartel de propaganda doctrinal, llamamiento de atención hacia los más graves y urgentes problemas sociales dirigido a las masas lectoras como excitante a la acción inmediata".⁴²¹

Es importante señalar que, efectivamente, la novela hispanoamericana casi siempre ha tematizado la problemática social, como dice Portuondo. Es cierto

también que en gran medida la novela hispanoamericana hasta los años 50 se reducía al documento social y a la protesta, como por ejemplo en la corriente indigenista. Es notorio, además, el hecho que dentro de los patrones del romanticismo y el realismo, una legión de escritores sucumbió ante la facilidad literaria de pintar paisajes y cuadros sociales y efluvios amorosos, reduciendo la obra a la emoción y al tema.

La caracterización de la novela como instrumento social sólo es posible desde una perspectiva metodológica: si se reducen la obra y su estudio a una práctica del conocimiento de los contenidos. Esa práctica en Portuondo es fruto no sólo de una concepción de la obra literaria como tema, de la cual Alfonso Reyes es, contrariamente a Macedonio Fernández, el principal defensor. En esa visión suya participa también el método del materialismo histórico, que sirve de orientación a su obra.

Es el esquema del sentido, mediante el cual Portuondo, asigna a la obra novelesca la misión de representar o expresar lo social, que hace que ésta tenga como rasgo "predominante" la "función instrumental". Por este esquema de la expresión-representación que funciona como teoría literaria y teoría lingüística, Portuondo se acerca a la concepción naturalista de la novela que quería rechazar.

En su ensayo "Literatura y sociedad en América hispánica", de 1965, este autor aplica a toda la literatura hispanoamericana la caracterización de instrumento social, reservada en 1955 a la novela. En ese texto, además del nexo necesario entre infraestructura y superestructura, la relación entre la literatura y la sociedad

hispanoamericana es planteada aquí como relación condicionada entre una realidad original, -el universo- y una nueva realidad, cuya tarea es acercarse de más en más al "ritmo esencial del universo". La concepción de la poesía como "expresión del ritmo vital del universo", o como medio de "retornar a las cosas mismas", expuesta por Portuondo en *Concepto de poesía*, es una de las principales premisas de la concepción metafísica del sentido, o el sentido como esencia. La concepción instrumentalista que él aplica a la literatura hispanoamericana es la continuidad de este esencialismo.

Pero en "Literatura y sociedad en América hispánica", la definición de la literatura como instrumento de la sociedad es un esencialismo que se nutre de la psicología conductista, al situarse en la estética marxista-leninista influenciada por la reflejología pavloviana.

Portuondo rechaza en principio el concepto "naif" del reflejo, en la visión de Stendhal, que define la obra como una "reproducción especular de la realidad". En cambio, concibe la relación entre literatura y sociedad siguiendo el esquema estímulo-respuesta, que en la psicología conductista define una teoría del sentido fundamentada en la exclusión de la actividad mental en la formación del lenguaje.

La literatura hispanoamericana es estudiada por Portuondo como una "respuesta condicionada a una señal" constituida por la "realidad" hispanoamericana, y en última instancia, por el universo:

"Hay una constante en el proceso cultural latinoamericano y es la determinada por el carácter predominante instrumental - Alfonso Reyes diría "ancilar"- de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad. No se

trata, conviene subrayarlo, de la insoslayable relación dialéctica entre la base económica y las diversas esferas de la superestructura -la literatura incluida de modo eminente-, ni del carácter reflejo de las manifestaciones artísticas, como sostiene la estética marxista. Aunque rechacemos el concepto ingenuo del reflejo como reproducción especular de la realidad -expuesto como fórmula del realismo crítico por Stendhal-, aceptamos plenamente su legítima formulación leninista -profundizada y ampliada por la reflexología pavloviana-, como respuesta condicionada a una señal; integrante de la realidad, que provoca y determina, no una copia servil de ésta, sino una nueva realidad en la que la señalada se revela y ensancha sus fronteras, acercándonos cada vez más al ritmo esencial del universo".⁴²²

La "constante" que define la literatura, es decir su carácter instrumental en relación con la sociedad, es en definitiva el resultado de la aplicación de una teoría naturalista del sentido al proceso cultural latinoamericano, que explica lo social.

En Hispanoamérica, el marxismo aplicado a los estudios literarios, ha sido en principio una orientación crítica frente a la fenomenología, a la concepción sagrada de la literatura. José Antonio Portuondo escoge a Aristóteles contra Platón, a causa de la concepción sagrada de la poesía de este último.

La teoría literaria de Roberto Fernández Retamar se desarrolla como crítica a las posiciones esencialistas, principalmente de Alfonso Reyes y Martínez Bonati, quienes consideran la literatura como una abstracción fenomenológica. Crítica

en éstos el método mediante el cual se reduce la obra literaria a un *a priori* universal.

En *El deslinde*, para Reyes la obra literaria es una mera abstracción, que en definitiva, erige como modelo universal los géneros literarios, las obras y los autores europeos. En cambio, oponiéndose al universalismo de Reyes, Fernández Retamar prefiere partir de la cuestión específicamente literaria y de las mismas obras hispanoamericanas:

"De entrada, prescindiremos del intento apriorístico de un *deslinde* de nuestra literatura: en vez de pretender *imponerle* ese deslinde, *preguntaremos* a nuestra literatura, a sus obras concretas".⁴²³

Con esas observaciones, Fernández Retamar quita validez a los criterios expuestos por Reyes como punto de partida para la elaboración de una teoría literaria: la demarcación entre lo literario y lo no literario.

El tema de la "esencia", marco filosófico de la teoría de Reyes, constituye el blanco más importante de la crítica de Fernández Retamar. No existe para él una "esencia literaria" sino obras, situadas históricamente.

En cuanto a Martínez Bonati, Fernández Retamar le critica su "engaño fenomenológico", que consiste en creer en que se puede obtener un conocimiento ideal de la obra, procediendo por *a priori*, bajo la presunción de que existe una esencia de la obra, válida en todo momento.

Fernández Retamar, evidencia los efectos epistemológicos e ideológicos que la fenomenología produce en el estudio de la literatura: muestra que la literatura general, objeto de este método, es

inexistente, y que, de hecho, esa teoría de la literatura en general encubre la realidad que, ella estudia una literatura específica, que en este caso no es la hispanoamericana.

Esa observación lanzada contra la fenomenología literaria es sustentada por Retamar a la luz de los diversos ejemplos de teoría literaria, desde la poética de Aristóteles hasta los formalistas rusos a principios del siglo XX. De éstos últimos, en particular de Tynianov y de Mukarovsky del Círculo de Praga, retiene la idea del vínculo indisociable entre literatura y sociedad.

Estos autores le permiten plantear la relación entre la "serie literaria" y otras "series históricas" en el estudio de la obra, para la constitución de una teoría de la literatura. Y específicamente, la relación necesaria, causal, entre determinadas categorías y métodos y determinada literatura:

"Llegamos así a un punto ciertamente capital en lo que toca a las categorías y métodos elaborados para el análisis de la obra literaria por estas tendencias. Tales categorías (e incluso tales métodos) han sido revelados o forjados en relación estrecha con una determinada praxis literaria: de cierta manera, cabría decir que ellos constituyen (o contribuyen a) la teoría literaria de *determinada literatura*".⁴²⁴

De ahí que ese autor rechace las categorías universales por carecer de fundamento, limitándolas a enfoques aplicables a formas específicas de la literatura:

"La pretensión, pues, de que tales categorías sean aceptadas como de validez universal, no

está justificada, en primer lugar, por el surgimiento de esas categorías, el cual nos revela aquellas nacidas de la contemplación o la revelación de una específica forma de literatura. E incluso tal surgimiento puede remitirse a una circunstancia abiertamente extraliteraria".⁴²⁵

El postulado básico de la teoría de Fernández Retamar es el vínculo singular y estructural entre una teoría literaria y una literatura específica. De ahí que denuncia con virulencia el universalismo literario de Martínez Bonati:

"Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos -e introyectados por nosotros- como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como una secuela natural del colonialismo político y económico. Frente a esa pseudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura*".⁴²⁶

La relación así planteada entre literatura y sociedad confiere a la teoría de Fernández Retamar el alcance no sólo de un programa poético sino también político: el hispanoamericanismo poético y político, el cual él reivindica de los independentistas del siglo XIX, y en

particular, de la tradición de José Martí y la revolución cubana. En la continuación de esa tradición, Fernández Retamar habla de valorizar "nuestra serie literaria" y "nuestras obras", al igual que Martí hablaba de "nuestra América", por oposición a América del norte.

Así el concepto de "literatura hispanoamericana" es defendido por Fernández Retamar como una función política y cultural. Esa función se sitúa en el proyecto de la "independencia intelectual" proclamada por los intelectuales hispanoamericanos desde los inicios de la independencia política en el siglo XIX hasta nuestros días.

Françoise Pérus, autora francesa radicada en México, orienta su estudio sobre el modernismo en América Latina dentro de ese proyecto de independencia cultural y política. Sin embargo, Pérus adopta un punto de vista más académico y científico en sus apreciaciones y estudios en el campo de la sociología de la cultura marxista.

La autora se opone al concepto religioso mágico de la literatura, implicado en la consideración de ésta como una "esencia". Y en términos similares a los asumidos años antes por Fernández Retamar, Pérus critica la tentativa de la fenomenología de estudiar la literatura de América Latina en base a definiciones generales construidas como *a priori* aplicable a esa literatura:

"Intentar definir la especificidad de la literatura no significa volver a la búsqueda de una problemática "esencia" de la literatura, a la manera de la filosofía idealista. No se trata de partir de una definición *a priori* de "lo literario", para luego indagar en qué forma ha ido realizándose históricamente esa "esencia",

sino de elaborar los conceptos necesarios para la aprehensión del hecho literario en sus manifestaciones concretas. La misma *noción* de literatura es una *noción* histórica y socialmente definida y el conjunto de "expresiones" al que ella remite no es un espacio "natural", eternamente idéntico a sí mismo, sino un campo de fronteras fluctuantes, resultado de un complejo proceso social que -no hay que olvidarlo- sólo en determinado momento histórico instituyó a la literatura como actividad específica, superándola de esa masa ideológica más o menos amorfa en que la magia, la religión y la "expresión artística" se confundían. Los *conceptos* básicos para el establecimiento de una ciencia de la literatura no pueden, por lo tanto, estar encaminados a descubrir una "esencia" que no existe, sino pensados en función de la recuperación del fenómeno literario concreto".⁴²⁷

La afirmación de que la "noción de literatura es una *noción* histórica y socialmente definida" plantea una demarcación desde el punto de vista filosófico y metodológico respecto a la fenomenología. Esa búsqueda de demarcación se opera gracias a otra filosofía y otra metodología: el materialismo dialéctico como filosofía y teoría de esa ciencia de la historia y la cultura. La "esencia" es rechazada en provecho de "lo histórico".

Así, los marxistas han tratado de afirmar la condición empírica, concreta de toda literatura. Sin embargo, no han podido articular una teoría propia y explícita en contra del proyecto fenomenológico. Frente a esas teorías de la "esencia" poética, los aportes del marxismo en América hispánica, son insuficientes. Falta una teoría del

lenguaje y una teoría de la literatura que lo diferencie de la tradición metafísica en la cual se mueve la poética occidental. Cuando se trata de la poesía y del lenguaje, el esencialismo reaparece en uno y en otro.

¿Pero, cuál es esta esencia que encontramos en los marxistas José A. Portuondo, Roberto Fernández Retamar y Françoise Pérus entre otros? ¿Cómo se construye al mismo tiempo que se niega? ¿Qué solidaridad de conceptos la sostiene?

La crítica literaria teorizada y practicada por José Martí, sirve hoy de modelo a la corriente hispanoamericanista en teoría literaria. Muy particularmente, la crítica martiana ha ejercido una influencia determinante, en el proyecto de teoría de la literatura hispanoamericana de Roberto Fernández Retamar.

Ahora bien, la filosofía del lenguaje de Martí ha reforzado en los marxistas hispanoamericanos una concepción instrumentalista del lenguaje y la literatura, al servicio de una "esencia".

Roberto Fernández Retamar destaca con regocijo que en las críticas de las obras de arte Martí no hace uso del dualismo, forma y contenido; prefiere emplear el de esencia y forma:

"Esencia y forma"

"Otro aspecto entre los muchos que pueden destacarse en la crítica martiana, es la relación que vio, en la obra de arte, entre los elementos formales y los que algunos llaman de fondo o de contenido, y Martí, con más acierto, prefirió llamar "de esencia". De acuerdo con su concepción de la realidad, él no consideró ambos elementos separados, sino estrechamente fundidos: "Toda rebelión de forma", dijo en 1886 al hablar de los pintores impresionistas, "arrastra una rebelión de

Fernández Retamar afirma que para Martí "la esencia" y la "forma" son inseparables, ya que, según Martí, "toda revuelta de la forma", "conlleva una revuelta de la esencia". Sin embargo, a partir de la perspectiva del signo, no basta con afirmar la inseparabilidad entre el significante y el significado. Se debe ver antes que nada, cuál de estos dos elementos prima. Para José Martí, y para Fernández Retamar se impone "la esencia" sobre la "forma". Esta primacía sitúa su teoría del lenguaje y su teoría literaria, del lado de la metafísica y de la fenomenología:

"Es indudable que Martí prestó siempre la mayor importancia, en la obra artística, a los elementos "de esencia": término con el que, más que remitirse a "la asuntica" - aunque no desdeñara ese aspecto-, parecía indicar sobre todo la función social. Ya mencionamos su manera de vincular el arte con la verdad; ahora convendrá recordar las palabras de su carta a Mercado del 11 de agosto del 1882: 'Yo tengo horror a las obras que entristecen y acobardan. Fortalecer y agrandar vías es la tarea del que escribe'. Es lógico que este criterio, central en la valoración de Martí, no hiciera sino acrecentarse en sus últimos años".⁴²⁹

Ese texto cumple una operación de reducción, de identificación, de conmutación entre el discurso de Martí y el discurso marxista de Fernández Retamar. Si el concepto de "esencia" produce una reducción fenomenológica del sentido, Fernández Retamar realiza una reducción sociológica de la noción de esencia y del sentido. El identifica la noción "de esencia" de José Martí, con la noción de "función social",

sobre la cual, como hemos visto, gira la sociología marxista.

Que este intercambio conceptual se produzca entre Martí y Fernández Retamar no debe extrañar. Es preciso destacar el hecho que para Martí, como para la crítica marxista, la obra artística no tiene sentido sino en función de su utilidad social. Por eso es tan fácil para la crítica marxista, recuperar la crítica practicada por José Martí.

En José Martí prevalece, en su discurso político, una concepción del sentido como cultura y realidad social. Pero, al destacar la relación entre la literatura hispanoamericana y la América hispánica, el signo se convierte en modelo del sentido. La literatura hispanoamericana es, según Martí, la expresión "de una esencia", "hispanoamericana".

Françoise Pèrus recupera también la noción de "esencia" de la crítica de Martí, aparentándola con la noción de "lo histórico", de su sociología marxista de la cultura. Considera la autora que contrariamente a la concepción de Rubén Darío, el ilustre cubano llegó a "ver el problema de la cultura hispanoamericana en su justa dimensión".

La justeza de Martí consiste en haber hecho la distinción entre "esencia" y "expresión" en la literatura hispanoamericana y en haber puesto como condición la existencia de la primera para la existencia de la segunda:

"No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispano América. Estamos en tiempo de ebullición, no de condensación; de mezcla de elementos, no de obras enérgica de elementos unidos.

Están luchando las especies por la unidad del género".⁴³⁰

La relación que Fernández Retamar y Françoise Pérus conservan con la filosofía del lenguaje de José Martí a partir de los dualismos esencia-forma, esencia-expresión, es un indicio de la falta de una teoría del lenguaje distinta a la de la fenomenología, el positivismo y otras corrientes criticadas por los marxistas.

Esa ausencia es ocupada por la ideología. Esta permite que el concepto de "esencia" no sea criticado por los marxistas cuando quien lo usa es Martí o un marxista. Así, Fernández Retamar aprueba el procedimiento esencialista cuando éste se nombra materialismo histórico en *Concepto de poesía* de Portuondo. Pero lo rechaza cuando éste se llama fenomenológico en Reyes y Bonati. Se constata este mismo procedimiento en Françoise Pérus.

Esa autora critica el concepto de esencia, pero en la misma proposición en que lo rechaza, define la literatura como un fenómeno, "...una esencia que no existe, sino pensada en función de la recuperación del fenómeno literario concreto".⁴³¹

Esta definición, que retomará a lo largo de su obra, tiene implicaciones epistemológicas: el empleo del término "fenómeno" no es neutro, ingenuo, en un texto en el que la autora intenta oponerse a la fenomenología, en nombre del marxismo. Otra vez, como ya lo observamos en relación con José Antonio Portuondo, notamos una inconsistencia teórica en la crítica marxista.

Pero sobre todo, la confusión terminológica nos sugiere la poca distancia existente entre la noción de "esencia" de la fenomenología y la noción de "historia"

entre los marxistas hispanoamericanos: en la crítica y en la teoría literaria marxistas la historia funciona como una "esencia social".

Otra crítica marxista, la cubana Mirta Aguirre, produce un acercamiento conceptual entre marxismo y fenomenología. En su artículo "Apuntes sobre la literatura y el arte", esta autora va más lejos que Fernández Retamar y Françoise Pérus, en la asimilación del marxismo a la fenomenología. Como todos los marxistas, Mirta Aguirre comienza por definir la estética marxista, para ella, "marxista-leninista", por su carácter científico en oposición a la explicación sagrada o religiosa de la literatura:

"En la estética marxista-leninista el hecho creador pierde, como el científico, todo contenido misterioso o milagrero, pasando la intuición a ocupar en él un sitio equivalente al de la hipótesis en lo científico. Con todo lo que de vuelo de pensamiento original, con todo lo que de capacidad de saltos en el hallazgo de la verdad puede haber en cada una; pero sin que haya en la intuición artística, como no hay en la hipótesis científica, ningún previo, ideal, sobrehumano y puramente espontáneo grano de conocimiento".⁴³²

Mirta Aguirre rechaza el elemento inefable, irracional, misterioso en el hecho artístico. Sin embargo, el racionalismo estético así declarado es el mismo que conduce a Heidegger a colocar la poesía en lo sagrado. Para Heidegger, "Hölderlin poematiza la esencia de la poesía" y en esta esencia Heidegger ve "el tiempo de los dioses perdidos y del dios que va a venir". De la misma manera Mirta Aguirre, como Portuondo antes que ella, situándose en la

concepción heideggeriana, ve el arte no sólo como belleza intrínseca ("belleza esencial" decía Brenes Mesen), sino que le asigna la finalidad de "revelar la esencia":

"En el arte, el sentimiento estético, la apreciación de lo bello, su producción, tienen una importancia de primer orden. Lo bello es la manera intrínsecamente propia de existir que tiene el arte, a diferencia de la ciencia. Pero no por eso el arte deja de tener por finalidad algo más alto: la revelación de la esencia a través del fenómeno que con mayor perfección la exterioriza entre todos los que la contienen".⁴³³

Así, la belleza no es solamente la esencia del arte, sino también exteriorización de la esencia del ser. Entre los teóricos marxistas de la literatura en América hispánica, el discurso marxista, de tanto parecerse a la fenomenología, corre el riesgo de convertirse en una "ciencia de ciencias", como Husserl definió la fenomenología. La identidad de punto de vista que destacamos aquí entre el marxismo y la fenomenología, se realiza sin ignorar que se trata de dos filosofías diferentes, e incluso opuestas en muchos aspectos. Estas dos filosofías se oponen en el hecho que plantean dos "visiones del mundo" divergentes. Sin embargo, esta oposición desaparece cuando se trata de la teoría y de la práctica del lenguaje, y por lo tanto, de la literatura.

La insuficiencia observada es algo más que una inconsecuencia teórica de los marxistas en la teoría literaria en Hispanoamérica. En el propio Marx, las ideas en torno al lenguaje y a la literatura no superan las concepciones que desde el *Cratilo* de Platón fueron elaboradas por la

metafísica y la teoría del signo lingüístico. Henri Meschonnic analiza la concepción del lenguaje en los escritos de Marx y observa la ausencia de aporte en este aspecto, mientras que en otros, como la economía, pudo crear teorías que desafiaron las existentes en su época:

"...si él (Marx) historizó la economía, no historizó, sin embargo, el lenguaje, dejando intacta la metafísica que creía destruir, que destruía, en efecto, regionalmente".⁴³⁴

El marxismo y la fenomenología coinciden, pues, en la misma filosofía del lenguaje y de la literatura. Esta se apoya en el signo y en la búsqueda de la "esencia" de las cosas, aunque esa esencia sea de naturaleza social. Importa sobre todo, que ambos sitúan sus ideas sobre el lenguaje y la literatura en la metafísica del signo.

Edmond Ortigues identifica la metafísica del signo en la doble operación que produce el discurso, de separar la cosa de su manifestación, construyendo el signo; y producir una "reducción fenomenológica" mediante la cual emerge la "idea", o la "esencia" como sustituto del signo.⁴³⁵

La noción de función social de la literatura corresponde a la noción de función social del lenguaje. Por igual, la noción de función instrumental de la literatura implica una concepción del lenguaje que concibe la lengua exclusivamente como instrumento de comunicación social.

Esta relación entre la concepción sociológica o instrumentalista de la literatura y su equivalente a nivel del lenguaje subyace en todas las teorías lingüísticas que analizan la lengua a partir del dualismo lengua/palabra. Ella está

presente de manera explícita, tanto en las escuelas sociológicas del lenguaje, como en las lingüísticas formales que se basan en la noción -pertinente sólo en una lingüística de la lengua- de 'función del lenguaje'. Se plantea como punto de partida la separación entre la lingüística y lo social tanto en lingüística como en poética.

El estudio del lenguaje a partir de sus funciones intrínsecas fue prestigiado por el esquema tríadico de K. Bühler -función expresiva- función comunicativa- función lingüística-, reproducido en América hispánica por Alfonso Reyes, Octavio Paz y Roberto Fernández Retamar. En el esquema de seis funciones, desarrollado por R. Jakobson, el presupuesto es el mismo: se presenta como separado lo subjetivo, lo comunicativo y lo lingüístico. Lo comunicativo se conecta con el aspecto social del lenguaje, como algo que le es externo. La misma relación es planteada entre la función poética (interior al lenguaje) y la función referencial presentada como contexto.

Esa división del lenguaje en funciones, en la cual se rechaza el contexto social como exterior a la lengua, es el fundamento de la lingüística estructuralista, y específicamente, de la sociología del lenguaje, no así de la sociolingüística. En ese sentido, señalan J. B. Marcelllesi y B. Gardin, citando a L. O. Reznikov, estas distinciones de funciones en el lenguaje: "son la base de la sociología del lenguaje" desarrollada por toda una serie de sabios occidentales: F. de Saussure, A. Meillet, F. Sapir, J. Vendryès, y otros.

La concepción sociológica del lenguaje no es sólo el hecho de la sociología lingüística de Occidente, ésta constituye la teoría lingüística del marxismo, desde el

marxismo hasta la translingüística de Bakhtine. Esta concepción sociológica del lenguaje fundamenta la sociología de la literatura en América hispánica.

Se percibe esto notablemente en la sociología de la literatura aplicada por Françoise Pérus a la literatura de la América hispánica. La concepción del lenguaje como "instrumento socialmente codificado" es consecuente con la concepción de la literatura como función social. Al mismo tiempo, la primacía que Pérus otorga a la función social de la obra es un rechazo de lo individual y del lenguaje como elementos considerados por separado en la formación y el estudio de la obra literaria.

La primacía de un sentido trascendental por encima del lenguaje y la literatura se advierte en Françoise Pérus, cuando dice que la "materia prima" de la literatura no es el lenguaje, sino "ideas, imágenes y representaciones visuales". Para ella, la producción literaria se reduce a una operación de dar forma, mediante el lenguaje, a dicha "materia prima":

"En términos generales, toda práctica moviliza un conjunto de energías humanas en función de un proyecto determinado (digamos desde ahora: socialmente determinado), con el fin de transformar una materia prima natural o social, pero siempre históricamente dada, con instrumentos asimismo determinados. De acuerdo con estos y tratándose del proceso de "creación" literaria (que en adelante denominaré proceso de producción literaria para evitar las connotaciones idealistas del término "creación"), el primer problema radica en la determinación de la materia prima objeto de transformación, la cual, contrariamente a lo que afirma cierta corriente hoy en boga, no está constituida, en última instancia, ni

por el lenguaje ni por "la palabra", sino por ciertos conjuntos de ideas, imágenes y representaciones sociales, que el escritor busca plasmar sirviéndose del lenguaje articulado".⁴³⁷

Para Françoise Pérus, la literatura es una "praxis social", una "práctica histórica" y el sentido que "refleja", es un "sentido social". Mediante estas premisas del marxismo, Françoise Pérus se propone orientar el estudio de la literatura fuera del influjo del "esencialismo".

La autora habla de privilegiar en el sentido de la obra, la función social en vez de privilegiar el lenguaje. Tal prioridad se explica porque la obra es para ella únicamente "mecanismos lógico-formales" de emisión de mensajes, como también lo es el lenguaje:

"En efecto, identificar a los sistemas socialmente determinados de ideas, imágenes y representaciones como materia prima de la práctica literaria y pensar a ésta como una actividad específica que apunta a la reproducción y expresión de una experiencia social, es fundamental en cuanto de ello se derivan consecuencias como la de no olvidar que la experiencia comunicada supone obligatoriamente una relación dialéctica con la realidad objetiva. Además, el determinar que el empleo de cierto lenguaje y el tratamiento que éste recibe están subordinados a la expresión y comunicación de aquella experiencia (que no por presentarse bajo la forma de "demonios" u "obsesiones" individuales deja de ser social) permite restituir a la literatura su función social, mientras que el privilegiar el lenguaje hasta concebirlo como objeto central del quehacer literario lleva, en el plano teórico, a planteamientos de carácter

idealista carentes de validez científica y, en el plano de la investigación concreta, al simple establecimiento de los mecanismos lógico-formales de emisión del mensaje hablado, literario o no, puesto que a este nivel ni siquiera ha sido posible determinar hasta ahora un solo rasgo peculiar del "lenguaje literario" que no se encuentre también en el lenguaje cotidiano, no literario".⁴³⁸

En la sociología de la literatura que Françoise Pérus aplica en particular al estudio del modernismo en América Latina se observa la articulación de todos los dualismos propios tanto de una lingüística formal como de una concepción sociológica del lenguaje. Por la noción del lenguaje a partir de la función de instrumento de comunicación, ella considera la obra como función social. La obra como función social excluye la obra como objeto lingüístico y poético. Pero la consideración de la obra como objeto lingüístico la lleva a considerarla como una forma desprovista de sentido cuya función es, como la del lenguaje, instrumento de transmisión de un contenido social.

La obra, forma del sentido, es considerada como la manifestación del individuo, como un estilo. Encontramos de esta manera en la oposición entre función lingüística y función social de la obra y del lenguaje, la oposición entre lo social y lo individual.

De esta manera, Pérus plantea como objeto de estudio de la sociología de la literatura, no la obra que es forma, lenguaje, lo individual, sino lo ideológico, lo social, lo cultural a los cuales reduce la obra. Como ella lo precisa, según el dualismo marxista infraestructura-

superestructura, el sociólogo de la literatura no tiene por objeto el estudio de la obra artística como unidad de significado específico. Un poema o un cuadro es considerado por ella como portador de "una dosis demasiado grande de individualidad" para que sea pertinente en la sociología de la literatura.

Según esta autora, las unidades mínimas a las cuales se acerca la sociología de la literatura se sitúan a nivel de las corrientes o de los movimientos literarios:

"Un cuadro, un poema o un objeto cultural cualquiera, tomados aisladamente, poseen por lo general una dosis muy grande de "individualidad" como para que por sí solos reflejen las determinaciones de la base de toda su plenitud; no por lo tanto las unidades más pertinentes de análisis, que deben ser ubicadas a nivel de las grandes tendencias y movimientos culturales y en sus expresiones más significativas, cuyo "eje" se acercará naturalmente más al 'eje del desarrollo económico de la sociedad' ".⁴³⁹

En consonancia con ese método en el estudio del modernismo, Pérus no se plantea como objeto de estudio la obra poética de Rubén Darío, José Martí y otros autores hispano-americanos, sino la institución ideológica-literaria llamada modernismo, en la cual se sitúa la obra y sus autores. Al proceder de esta manera, Françoise Pérus estudia el producto cultural "literatura", comprendido en la denominación "modernismo", y no la escritura. Esta sólo puede ser estudiada en las obras literarias mismas, en ese poema que Françoise Pérus rechaza como no pertinente.

Pérus sostiene que el estudio del modernismo a nivel de la escritura es tema

agotado. Según ella, poco se podría decir ya acerca de las obras de Martí y de Darío. Observa que existe una unanimidad de criterios sobre "la importancia de la transformación "formal" realizada por el modernismo en las letras hispanoamericanas". La "transformación verbal" realizada por el modernismo, en la cual, según Pérus, existiría de hecho un consenso, se reduciría a una "transformación del léxico y de la estructura del discurso literario". Los estudios sobre el modernismo no tienen nada nuevo a explorar, excepto algunas "figuras", "modalidades", "resonancias", etc, que no plantearían problemas al estudio.

En consecuencia, la "crítica formalista" debería callarse, ya que para ella todo estaría ya resuelto; al no encontrar significativos los aspectos poéticos del modernismo que faltarían por resolver, la autora se orienta hacia la sociedad para encontrar "algo más". Y este "algo más" es para Françoise Pérus la "significación social" del modernismo.

De esta manera en Françoise Pérus, como en los demás sociólogos de la literatura, la antítesis Darío-Martí que encontramos en todos los trabajos sobre el modernismo, se sitúa en el terreno de la biografía, de las condiciones históricas y sociales, y de la relación del escritor con la sociedad. El desprecio de lo poético, la búsqueda del sentido social de la poesía, fundamentan, tal y como lo vemos en Pérus, la mayoría de los trabajos sobre el modernismo.

El lenguaje y el poema son considerados en esa crítica instrumentalista como una manifestación despreciable del creador individual. Esa es una ideología que ha obrado en la crítica literaria hispanoamericana, desde J. Martí. Se creó un prejuicio contra los poetas modernistas,

ostentado incluso por aquéllos que celebran el modernismo: el modernismo es la forma y la forma es extranjera. La forma es francesa, por lo cual, el modernismo, identificado con el simbolismo francés, será rechazado o aceptado, pero en todo caso, como producto extranjero.

Este criterio de "lo extranjero" es retomado hoy por la crítica marxista para oponerse, en nombre del sentido (hispanoamericano), a la obra literaria como hecho de lenguaje. El enfoque lingüístico de ésta, propagado en los últimos tiempos, sobre todo a partir del estructuralismo europeo, es tildado de antinacional. La toma en cuenta, demasiado grande, del lenguaje en la producción y el estudio de la obra literaria es, según este criterio, un efecto de moda como consecuencia de la acción colonizadora de Europa sobre la crítica y la literatura hispanoamericanas. En éstas se plantea, para la crítica sociológica, -en particular Mario Benedetti y Roberto Fernández Retamar- la cuestión de la relación entre literatura y lingüística en América hispánica.

Esos autores le temen al culto al lenguaje por el lenguaje, y ven, en su abierta presencia en la literatura actual, un riesgo para el escritor latinoamericano. El riesgo de aislarse de la realidad social, haciendo del ludismo de las palabras, y del metalenguaje, el objeto de la literatura.

Así, Mario Benedetti se pronuncia en contra de esa supuesta amenaza a la función social de la literatura, acusando a la palabra: "la palabra, esta nueva cartuja".

Conoce y afirma Benedetti que el escritor latinoamericano ha sido un devoto del lenguaje. Nuestros excelsos escritores se bañaron en el barroquismo verbal y no han podido escribir sino con elocuencia.

Sin embargo, afirma el autor, ése era un culto al lenguaje abierto hacia la realidad. "Ese culto -dice- no enclaustra al creador en la celda verbal". Pero en estos tiempos, la palabra es un recurso para la evasión, proponiéndose a los escritores como marco conventual, nueva capilla en donde se refugiarían y perderían evadiendo la vida y la sociedad:

"Hace veinte o treinta años la evasión consistía en escribir sobre garzas y gacelas, o en recrear los viejos temas griegos; hoy quizás consista en proponer la palabra como una nueva cartuja, como ámbito conventual, como celda voluntaria. Y el riesgo es grande, precisamente porque el escritor latinoamericano es, casi por tradición, un disfrutador verbal".⁴⁴⁰

No hay dudas de que esas imágenes de Benedetti sobre el lenguaje, que lo asemejan a una celda, una cartuja o a un espacio abierto, es una ideología lingüística muy antigua. Esta no se corresponde con la realidad del lenguaje, ni siquiera en la concepción del signo lingüístico, elaborada en este siglo por la lingüística moderna. Para Benedetti las palabras no son signos, son cosas.

Si el lenguaje es un modelo de significación en el cual coexisten un significado y un significado, es imposible compararlo con una capilla o con una plaza pública. Esto sólo es posible si se tiene una visión mítica de la palabra acción, con función instrumental de cosa salvadora o peligrosa.

La peligrosidad que representaría el culto al lenguaje como objeto en sí - ideología que ciertamente es propia de algunos escritores vanguardistas- lleva a Benedetti a plantear soluciones aún más

peligrosas para la sociedad, para el sujeto escritor y el lenguaje: proclamar una literatura misionera cuyo objetivo es servir a la comunidad, opuesta a una literatura "refugiada en las palabras", que constituiría la marca de la negatividad social.

Esa oposición entre lenguaje y sociedad es planteada por Benedetti como una oposición entre los sentidos de las palabras y el sentido de las cosas, entre el no-sentido y el sentido. Si el lenguaje separa al escritor de la realidad, si lo aleja de las preocupaciones sociales es porque aleja al escritor del sentido social de la literatura. Por lo cual, otorgar importancia al lenguaje en la producción de la obra, es una actitud intelectual justificable en Europa, no en los países "sub-desarrollados". De esta forma, resulta que para Benedetti el sentido del lenguaje es europeo, mientras que el sentido social es hispano-americano, ya que, para Benedetti, se da una incompatibilidad entre el sentido del lenguaje y el sentido social o la función social de la obra y del escritor.

Semejante función de la valoración social del escritor es asumida por Mario Benedetti mediante un discurso terrorista que, en nombre de la revolución, condena constantemente a los críticos y a los escritores que dan prioridad a la escritura sobre la revolución. Esta oposición entre revolución y escritura es resaltada continuamente por el autor en la referida obra, con el valor de oposiciones políticas: revolucionario y reaccionario, proletario (o pueblo) y burgués, sociedad e individuo.

El rechazo del lenguaje en nombre del sentido social planteado como una idiosincrasia hispanoamericana, fundamenta

también la teoría de la literatura de Roberto Fernández Retamar. "La crítica del criterio", según expresión de José Martí, es concebida por Fernández Retamar en nombre del sentido social, como una antilingüística... Opone esa crítica a la crítica formalista de Jakobson, a la cual identifica con la crítica lingüística europea. La vigencia de ésta en América hispánica se explica por la mentalidad de colonizado de algunos críticos.

La identificación del sentido social con la historia hispanoamericana, justifica para Fernández Retamar la aceptación y la adhesión de la crítica marxista al método histórico. Según él, ha sido el más requerido, y lo seguirá siendo, de la crítica literaria hispanoamericana debido a la urgencia de la época y a la necesidad de "repensar la cuestión del sentido de la literatura" y de la cultura hispanoamericanas. Ese sentido rebasa el marco de la literatura: es sentido social, cultural. Esto explica, como lo afirma Fernández Retamar, que los métodos que se refieran al estudio específico de las obras hayan sido descuidados por la "crítica literaria revolucionaria", que es la crítica de la función social, interesándose en forma casi exclusiva al método histórico:

"Reyes había propuesto que entre el mero impresionismo (...) y el juicio, se aplicaran los métodos de la exégesis o ciencia de la literatura: históricos, psicológicos y estilísticos (...). De estos tres métodos, los dos primeros se dirigen a las relaciones de la obra: no parece que los psicológicos merezcan ser situados al mismo nivel que los otros; en cambio, los históricos, por urgencias de la época, han reclamado en estos años quizás nuestras más ambiciosas elaboraciones, casi nunca ceñidas

exclusivamente a la literatura, y de seguro seguirán reclamándolas por algún tiempo. Era necesario replantearse el sentido, la ubicación no ya de nuestra literatura, sino de nuestra cultura toda. Esa reubicación ha venido realizándose de modo polémico, y subrayando con frecuencia las líneas más acusadas (...). Pero nuestra crítica literaria revolucionaria no puede, por rehuir explícitamente estériles bizantinismos, abandonar a los otros el abordaje de la materia misma de las obras literarias, su cuerpo verbal, so pena de quedar, a su vez, presa del error sociologista, que ciertamente no es la solución al error formalista".⁴⁴¹

Se percibe en este texto que el método historicista propuesto por Reyes es el método de la "crítica revolucionaria": Si se sabe que Reyes hereda su método histórico de la crítica positivista francesa del siglo XIX, se puede estimar hasta qué punto el marxismo y el positivismo están de acuerdo para postular el sentido de la historia en lugar del sentido de la obra. Y el enfoque de la "materia misma de las obras literarias", después de haberse estudiado el sentido (social), confirma toda una concepción lingüística del hiato, entre sentido y lenguaje, entre historia y obra literaria. La misma concepción que comparten, por encima de su aparente oposición, el sociologismo y el formalismo que Fernández Retamar quiere evitar.

LA TEORIA DE LA "FUNCION ANCILAR"

La tesis de la función social de la literatura hispanoamericana ha encontrado su más nítida enunciación en el ensayo de José Antonio Portuondo "Literatura y sociedad en Hispanoamérica". En ese texto, un inciso permite a ese autor asemejar la noción del carácter instrumental de esa literatura a la noción de "literatura ancilar" utilizada por Alfonso Reyes en *El deslinde*:

"Hay una constante en el proceso cultural latinoamericano y es la determinada por el carácter predominante instrumental - Alfonso Reyes diría 'ancilar' - de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad".⁴⁴²

Roberto Fernández Retamar, diez años después, retoma la tesis de José Antonio Portuondo en términos hipotéticos, aceptándola como válida, para la literatura hispanoamericana:

"Si la tesis sobre la *dominante* de la *función instrumental* de la literatura hispanoamericana es aceptable, como nos lo parece, se verá lo discutible que resulta para nuestra literatura el "deslinde" propuesto por Reyes, según el cual hay una manifestación esencialmente literaria - digamos, el despliegue mayor de la *literaridad* - en ciertas obras literarias que ocuparían, supuestamente, el centro de la literatura; y otras híbridas, que no pueden ser sino la manifestación marginal de la literatura, nacida allí donde la *literaridad* se amulata con otras funciones".⁴⁴³

El problema planteado por esos autores

es el más importante de las teorías literarias: el deslinde entre *lo literario* y *lo no literario* y, consecuentemente, una teoría de los géneros literarios. Y las dificultades que se advierten en Portuondo y en Fernández Retamar son de dos ordenes: se incorpora a la literatura hispanoamericana el concepto de "literatura ancilar", de carácter general en Reyes, sin que se haya hecho la debida crítica; se asigna a la literatura hispanoamericana esa tipología de los géneros predominantemente "ancilares", "híbridos", "amulados", dejando de lado la producción literaria más significativa en calidad y cantidad, tildándola de "marginal" y de "purista":

"Sucede, sin embargo, que la línea central de nuestra literatura parece ser la amulada, la híbrida, la "ancilar"; y la línea marginal vendría a ser la purista, la estrictamente (estrechamente) "literaria". Y ello por una razón clara: dado el carácter dependiente, precario de nuestro ámbito histórico, a la literatura le han solido incumbir funciones que en las grandes metrópolis le han sido segregadas ya a aquélla".⁴⁴⁴

Ese intento de otorgar a los géneros literarios en América hispánica una especificidad cultural a partir de la noción de "función ancilar" de Reyes, no está exento de dificultades teóricas e ideológicas no contempladas por Fernández Retamar.

Alfonso Reyes es en América hispánica el pensamiento clasificatorio por excelencia. *El deslinde* es un proyecto cuyo propósito es la definición de la teoría de la literatura en relación con otras disciplinas: la historia, la ciencia, la teología. Los conceptos de Reyes deben ser

tomados en esa relación interdisciplinaria. Por otra parte, las distinciones entre esos dominios del conocimiento operan en Reyes a partir de la distinción básica de su teoría: distinción entre semántica y poética, dos componentes, según él, comunes a la literatura, la historia, la teología y la ciencia.

Sin embargo, la noción de "función ancilar" sólo es pertinente en la teoría de Reyes, referida exclusivamente a la dimensión semántica de la literatura en relación con las demás disciplinas. Lo "ancilar" en literatura es el predominio del tema especializado en la obra literaria.

Reyes distingue la "literatura en pureza" de la "literatura ancilar":

"Literatura en pureza y literatura ancilar. Todos admiten que la literatura es un ejercicio mental que se reduce a: a) una manera de expresar; b) asuntos de cierta índole. Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar. En el primer caso - drama, novela o poema- la expresión agota en sí misma su objeto. En el segundo - historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía en bombonera, sermón u homilía religiosa- la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios".⁴⁴⁵

La literatura ancilar es, pues, un "tipo poético" porque utiliza recursos retóricos. Pero no es literario porque su "semántica" no lo es. A este tipo de discurso corresponden los ejemplos propuestos por Reyes de "la historia con ornamento retórico", "la ciencia con

atractivo" y la "filosofía metida en bombonera", que se valen parcialmente de la expresión literaria.

Estos son ejemplos de no literatura, pero son al mismo tiempo literatura ancilar porque, según Reyes, por un lado utilizan la "poética", aunque por otro lado tienen un asunto y un fin ajenos a la literatura.

La literatura ancilar equivale a la no literatura propiamente dicha. Es literatura mezclada con préstamos de otras áreas. En esa distinción, la definición de la literatura en pureza vale por la definición de la literatura a secas: la relación entre una "manera de expresión" y un "asunto de cierta índole".

La literatura en pureza, la literatura simplemente, es el producto de la reunión de una forma y de un contenido que agoten en sí su objeto. Son literarias en sí, sin otro uso; la literatura no es vehículo de ninguna otra realidad, área del conocimiento o finalidad que no sea la suya propia.

A pesar de que, como se ha visto, es necesaria la coexistencia de dos aspectos para que haya literatura, hay que resaltar que es el plano del contenido que determina la poética de Reyes. La literatura es ancilar cuando acepta "sujetos extraños". No olvidemos que para Reyes la poética es la retórica; ésta puede ser común a la literatura y a las demás disciplinas. Una concepción retórica de la poesía, es inseparable pues de una concepción semiótica del lenguaje. Por eso, esa distinción entre poesía en pureza y poesía ancilar recuerda aquélla más reciente del estructuralismo jakobsoniano entre expresión que agota su objeto en sí misma, (la literatura) y expresión como vehículo instrumento (la no literatura).

Ampliando sus clasificaciones, Reyes

extiende la separación entre la literatura y la no literatura a los diferentes grados de literaridad que pudieran existir en discursos afines a la literatura. En el extremo opuesto a la "literatura en pureza", el autor agrupa los "tipos ancilares literarios". El distingue tres tipos ancilares literarios, separados a su vez en dos grupos, según se atienda sea el criterio poético, sea el criterio semántico. Si la literatura ancilar es un concepto genérico, los tipos ancilares son las manifestaciones concretas de la ancilaridad.

El primer tipo ancilar es la "literatura aplicada". Este es, según el autor, un tipo ancilar literario, que no puede confundirse con la noción general de función ancilar. La literatura aplicada es literatura, por el uso artístico, poético del lenguaje, no de manera parcial o esporádica como se presenta en otra forma de literatura ancilar, sino total, es decir en toda la obra. Sin embargo, el tema no es literario, es especializado, lo que le disminuye su valor de obra literaria en pureza:

"Generalmente se piensa en la literatura aplicada cuando se piensa en la función ancilar. Hay que penetrarse bien de que la "literatura aplicada" es término que sólo puede convenir: a) al préstamo de lo literario a lo no literario; b) de carácter poético y no semántico, y c) de alcance total y no esporádico. Es literatura aplicada la historia escrita con belleza literaria de estilo y forma, la historia que merece ser "considerada como obra artística", según el discurso de Menéndez y Pelayo".⁴⁴⁶

El segundo "tipo ancilar" que Reyes distingue, contrariamente a estos ejemplos,

corresponde a la categoría "obras literarias". Se trata aquí de "tipos semánticos", ya que según Reyes, aunque su tema se enlaza con un discurso no-literario como la ciencia, la historia, etc...es visto de manera tal que se vuelve un tema literario, como la novela científica y el episodio científico, que sin embargo, tratan de asunto especializado. Esta característica del tema define estas obras literarias como "ancilares". El tercer "tipo ancilar literario" que Reyes distingue, es aquél que se llama los "prosaísmos".

Estos entran, para él, en las categorías de las obras literarias. Son "tipos poéticos". Se sitúan en una posición intermediaria con relación a los dos tipos precedentes. Los "prosaísmos" son "tipos poéticos"; también "Lucrecia o la filosofía en verso", pero en el primer caso, se trata de obras literarias, mientras que en el segundo se trata de la no-literatura o de la literatura aplicada.

La misma relación inversa se produce respecto de la novela científica, o novela histórica. Los "prosaísmos" son como éstas, según Reyes, obras literarias, pero mientras que este género de novela corresponde a los "tipos semánticos", los "prosaísmos" al contrario son señalados como un "tipo poético".

Estos tres "tipos ancilares literarios" se ubican en el interior de una categoría mayor que Reyes define como "función ancilar". Esta se fundamenta en la distinción entre "saber ingenuo" y "saber crítico" en el desarrollo del tema en la obra, conceptos tomados a Francisco Romero.

El saber crítico en la obra es la literatura ancilar:

"La literatura se caracteriza, entre

otras cosas, por la universalidad de su temática. Para que se dé la función ancilar -empréstito en el caso- es indispensable que la literatura acarree el dato con cierta malicia o insistencia, con cierta intención de saber crítico: por qué la mesa se hizo de tal madera y no de tal otra, estilo o planta de la casa, descripción de los síntomas".⁴⁴⁷

La distinción entre "saber crítico" y "saber ingenuo", entre "literatura ancilar" y "literatura en pureza" se precisa de más en más en su obra mediante la distinción aristotélica entre "saber especializado" y temática general. El primero define la literatura ancilar y la no literatura; el segundo caracteriza la literatura.

La literatura expresa al hombre como verdad general y no como conocimientos específicos:

"Desde luego, las especies que maneja la no-literatura, así sean las matemáticas, son tan humanas como las que la literatura maneja; pero, además, son especiales. No brotan del hombre desnudo, o en su esencial naturaleza de hombre, sino del hombre revestido de conocimientos determinados, aunque éstos no lleguen al "saber crítico". La intención de la obra, en uno y en otro caso, es diferente".

"Todo esto se reduce a decir: 1. Que lo humano es una noción antropológica de que el hombre, por definición, no puede escapar; y lo "deshumano" es una denominación convencional para cierta modalidad de lo humano. 2. Que lo humano abarca tanto la experiencia pura como la específica, pero en la primera radica la literatura, y en la segunda, la no-literatura".⁴⁴⁸

En realidad, en la clasificación de Reyes la distinción entre los distintos tipos de la literatura ancilar es muy tenue.

Todos se mueven en la medianía de la literatura y la no literatura. Todos tienen materia o asunto no literario y usan la expresión literaria. Pero en unos tipos ancilares, ese uso es sólo esporádico, o casual y sobre todo tiene propósito no literario. En cambio, en la literatura aplicada el uso es total, y sobre todo, la intención no literaria es evidente.

Al término de esa clasificación resulta que la tesis central de Reyes consiste en la distinción de los tipos de literatura a partir de oposición entre tema y expresión, pero el aspecto dominante de esa distinción es el tema. Esos tipos se presentan esquemáticamente de la manera siguiente:

1. *Literatura en pureza*: el tema y la expresión son los dos literarios. El tema es general: expresa al hombre; los grandes géneros literarios y sus tipos.

2. *Literatura "ancilar"*: tema y expresión son los dos esencialmente literarios, pero el tema es especializado: novela científica, pedagógica, histórica, etc....

3. *La no-literatura*: los dos elementos son no literarios; textos históricos, científicos, etc.

4. *Literatura aplicada*: la expresión es totalmente "poética", pero el tema es no literario: filosofía en versos, ciencia con ornamento retórico, discursos elocuentes, etc....

Esas distinciones de Alfonso Reyes son una propuesta de teoría de géneros literarios que les ha servido de marco a los teóricos de la función social de la literatura hispanoamericana, pero sin que éstos hayan hecho el replanteo general necesario. Muchos de los escritos que para José Antonio Portuondo y Roberto Fernández Retamar son "ancilares" y que constituyen lo

fundamental de la literatura hispanoamericana se colocan en la clasificación de Reyes en los tipos "no literatura" y "literatura aplicada". Son libros o ensayos históricos, filosóficos o políticos con ornamentos retóricos; crónicas con atractivos y pedagogía en bombonera en verbo o prosa.

A estos tipos corresponden los discursos de Simón Bolívar, Fidel Castro o Ernesto Guevara; también ciertas novelas realistas o de denuncia social y poesías panfletarias de las muchas que existen en América hispánica y desde luego las crónicas de viajes de Colón, Las Casas y los relatos testimoniales de exiliados, presos políticos y habitantes de las "fabelas".

Esos tipos de textos constituyen los ejemplos típicos usados por sociólogos, historiadores o críticos literarios, fundamentalmente marxistas, para asignarle a la literatura hispanoamericana la función "social" o "instrumental". Se obvian los ejemplos mayores de la "literatura en pureza", es decir de la verdadera literatura, que con todos los excelentes poetas, novelistas, cuentistas, ensayistas, que llenan las antologías de la literatura hispanoamericana.

En realidad, la llamada literatura "ancilar" cuyo rasgo predominante es la función social, está compuesta por textos no literarios con aderezos retóricos. Por eso, cuando Roberto Fernández Retamar enumera los géneros "ancilares" utiliza la expresión "nuestras letras" y no "nuestra literatura". Y actuando sobre la etimología, identifica con literatura todo lo que corresponde a lo escrito, pretendiendo crear nuevos géneros literarios:

"No se han solido destacar suficientemente estos hechos, que obligan a

replanteos, y por lo pronto a reconocer el predominio en nuestras letras de géneros considerados "ancilares": crónicas como las del Inca Garcilaso; discursos como los de Bolívar o Fidel; artículos como lo de Mariátegui; memorias como las de Pocaterra o muchas de las llamadas "novelas" de la "Revolución mexicana"; diarios, no de elucubraciones subjetivas (Amiel, Gide), sino de campaña, como el del che Guevara; formas "sociográficas" como el *Facundo* o como muchos testimonios actuales: no es un azar, sino una comprobación, el que Martí sobresalga soberanamente en estos géneros, y en otros cercanos como la carta. Al lado de ellos han solido empalidecer los otros géneros, supuestamente centrales -en nuestro caso, obviamente laterales-: aunque, para seguir ateniéndonos a los hechos, habrá que exceptuar de ese empaldecimiento a la poesía -en la cual, por cierto, también sobresalió Martí-".⁴⁴⁹

Si tal clasificación de los géneros literarios es posible en América Latina, centrada en la preeminencia de obras que corresponden a la no literatura o en el mejor de los casos a la paraliteratura, esto se debe a que se aplica una crítica no literaria. Una "crítica utilitaria", como llama Enrique Anderson Imbert al conocimiento especializado de las obras literarias, con un interés ajeno al valor poético:

"Hay ciencias de la naturaleza o del espíritu, para las que la literatura queda relegada al modesto papel de proveer materiales. Tocan la literatura muy tangencialmente. Se sirven de ella como instrumento y la aprovechan para documentarse: en última instancia se proponen conocer algo que no es literatura.

No les preocupan el valor de un escrito: operan como si una obra de arte, si no sirve para otra cosa, no existiera. Geólogos, botánicos, zoólogos, etnógrafos, economistas, historiadores de las ideas, predicadores de religión o de moral, lingüistas, psicólogos pueden arrojar sus redes en el mar de la literatura para pescar ejemplos, datos, ilustraciones y aún ornamentos".⁴⁵⁰

Así ha procedido la teoría y la crítica literarias de la "función social" respecto a la literatura hispanoamericana: busca el dato social, el dato político y cuando no los encuentra la rechaza como literatura, colocando en su lugar como literatura a textos documentales, como los que menciona Fernández Retamar como ejemplos de los géneros predominantes en América hispánica.

En esa crítica, la búsqueda de ciertos ornamentos, como señala Anderson Imbert, es el criterio básico para decidir el valor de un escrito. Cabe destacar, en consecuencia, que una de las premisas sobre las cuales se basa esta concepción es fruto de una confusión entre poética y retórica. Sus teóricos operan por ampliación de la noción de literatura. La aplican a todo lo que concierne al testimonio, y a lo dicho y a lo escrito con elocuencia.

Las "bellas palabras" y la sub-literatura son consideradas como poesía, gracias a los efectos producidos por las figuras del discurso. Es de esta manera que procede José Antonio Portuondo.

En el artículo publicado en 1955, sostiene la tesis de que la literatura hispanoamericana se habría constituido a partir de dos figuras o modos discursivos principales: la hipérbole y la denuncia apasionada. Son éstos dos procedimientos

retóricos que le imprimirían su carácter de denuncia social:

"La hipérbole y la denuncia apasionada están en la raíz de nuestras letras. El regusto sensual con lo aparente, la delectación barroca en cuanto es flor y fruto exuberantes, con lo parasitario y disforme, que encandiló ya a Colón, convive, se opone y se combina, a veces, con la palabra tajante, el sobrio alegato a la pasión peleadora, a largo del proceso literario latinoamericano. Y ambos contribuyen a eliminar y a estimular el vivir de nuestros pueblos. Cuando los conquistadores comienzan a asentarse en las nuevas tierras, surgen el verso y la prosa cultas para describir lo encontrado y contar lo vivido y, junto a ellos, la voz del pueblo se alza también para dar su versión de los hechos y reclamar su parte en el botín".⁴⁵¹

Cabe señalar que tanto el discurso "literario" que José A. Portuondo caracteriza por la "hipérbole" y la "denuncia apasionada" como la manera de describirlo, conciernen a la elocuencia como técnica y objeto primeros de la retórica. El uso común de la lengua es rica fuente de hipérbolos y denuncias, y tampoco es literatura.

Es cierto que la literatura utiliza la hipérbole, la lítote, el énfasis, la perífrase, la metáfora y otras figuras retóricas que son propias primero del uso cotidiano de la lengua. Es cierto también que la multiplicación de estos procedimientos constituye incluso la historicidad de cierta literatura, en los grandes retóricos en la Edad Media en Francia, en los barrocos, en los románticos, etc..

Sin embargo, equivaldría a deshistorizar la literatura hispanoamericana y el discurso de los primeros españoles que llegaron a América, el querer caracterizarlos de la misma manera. Es olvidar que su especificidad está ligada a un estado histórico de la lengua y de la literatura, a una inserción del sujeto en la producción de su discurso y a una proposición trans-lingüística que concierne las relaciones sociales.

La situación discursiva o de comunicación en la cual se ubican los discursos de Colón y de Las Casas, no es la misma que en la literatura hispanoamericana post-colonial. José A. Portuondo ubica bien, quizás sin darse cuenta, esta diferencia de discursos cuando califica el discurso de Colón de propagandístico, viendo en este personaje el iniciador de la propaganda comercial moderna:

"(...) Cristobal Colón (1451-1506), inicia las formas modernas de la propaganda comercial cuando pondera hiperbólicamente la mercancía que trata de imponer. Hay que hacer apetecible a los Reyes Católicos lo descubierto, pobre y escaso, en este primer viaje a lo desconocido, y ni siquiera tiene la precaución de variar o graduar los adjetivos".⁴⁵²

La necesidad de vender esa mercancía a las cortes españolas orientó, pues, el discurso hiperbólico de Colón acerca de la belleza de la naturaleza hispanoamericana y acerca de la belleza y las buenas intenciones de los indios. Sin soslayar la importancia de la hipérbole y de otras figuras enfáticas en el discurso de la época, admitimos como justa esta observación de Portuondo. Esto quiere decir, que como publicidad comercial, el discurso de Colón

se planteaba en términos de medio para un fin, de ahí su carácter instrumental. En estas condiciones, se trataba específicamente de un discurso persuasivo y el empleo de ornamentos retóricos como la hipérbole, respondía sólo al arte de persuadir.

Este arte de persuadir define la elocuencia, y en sentido general una retórica de la argumentación, como lo plantea Ch. Perelman. Esta es la relación, medio-fin, cuerpo-ornamento, que sólo concibe el lenguaje como palabra eficaz. La noción de eficacia era, en efecto, la ideología de la retórica en sus orígenes, para quien la poesía era palabra inútil.

La diferencia que se observa entre esta concepción y la de Portuondo es que este último considera toda palabra como eficaz. El instrumentalismo no cambia, por esto, de una concepción a la otra. Sin embargo, la poesía no puede acomodarse ni a una ni a otra.

Los obstáculos teóricos apuntados en la conceptualización de la función social de la literatura, restan validez científica a los estudios y a los autores que han querido destacar ese rasgo principal de la literatura hispanoamericana. Esa tesis no supera la posición ideológica, a veces muy loable. Pero además, el hecho de recurrir a una metodología científica no valida los reduccionismos ideológicos. El valor científico que se asigna en particular la sociología de la literatura permite ver con mayor claridad que en los demás enfoques, el carácter teórico del concepto de función social. La perspectiva de la sociología desarrollada en Europa por G. Lucacks, T. Adorno, L. Goldman, Robert Escarpit parten de la búsqueda de la homología entre literatura y sociedad y de la determinación

de la primera por la segunda.

Estos autores oponen en la obra literaria lo social y lo poético o hablan del "carácter doble del arte como autónomo y como hecho social". Lucien Goldman separa la función social o sentido social, de la obra misma. En su método, "estructuralismo genético", opone, para ponerlos en relación, la estructura de una obra y la estructura de un grupo social. Robert Escapit separa el "hecho literario", objeto sociológico de estudio que se da, de la obra literaria; y Roland Barthes hace igualmente, la distinción entre la obra como objeto artístico y la obra como institución social, desde la visión semiótica de la literatura".⁴⁵³

La condición de método quita de entrada a la noción de función social, que se le asigna naturalmente a la literatura hispanoamericana, el carácter de evidencia objetiva. De esta forma se le restituye su verdadero estatus, el de discurso, en el cual rigen las instancias de la subjetividad. En esta región del discurso y del sujeto, el dominio del conocimiento coincide con el de la ideología. Sin embargo, la ideología es, en la actividad de conocimiento, la apropiación por el sujeto de la relación entre objeto real y objeto de conocimiento. La ideología es en síntesis, como sostiene Blas Matamoro, no una forma de ignorancia, sino una forma de conocimiento, pero de "conocimiento acrítico", mientras que la ciencia es la forma del conocimiento crítico.⁴⁵⁴

En ese sentido, un método científico no conduce a la producción de evidencias, sino de objetos que deben ser recalificados por nuevas elaboraciones científicas. Por eso, para prevenirnos contra la "evidencia" de la

función social de la literatura hay que recordar que las ciencias no se determinan por objetos reales sino por objetos de conocimiento. Esto quiere decir que aunque el objeto "real" se presente como evidente para el sentido común -por ejemplo, la literatura hispanoamericana- como objeto de estudio o de conocimiento es sólo una perspectiva de investigación que cada ciencia y cada sujeto científico adoptan. Recuérdese que el objeto "lengua" no es el mismo para el hablante común y para el lingüista; como no fue el mismo para el filólogo del siglo XIX que para el lingüista del siglo XX. Asimismo, en el tema de referencia, si la noción de función social fundamenta el método sociológico en los estudios literarios, se debe concluir que el objeto "literatura" que estudia, es un objeto elaborado por este método.

Ahora bien, si el objeto es elaborado, por lo menos en parte, por el método, habría que preguntarse si este método es el resultado de una reflexión sobre las obras literarias hispanoamericanas, o si por el contrario se trata de un método general que funciona por abstracción en todas las circunstancias. Determinar esto es importante; decide no sólo del objeto que el discurso sociológico se da acerca de la literatura en América hispánica sino, además, permite validar o no, la aseveración según la cual, la función social es una característica propia de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, sabemos que el método sociológico, y por tanto, la noción de función social que los hispanoamericanos emplean no tiene nada de propiamente hispanoamericano.

No estaríamos en contra del hecho que la sociología de la literatura se dé como objeto de conocimiento otra cosa que no sea

la obra literaria, si ésta no se presentara también como teoría de la literatura y no hiciera de la obra literaria el lugar privilegiado de un análisis teórico, ideológico y político. Sin embargo, observamos que la concepción instrumentalista con la cual estudia en América hispánica la literatura en general, y más particularmente el modernismo, conlleva un riesgo totalitario -teórico y político- para el sujeto. Además, no aporta nada, desde el punto de vista epistemológico, al conocimiento de las obras literarias.

El terrorismo se manifiesta en la primacía dada al sentido social contra los significantes poéticos de las obras literarias y en contra del lenguaje en general. El desprecio de la obra y del lenguaje plantea el sentido como una naturaleza, una autoctonía, una idiosincrasia. El sentido es una esencia típica que define el carácter propiamente de la cultura y de la sociedad latinoamericanas.

La noción de función social designa en la crítica sociológica un contenido histórico objetivo, que determina la condición instrumental de la literatura hispanoamericana. Este contenido histórico está constituido por determinaciones sociales y económicas que inscriben la función social en los "hechos", en la "vida de las cosas". Lo social y lo económico funcionan entonces como una esencia que sobredeterminaría el sentido de la obra literaria, prescribiéndolo como sentido social o sentido de la historia.

De esta manera, aparece al término de este capítulo que la crítica instrumentalista que hemos descrito en conjunto, se inscribe en una paradoja: se

afirma que la literatura hispanoamericana es indisociable de lo político, debido a su gran arraigo en lo social y lo histórico. Sin embargo, al mismo tiempo, la teoría y la práctica del lenguaje en que se sustenta este enfoque crítico se esfuerzan en separar la poesía de lo político. El lenguaje y la literatura son situados fuera de lo social, de lo histórico. Son considerados como "formas puras" no significativas.

El rechazo de la obra en la sociología marxista se fundamenta en la oposición entre autonomía relativa y autonomía absoluta, y la confusión entre especificidad y autonomía. A partir de esta oposición y de esta confusión, separa la "producción intelectual" y lo ideológico, de la producción económica, otorgando por supuesto la primacía a la economía considerada como autonomía absoluta.

NOTAS

- 393 Ana Pizarro: "Sur le caractère "ancilar" de notre récit latino-américain". En Colloque de Cerisy: Littérature latino-américaine d'aujourd'hui. p.11. 10/18, Paris. 1980.
- 394 Ibid. p.13.
- 395 José Martí: *Ensayo sobre arte y literatura*. p.VI. Instituto Cubano del Libro. La Habana, Cuba, 1972.
- 396 Ibid. p.VIII.
- 397 Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en América hispánica. Obras completas*. T.X. p.44. Santo Domingo, 1980. UNPHU.
- 398 Ibid. p.44.
- 399 Ibid. p.155.
- 400 Ibid. p.157-158.
- 401 Ibid. p.159.
- 402 Eduardo Galeano: "Pour l'espoir contre la nostalgie". *Magazine littéraire*. Nos. 151, 152. Septiembre de 1979.
- 403 Mario Vargas Llosa: "Ecrire en Amérique Latine". En *Magazine Littéraire*, p.18.
- 404 Carlos Fuentes: "Littérature d'urgence". En *Magazine littéraire*. p.12.

- 405 Ibid. p.14.
- 406 Juan Isidro Jiménez Grullón: *Pedro Henríquez Ureña, realidad y mito y otro ensayo*. p.36. Editorial Librería Dominicana, Santo Domingo, R.D., 1969.
- 407 José Martí: *Ensayos sobre arte y literatura*. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. p.238. Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1972.
- 408 J.A. Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. p.23. Cuadernos Casa, La Habana. 1975.
- 409 Mario Benedetti: *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. p.88. Ed. Nueva Imagen, S.A., México, 1979.
- 410 Octavio Paz: *El arco y la lira*. p.253. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- 411 Ibid. p.254.
- 412 Ibid. p.61.
- 413 Ibid. p.59.
- 414 Ibid. p.288.
- 415 Ibid. p.295.
- 416 Mario Benedetti: Op. cit. p.100.
- 417 Ibid. p.101.
- 418 José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*.

pp.19-20.

419 Ibid. p.20.

420 Ibid. p.21.

421 José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. p.107. Cuadernos Casa, La Habana. 1975.

422 Ibid. p.5.

423 Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p.71.

424 Ibid. p.36.

425 Ibid. p.37.

426 Ibid. p.48.

427 Françoise Pérus: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. p.31. Casa de las Américas. La Habana, 1976.

428 Roberto Fernández Retamar, en el Prefacio de *José Martí: Ensayos sobre arte y literatura*. p.XIX. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

429 Ibid. p.XXI.

430 Françoise Pérus: Op.cit. p.91.

431 Ibid. p.31.

432 Mirta Aguirre: "Apuntes sobre la literatura y el arte" (1963), *Literatura y arte nuevo en Cuba*.

p.81. Editorial Laia, Barcelona, 1977.

433 Ibid. p.182.

434 Henri Meschonnic: *Le signe et le poeme*. p.249, Gallimard, París, 1975.

435 Edmond Ortigues: *Le discours et le symbole*. p.52. Aubier, París. 1962.

436 J.B. Marcellesi y B. Gardin: *Introducción a la sociolingüística*. p.67. Larousse, 1974. París.

437 Françoise Pérus, Op. cit. p.33.

438 Ibid. p.35.

439 Ibid. p.22.

440 Mario Benedetti: Op. cit. p.56.

441 Roberto Fernández Retamar: Op. cit. p.39.

442 José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. p.5.

443 Roberto Fernández Retamar: Op. cit. p.72.

444 Ibid. p.72.

445 Alfonso Reyes: *El deslinde*. p.40.

446 Ibid. p.48.

447 Ibid. p.47.

- 448 Ibid. p.42.
- 449 Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p.73.
- 450 Enrique Anderson Imbert: *La crítica literaria y sus métodos*. p.18. Alianza Editorial Mexicana, México, 1979.
- 451 J.A. Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. p.8. Cuadernos Casa, La Habana, 1975.
- 452 Ibid. p.6.
- 453 Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas: *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, España, 1971.
- 454 Blas Matamoro: *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*. p.41. Ediciones de la Torre. Madrid, España, 1980.

CONCLUSION

El problema central que hemos planteado en este estudio ha sido el estatus teórico de los diferentes intentos de teorización de la literatura en América hispánica. En nuestra exposición nos hemos esforzado en mostrar el desfase que existe entre estas teorías y las obras literarias y en particular la literatura hispanoamericana. Tal conclusión resulta del examen de los métodos y del objeto de conocimiento que esas teorías se asignan.

La delimitación de esas cuestiones ha tenido como punto de partida el concepto mismo de literatura hispanoamericana como objeto cultural de conocimiento. A este nivel hemos podido profundizar en una primera distinción establecida originalmente por Roberto Fernández Retamar: teorías que corresponden a una concepción universalista de la literatura; otras conciben su objeto de estudio sólo en el marco de América hispánica. Estas últimas reivindican el concepto de "literatura hispanoamericana".

He ahí dos orientaciones epistemológicas y antropológicas que plantean en grados diversos el tema de la especificidad de la obra literaria. El elemento lingüístico es el fundamento de la demarcación más nítida entre todas las concepciones literarias que hemos estudiado. La formación de la teoría de la literatura nos enseña que la especificidad de una

literatura y la eficacia del método a partir de la cual se estudia, son determinados por el componente lingüístico al fin y al cabo. Al respecto, debe recordarse la importancia que le hemos otorgado al término "el español de América". Se trata de un término clave que designa, como lo observa Rafael Lapesa, "una modalidad de lenguaje distinta a la del español peninsular".⁴⁵⁵

Reconocer esa variante lingüística es situarse en una historicidad cultural. La lengua es, por un lado, el punto de partida de la técnica con la cual los teóricos hispanoamericanos han trabajado la literatura; por otro lado, el primer obstáculo con el cual se enfrenta la concepción esencialista del lenguaje y de la poesía.

En la concepción sobre la lengua se separan los diferentes métodos de enfoque que hemos señalado. Se podría distinguir de esta forma, una primera corriente teórica, netamente esencialista, que no toma en cuenta en absoluto la historicidad del lenguaje en el estudio de la obra literaria. Es el método fenomenológico, representado en América hispánica principalmente por Alfonso Reyes, Octavio Paz, Martínez Bonati y José Antonio Portuondo en *Concepto de poesía*. Para estos autores, la poesía es abstracción, definición. Esto implica un sentido ontológico y cósmico. La noción de lenguaje nunca es llevada a la realización de una lengua específica. Asimismo acontece con la noción de literatura.

Una segunda corriente representada por los marxistas, se declara opuesta al enfoque metafísico de la búsqueda de la esencia de la poesía. Considera la poesía como un sentido histórico y social. Sin embargo, esta concepción del sentido de la literatura

fuera del lenguaje, sitúa el procedimiento marxista en la misma perspectiva de la fenomenología.

La actitud de los marxistas en relación con la noción de esencia es el mejor ejemplo. Hemos visto, en particular, en José A. Portuondo, quien fundamenta su teoría de la literatura en el materialismo histórico, una racionalidad dualista que separa en Aristóteles la metafísica de la poética. En esta racionalidad dualista reside toda la dificultad del marxismo para construir una teoría de la literatura hispanoamericana.

Existe una tercera corriente que considera la literatura como un hecho antes que nada lingüístico; se ha consagrado a la investigación de sus componentes formales o estructurales. Esta corriente representada principalmente por Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña se sitúa en un enfoque filológico en el sentido más actualizado del término.

Es pertinente aclarar, respecto de esas corrientes, que la distinción que acabamos de efectuar, sólo es aproximativa. Cada una de esas tres corrientes metodológicas, aunque representada más fuertemente por los autores designados, no es exclusiva de esos autores ni de una obra en particular. Muy al contrario, no fue nada extraño encontrar en un mismo autor y en una misma obra, una mezcla indeterminada de enfoques. Tampoco ha sido extraño ver que se introducen, mediante métodos estimados como no pertinentes, conceptos que parecerían haberse rechazado por el método escogido.

Frente a esas teorías cabe continuar la búsqueda de un enfoque que encare en un mismo movimiento los diversos polos planteados en la relación entre literatura y sociedad: entre lo social y lo individual,

entre el sentido de la historia y el sentido de la obra. Este método debería inspirarse de los procedimientos del análisis del discurso dentro de la tendencia a la vez de la teoría de la enunciación iniciada por Emile Benveniste y de ciertos aspectos de la noción de translingüística elaborada por Mikhail Bakhtine.

En especial, las investigaciones realizadas por H. Meschonnic tienden a elaborar una poética del discurso fundada en el ritmo como significante mayor de la obra literaria. Esa poética es una orientación promisoriosa en el estudio apropiado de estos problemas, lo que aparece indicado.

Claro está, exponer aquí esas nuevas vías sobrepasaría el marco de este estudio, sobre todo, que esto nos llevaría a realizar una crítica de esas perspectivas, antes de pretender aplicarlas a la literatura hispanoamericana.

En este punto entra en consideración el análisis de las conceptualizaciones que prevalecen en los autores hispanoamericanos, no sólo acerca del lenguaje y la literatura sino acerca del conocimiento en general. Percibimos la dificultad de no atenerse a un marco conceptual. En la mayoría de los autores, con excepción quizás de Martínez Bonati, predomina un enfoque ecléctico, cuando no una falta de enfoque.

Las causas que impiden a los teóricos de la literatura en América hispánica hacer una distinción metodológica más o menos acabada son diversas. El empirismo es una de las causas. Ausencia de criticidad en el proceso de lectura y de enseñanza de la literatura en América hispánica.

La enseñanza, ligada hasta fecha reciente a la filosofía, ha vehiculado una estética escolástica. Nuestras enseñanzas de "filosofías y letras" no sirvieron sino

para la repetición de conceptos generales sobre la literatura. No aportaron herramientas de investigación y de análisis del hecho literario.

Cabe aquí señalar, como se ha visto, que el concepto de teoría y de ciencia, mediante el cual se quiso reemplazar el estudio escolástico y normativo de la literatura, se constituyó en un obstáculo para el estudio específico de las obras literarias. La teoría y la ciencia se consideraban sólo como estudios generales de objetos generales.

"Ahora bien, esa última dificultad no autoriza a hacer una amalgama con todos los filólogos ni rechazar como un todo la filología como método de estudio del lenguaje y la literatura con el pretexto de que ésta representa la tradición. En un principio prevalecía una filología pre-científica, introducida en América hispánica, principalmente por Marcelino Menéndez y Pelayo. Fue una filología universalista en cuanto a los métodos y a su objeto de estudio. La mayor parte de los trabajos de Alfonso Reyes se mantienen en el marco de la filología pre-científica. Todos los autores reconocidos bebieron en ese cauce de la filología. Ahí abrevaron Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso, produjeron gran parte de sus trabajos en este ámbito. Posteriormente, y a veces paralelamente, se fue imponiendo la lingüística moderna, la cual procedía directamente de los trabajos de Saussure, Bally, Meillet, Vossler y Leo Spitzer. Esta orientación es la base de la estilística como teoría de la literatura. Así la encontramos en Amado Alonso y en Raymundo Lida.

Si en la filología tradicional, llamada clásica, lenguaje poético quiere decir lenguaje del universo, en la estilística,

lenguaje quiere decir lengua, en el sentido lingüístico y antropológico del término. Medio de comunicación y expresión de una comunidad humana, culturalmente más o menos homogénea.

En esta visión lingüística de la noción de lengua se sitúan los trabajos de Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña sobre el sistema morfosintáctico y sobre el sistema de versificación del español y del español de América.

Los trabajos de éstos y los de lingüistas más recientes, aunque de carácter formalista, tienen por lo menos el mérito de plantear el problema del sistema y del funcionamiento de la lengua, indispensable a la teoría literaria. Pero, por falta de una lingüística del discurso, que aborda sólo de manera muy fragmentada, esa lingüística ha sido incapaz de explicar el funcionamiento de la poesía como modo significante, y específicamente el funcionamiento de las obras literarias de América hispánica.

Ese es el reto que hoy asume una nueva poética basada en la teoría y el análisis del discurso, tal como la hemos delineado en uno de los capítulos de esta obra. Ahora bien, esa tarea no será posible si no se encara una doble misión: criticar las teorías y los métodos de la crítica literaria que han construido una visión distorsionada de la literatura hispanoamericana; continuar las investigaciones que los autores que nos precedieron -y los contemporáneos- han desarrollado en el ámbito de la lengua y del discurso literario en todas sus realizaciones y relaciones con otros discursos.

Criticar e investigar son dos movimientos convergentes y solidarios de un mismo propósito. Es una vasta indagación de

la ciencia de la literatura en América hispánica en continuo reinicio, y de la cual sólo hemos querido presentar en esta obra los escollos encontrados en el camino de la más prestigiosa tradición de nuestros teóricos de la literatura.

BIBLIOGRAFIA

ADAN, J.M.: *Linguistique et discours littéraire*. Larousse, París, 1976.

AGUIRRE, Mirta: "Apuntes sobre la literatura y el arte". En: *Revolución, letras, arte*. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba. 1980.

ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía*. Ed. Gredos, Madrid, 1955.

Poesía y estilo de Pablo Neruda. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1977.

Estudios lingüísticos-temas españoles. Ed. Gredos, Madrid, 1974.

Estudios lingüísticos-temas hispanoamericanos. Ed. Gredos, Madrid, 1976.

ALPHA I., Sow y otros: *Introducción a la cultura africana*. Selbal/UNESCO. Barcelona, 1982.

ALTHUSSER, Louis: *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.

ANDERSON IMBERT, Enrique: *La crítica literaria y sus métodos*. Alianza Editorial Mexicana, México, 1979.

Historia de la literatura hispanoamericana T.I, Fondo de Cultura Económica. México, 1977.

APOLLON, Willy: *Le vodu*. Editions Galilée, París, 1976.

ARGUEDAS, José María: *Formación de una cultura indoamericana*. Siglo XXI.

ARISTOTELES: *La poétique*. Ed. Du Seuil, París, 1980.

BACHELARD, Gastón: *La formation de l'esprit scientifique*. Librairie philosophique. J.Vrin, París, 1980.

BAKHTINE, M.: *La poétique de Dostoievski*. Seuil 1970.

L'oeuvre de Francois Rabelais. Gallimard, 1970.

Le marxisme et la philosophie du langage. Ed. Minuit. París, 1977.

Esthétique et théorie du roman. Gallimard, 1978.

BARNET, Miguel; Benedetti Mario: *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Editorial LAIA, s.A., Barcelona, 1977.

BEJEL, Emilio: *Literatura en nuestra América*. Universidad Veracruzana. México, 1983.

BELLO, Andrés: *Obra literaria*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1985.

BENEDETTI, Mario: *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Ed. Nueva Imagen. México, 1979.

BENJAMIN, Walter: *Poesie et revolution*. Edition Denöel. París, 1971.

BENVENISTE, Emile: *Problemas de linguistique générale I et II*, Gallimard. París, 1966.

Biblioteca Ayacucho, *Pensamiento político de la emancipación*. 1790-1825. Caracas, T.I.

1977.

BOCHENSKY, I.M.: *Los métodos actuales del pensamiento*. Ediciones Realp., S.A.Madrid, 1977.

BOILEAU: *Art poétique*, Flammarion, París, 1970.

BOLIVAR, Simón: *Escritos políticos*. Alianza Editorial, Madrid, 1975.

BOSCH, Juan: *De Cristobal Colón a Fidel Castro*. Editora Alfa y Omega. Santo Domingo, 1983.

BREMOND, Henri: *Poésie pure*. Bernard Grasset. París, 1937.

BRENES MESEN, Roberto: *Las categorías literarias*. San José de Costa Rica, 1973.

CAILLOIS, Robert: *Art poétique*. Edit. Gallimard.

CANDELIER, Bruno Rosario: *Lo popular y lo culto de la poesía dominicana*. UCMM. Santiago, República Dominicana, 1977.

CANGUILHEM, Georges: *La connaissance de la vie*. Vrin. París, 1980.

CARPENTIER, Alejo: *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. Siglo XXI Editores, S.A., México, 1981.

El recurso del método. Editorial de arte y literatura, La Habana, 1974.

CASCALES, Francisco: *Cartas filosóficas*. Tomo I-II-III, Espasa-Calpe, Madrid, 1961.

Tablas poéticas. Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

CERISY, Colloque de: *Litterature latinoamericaine d'aujourd'hui*. 10/18. París, 1980.

CESPEDES, Diógenes: *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*. Taller Santo Domingo, 1983.

Estudios sobre literatura, cultura e ideologías. Universidad Central del Este. San Pedro de Macorís, Rep. Dominicana, 1983.

Estudios críticos. Editora Cultural Dominicana. Santo Domingo, República Dominicana, 1976.

Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX. Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, Santo Domingo, 1985.

Ideas filosóficas, discurso sindical y mitos cotidianos en Santo Domingo, Taller, Santo Domingo, 1984.

COHEN, Jean: *Structure du langage poétique*. Ed. Flammarion, París, 1966.

COSTA, René de: *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1975.

DIAZ-PLAJA, Guillermo: *Introducción al romanticismo español*. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1972.

DILTNEY, Wilhem: *Poética*. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1961.

DISCURSOS. Cuaderno de teoría y análisis, Año 2. Número 8, septiembre-diciembre de 1985.

Año 1, Número 9, mayo-agosto de 1988. Universidad Autónoma de México, UNAM.

ELIADE, Mircea: *Mithes, rêves et mystères*. Payot, París.

FOUCAULT, Michel: *Les mots et les choses*. Gallimard, París, 1966.

L'archéologie du Savoir. Gallimard, París, 1969.

FEIJOO, Samuel: *Crítica lírica*. T.I. Ediciones Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba, 1982.

Crítica lírica. T.II. Ediciones Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba, 1984.

FERNANDEZ, Macedonio: *Obras completas*. T.III. *Teorías*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1974.

FERNANDEZ MORENO, César (Coordinador): *América hispánica en la literatura*. UNESCO-Siglo XXI Editores, S.A., México, 1984.

FERNANDEZ RETAMAR, Roberto: *Idea de la estilística*. Ed. de Ciencias Sociales. La Habana, 1976.

Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Cuadernos Casa, La Habana, 1975.

Caliban/Cannibale. Maspero. París, 1973.

FUENTES, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1969.

GALVAN, Manuel de Jesús: *Enriquillo*. Colección Pensamiento Dominicano. Santo Domingo, 1970.

GENETTE, Gérard: *Introduction a l'architexte*, Seuil, París, 1979.

Figures II. Editions de Seuil. París, 1969.

Mimologiques, Seuil, París, 1976.

GILBERT-DUBOIS, Claude: *Le baroque*. Librairie Larousse. París, 1973.

XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. T.I. *El Barroco en América*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1978.

GONZALEZ CASANOVA, Pablo (Coordinador): *Cultura y creación intelectual en América Latina*. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Siglo XXI Editores, S.A. Madrid, 1984.

GREIMAS, J.: *Essais de Sémiotique poétique*, Larousse, 1972.

Introduction a l'analyse du discours en Sciences sociales. Hachette, 1979.

GUILLEN, Nicolás: *Obra poética*. T.I. Editorial de Arte y Literatura. La Habana, 1974.

GROSSMAN, Rudolf: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Revista de Occidente, S.A., Madrid, 1972.

HENRIQUEZ UREÑA, Max: *Panorama histórico de la literatura dominicana*. Librería Dominicana. Santo Domingo, 1965.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: *Obras completas*, T.I. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo, 1976.

Obras completas, T.II. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo, 1977.

Obras completas, T.VI. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Santo

Domingo, 1979.

Obras completas, T.X. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo, 1980.

Obra crítica. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

y Alfonso Reyes: *Epistolario Intimo*. T.II. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo, 1981.

HENRI, P.: *Le mauvais outil. Langue, sujet et discours*. Klincksieck, 1977.

HORACE: "Art poétique" in *Oeuvres*, Garnier-Flammarion, París, 1977.

HUGO, Víctor: *Obras completas*. T.II. Edito-Service S.A., Geneve, 1963.

HERMANI: *Obras completas*. T.XII. Edito-Service S.A., Geneve, 1963.

HUIDOBRO, Vicente: *Manifestes*. Ed. de la Revue Mondiale, París, 1925.

HUSSERL, Edmund: *L'idée de la phénoménologie*. Presses Universitaires de France, París, 1970.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES, UNAM: *Literatura, ideología y lenguaje*. Editorial Grijaldo, S.A., México, 1976.

INSTITUTO DE SOCIOLOGIA DE LA UNIVERSIDAD LIBRE DE BRUSELAS: *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1971.

JAKOBSON, Román: *Essais de linguistique générale*. Tome I. Ed. Minuit. París, 1963.

JIMENES-GRULLON, Juan Isidro: *Pedro Henríquez Ureña: Mito y realidad y otro ensayo*. Editorial Librería Dominicana. Santo Domingo, R.D., 1969.

KRISTEVA: *La révolution du langage poétique*. Seuil, París, 1974.

Recherches pour une sémanalyse. Seuil, París, 1979.

LAPESA, Rafael: *Historia de la lengua española*. Ed. Gredos, Madrid, 1981.

LEBRON SAVIÑON, Carlos: *Este negro nuestro a quien debemos querer*. E.C.D., Santo Domingo.

LEZAMA LIMA, José: *Tratados en La Habana*. Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1969.

LOTMAN, I.: *La structure du texte artistique*. Gallimard, París, 1973.

LUZAN, Ignacio de: *La poética*. Ediciones de 1737 y 1789. Ed. Cátedra. Madrid, 1974.

Magazine Littéraire. Nos. 151, 152, Septiembre, 1979, París.

MAINGUENEAU, D.: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Hachette, 1976.

MARCELLESI, J.B.; Gardin, B.: *Introduction à la sociolinguistique*, Larousse, 1974.

MARIATEGUI, José Carlos: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ed. Crítica. Grijalbo, Barcelona, 1976.

MARICHAL, Juan: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana*. Fundación Juan March. Cátedra, Madrid, 1978.

MARINELLO, Juan: *Poética*. Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1933.

MARTI, José: *Ensayos sobre arte y literatura*. Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1972.

MATAMORO, Blas: *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1980.

MATOS MOQUETE, Manuel: *La cultura de la lengua*. Biblioteca Nacional. Santo Domingo, 1986.

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Tomo I-II, C.S.I.C., Madrid, 1974.

MESCHONNIC, H.: *Pour la Poétique I*, Gallimard, París, 1970.

Pour la Poétique II, Gallimard, París, 1973.

Pour la Poétique III, Gallimard, París, 1973.

Le Signe et le poeme, Gallimard, París, 1975.

Pour la Poétique IV Ecrire Hugo I y II, Gallimard, París, 1977.

Pour la Poétique V, Poésie sans répose, Gallimard, París, 1981.

Jona et le significant errant. Gallimard, París, 1981.

Critique du rythme, anthropologie historique du langage. Verdier, París, 1982.

Critique de la théorie critique. PUF, París, 1985.

Les états de la poésie. PUF, París, 1985.

Le langage Heidegger. PUF, París, 1990.

La rime et la vie. Verdier, Lagrasse, 1991.

MONTEFORTE, Mario (Coordinador): *El discurso político*. Universidad Autónoma de México (UNAM). México, 1980.

NAVARRO, Desiderio: "*Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América latina y de Europa*". *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, No.16. Perú, 1982.

NICOLAS, Anne: "*L'esthétique impossible*". En: *Langue Francaise*, No.49. Frevrier, París, 1981.

ORTEGA GASSET, José: *El libro de las misiones*. Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1976.

ORTIGUES, E.: *Le discours et le symbole*, Aubier, París, 1962.

OTTO-DILL, H.: *El ideario literario y estética de José Martí*. Casa, La Habana, 1975.

PAZ, Octavio: *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

inmediaciones. Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1981.

Point de convergence. Gallimard, París, 1979.

PELLETIER, A.: *Fonctions poétiques*. Klincksieck, París, 1977.

PERELMAN, Ch.; OLBRECHTS-TYTECA, L.: *Traité de l'argumentation*. Ed. Universitaires Bruxelles, 3e éd., 1976.

PERUS, Françoise: *Literatura y sociedad en América Latina*. Casa Las Américas, La

Habana, Cuba, 1976.

PIAGET, Jean: *Logique et connaissance scientifique*. La Pléiade. Gallimard, París, 1977.

PORTUONDO, José Antonio. *Concepto de poesía*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

La emancipación literaria de Hispanoamérica. Cuadernos casa 15, La Habana, 1975.

Recherches poiétiques: Groupe de recherches esthétiques du CNRS, Ed. Klincksieck, París, 1975.

REVISTA DE EDUCACION No.17, marzo 1933. Santo Domingo, República Dominicana.

REVISTA DOMINICANA DE CULTURA No.2. Diciembre de 1955. Ciudad Trujillo, República Dominicana.

REYES, Alfonso: *Obras completas*. Fondo de cultura económica.

Crítica de la edad ateniense. La antigua retórica. T.XIII. México, 1962.

Tres puntos de la exegética literaria. T.XIV. *La experiencia literaria*. México, 1962.

El deslinde. T.XV. *Apuntes para una teoría de la literatura*. México, 1963.

RODO, José Enrique: *Obras completas*. Aguilar, S.A.

SABATO, Ernesto: *La cultura en la encrucijada nacional*. Edit. Suramericana. Buenos Aires, 1976.

SACO, Antonio: *Obras completas*. T.V. *Estética*. Fondo de Cultura Económica.

México, 1944.

SARDUY, Severo: *Barroco*. Ed. Suramericana, Buenos Aires, 1974.

SARTRE, Jean-Paul: *L'idiote de la famille*. Gallimard, París, 1977.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1945.

SPIRE, André: *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. S.F.Vanni. New York, 1949.

STAIGNER, Emil: *Conceptos fundamentales de poética*. Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1966.

Teoría de la crítica y el ensayo en Hispanoamérica. Editorial Academia. La Habana, 1990.

TODOROV, T.: *Mikhail Bakhtine et le principe dialogique*. Seuil, París, 1981.

Théorie de la littérature, Textes de formalistes russes, Seuil, París, 1965.

Poétique de la prose, Seuil, París, 1971.

Qu'est-ce que le structuralisme 2. Poétique, Seuil, París, 1968.

TORRE, Guillermo de: *Historia de la literatura de vanguardia*. Ed. Guadarrama, S.A., Madrid, 1974.

Tres conceptos de la literatura hispanoamericana. Ed. Losada, Buenos Aires, 1963.

TYNIANOV, I.: *Le vers, lui meme*. Ed. 10/18, 1977.

UNAMUNO, Miguel de: *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*.

Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968.

VALERY, P.: *Oevres*. T.I et II. Gallimard, París, 1957.

VASCONCELOS, José: *Filosofía estética*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.

VERNANT, Jean-Pierre: *Mythe et pensée chez les grecs*. Maspero, París, 1981.

VITIER, Medardo: *Las ideas en Cuba*. Instituto del Libro. La Habana, 1970.

WELLECK, R.; WARREN, A.: *La théorie littéraire*. Seuil, París, 1971.

YURKIEVICH, Saul: *Celebración del modernismo*. Tusquest Ed. Barcelona, 1976.

ZEA, Leopoldo: *La filosofía americana como filosofía sin más*. Siglo XXI Editores, S.A., México, 1978.

INDICE

CAPITULO IV

Los métodos científicos en la teoría literaria.....1

CAPITULO V

El lenguaje y la esencia de la poesía..... 116

CAPITULO VI

La tesis de la función social de la literatura hispanoamericana.. 204

CONCLUSION..... 292

BIOGRAFIA..... 301

AGENCIA EDITORIAL
DE LA RIA
NO CIRCULA FUERA

Estos mil ejemplares se imprimieron en los Talleres Offset de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña en el mes de Febrero de 1993. Bajo la Dirección de Andrés Ant. Mercedes y Z.; Composición: Frank Mueses Martínez; Impresión: Bartolomé González y José Tavarez, Fotomecánica: Javier de la Cruz, Terminación: José Bello, Domingo Suero.

Manuel Matos Moquete es doctor en Literatura. Ejerce la docencia en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y en el Instituto Tecnológico de Santo Domingo. Es autor de varias obras, entre las que destacan *Abismos*, poemas, *En el Atascadero*, novela, y *La Cultura de la Lengua*, ensayo.



UNPHU
BIBLIOTECA



099774