

“Teoría del deslinde y deslinde de la teoría”

p. 21-36

Edmundo O’Gorman

Ensayos de filosofía de la historia

Álvaro Matute (selección y presentación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2007

114 p.

(Serie Teoría e Historia de la Historiografía 8)

ISBN 978-970-32-4867-4

Formato: PDF

Publicado en línea: 7 de marzo de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/482/ensayo_filosofia.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



Teoría del deslinde y deslinde de la teoría

I

Deslindar, fijar límites, acotar campos es, con o sin metáfora, faena de geómetra, teoría pura, tarea específica de la razón. Pero esta operación peculiar de la mente presupone dos condiciones para que pueda llevarse a cabo sin que a la postre todo se reduzca a un puro pintar rayas en el agua. Es la primera que el campo de aplicación sea deslindable, es decir, que por su índole misma sea susceptible de medición y referencias, que admita mojones. Es la segunda, que los campos colindantes también sean de la misma naturaleza, pues de otro modo queda invalidada la primera condición. Presupuestos estos requisitos, que son elementos estructurales, todavía habrá que aclarar que para poderse practicar el deslinde es necesario, o bien tener conocimiento previo de los límites del campo de que se trata, y entonces sólo hace falta señalar las divisiones, o bien conocer de antemano los límites de los colindantes que, por exclusión, dejando un hueco, determinan la extensión del campo de cuyo deslinde se trata. O se tienen a la vista los títulos de lo que se desea acotar, o se tienen a la vista los títulos de los vecinos. Es ésta una cuestión de método.

Mas si ahora nos desentendemos de la metáfora, que por demasiado visual invita a una simplificación falaz, lo antedicho se convierte en lo siguiente: que fijar límites es empresa racional; que, por consiguiente, sólo es deslindable lo que tenga estructura racional o, si se quiere, lo que de racional tenga una estructura cualquiera, y, por último, que todo deslinde presupone *a priori* un conocimiento preciso de los límites, sean de lo que se pretende acotar, sea de lo circundante, que en última instancia todo es una y la misma cosa. Deben tenerse muy presentes estas consideraciones que son la fundamentación o la crítica fundamental de todo deslinde.

Don Alfonso Reyes nos ha dado un libro excelente y extraordinario, cuyo título precisamente es *El deslinde* y cuyo propósito, según él mismo declara, es “establecer el deslinde entre la literatura y la no-literatura” (p. 18) como un primer y necesario paso hacia la teoría literaria. La tarea emprendida es descomunal; los resultados, frutos de una amplísima experiencia cultural y de una meditación ejemplarmente rigurosa, enormemente sugestivos; el propósito y los supuestos, desconcertantes. No debe perderse de vista, claro está, que el autor nos previene que las conclusiones a que ha llegado sólo “tienen un carácter de aproximación y tendencia” (p. 18), y que el deslinde que lleva a cabo “no contienen en sí mayores tesoros que unas vagas señales” (p. 354). “Sólo quise adivinar rumbos” (p. 351), dice Reyes. En verdad el autor no se hace justicia: hizo mucho más de lo que dice que quiso hacer. Nos ha entregado una literatura clara y distantemente perfilada en sus turgentes contornos, como si se tratase de la imagen de alguna antigua diosa sin pudor y sin velos, destacada contra un cielo inmaculado.

Pero, sin que en modo alguno se menoscabe el profundo respeto que sentimos por el maestro, ni se enfríe la admiración que nos inspira su obra, compete sujetarla a un examen a la luz de las consideraciones de tipo general que acabamos de hacer. ¿Es la literatura susceptible de deslinde? Y si lo es ¿en qué grado? ¿Cómo se ha fundamentado la coherencia en la comparación de la literatura con la historia y la ciencia? La contestación que se dé a estas preguntas será decisiva para la apreciación de la obra desde el punto de vista que esas preguntas implican. Lo que en realidad se desea poner en cuestión es el alcance en profundidad de una teoría de la literatura en cuanto tal, puesto que el deslinde es, al decir de Reyes, el primer paso hacia semejante teoría.

Mas conviene advertir desde ahora que la crítica que aquí se va a emprender no tiene más pretensión que la de ser un intento por aclarar, ante todo para mí mismo, ciertos puntos de capital importancia que guardan estrecha relación con la historia y con la filosofía de la historia, objetos de mi principal afición y estudio.

Principiemos por puntualizar la tesis del *Deslinde* con el propósito de evitar posibles equívocos e indeseables vaguedades.

II

1. ¿De qué modo se ha concebido la literatura de cuyo deslinde se trata? La palabra literatura se emplea “para denominar una esencia” (p. 23); pero además, literatura es “una agencia especial del espíritu, cuajada en obras de cierta índole” (p. 25); por último, si se prescinde “hasta donde es posible, de épocas, países, géneros concretos” y se procura “abstraer de todas las obras una cierta esencia común al fenómeno literario”, se obtiene “el concepto de la literatura” que es el propio a la teoría literaria (p. 25).

Hay, pues, dos campos: la literatura y la no-literatura (p. 18). Ahora bien, “la literatura expresa al hombre en cuanto humano; la no-literatura, en cuanto es teólogo, filósofo, cientista, historiador, estadista, político, técnico”, etcétera (p. 26). Es decir, “la literatura recoge la experiencia pura de lo humano” y “lo humano puro se reduce a la experiencia común a todos los hombres, por oposición a la experiencia limitada de ciertos conocimientos específicos” (p. 26). Claro está 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” (p. 28). La no-literatura no brota “del hombre desnudo, o en su esencial naturaleza de hombre, sino del hombre revestido de conocimientos determinados, aunque éstos no lleguen al saber crítico” (p. 27-28).

Por último, dentro de la literatura hay “la literatura en pureza” y “la literatura ancilar” (p. 26), y la pureza y la servidumbre dependen de “la índole del asunto” (p. 26) que se expresa.

Como aclaración de método se nos dice que para destacar la literatura en pureza se procederá a estudiar lo que es la literatura ancilar, a cuyo fin se examina, primero la función ancilar, para después comprender el caso particular de la literatura. En general, la literatura ancilar es la expresión literaria que sirve de vehículo a fines y contenido no literarios (p. 26).

2. Un segundo paso consiste en advertir que hay un cierto número de posturas teóricas: cuando la mente “investiga la esencia absoluta, tenemos la teología; cuando investiga el ser, tenemos la filosofía; cuando investiga el suceder, la historia y la ciencia; cuando expresa sus propias creaciones, la literatura” (p. 60). De este cuadro

fundamental se descarta de plano la filosofía, y provisionalmente la teología y unas de las ciencias, las matemáticas, y se procede al deslinde entre los tres campos restantes, a saber: la historia, la ciencia y la literatura. Éstas constituyen lo que el autor llama “la primera tríada teórica”. Es de advertir, sin embargo, que en el cuadro fundamental de posturas teóricas, la historia y la ciencia forman juntas una sola familia, puesto que ambas son el resultado de la investigación del “suceder”. La “tríada”, pues, en todo rigor, se puede reducir a un campo de deslinde entre sólo dos términos de comparación: *a)* la historia y la ciencia juntas, como investigación del suceder, y *b)* la literatura, como expresión de las propias creaciones de la mente. Esta advertencia resultará capital para lo que se dirá más adelante, y no debe perderse de vista.

3. ¿De qué modo se ha concebido la historia, utilizada como uno de los términos del deslinde? “Cuando [la mente] investiga el suceder [tenemos] la historia y la ciencia” (p. 60). Por eso la historia “es una ciencia de lo real”, pero es una ciencia “dotada de cierta singularidad” (p. 61). Esa “singularidad” es la que autoriza a contraponer “la historia a las demás ciencias de lo real”. Ahora bien, “el orden histórico registra los hechos: descubrimiento, narración, explicación, etapa última que lo aproxima a la ciencia” (p. 64); pero el autor declara que no le concierne la discusión de esas etapas de la historia: “por sobre las concepciones que cada época o autor tengan de la historia, nos atenemos aquí al mínimo estable de la noción” (p. 65).

La historia “se ocupa en las relaciones humanas” (p. 67); pero tiene modalidades de asunto, que pueden ser ensanche o limitación de su campo. Además, admite contaminaciones de giro mental, es decir, que la historia acepta servicios de la ciencia y de la literatura. La explicitación de esas modalidades y contaminaciones constituye el primer deslinde entre la literatura y la historia. De ello, en el grado que sea menester, nos ocuparemos más adelante.

4. ¿De qué modo se ha concebido la ciencia, utilizada como el segundo término del deslinde? “Cuando [la mente] investiga el suceder [tenemos] la historia y la ciencia” (p. 60). La ciencia es un “conjunto de conocimientos e investigaciones que posean un grado suficiente de unidad, de generalidad, y que puedan permitir a quienes los emplean el llegar a conclusiones concordantes, que no resultan de convenciones arbitrarias, ni de gustos o intereses individuales,

sino de relaciones objetivas que se descubren gradualmente y que se confirman por métodos definidos de verificación” (p. 60). Ahora bien, recordemos que se nos ha dicho que la historia es una ciencia y, por consiguiente, ella debería también quedar incluida en los términos de la anterior descripción, aun cuando se trate de una ciencia “dotada de cierta singularidad” (p. 61). Más adelante se nos dice que la diferencia entre el “orden histórico” (registro de hechos: descubrimiento, narración y explicación) y el “orden científico”, es que éste procede (método científico) “por comparación y abstracción en los hechos y formula (conclusión científica) leyes generales” (p. 64). Resulta, pues, que la “cierta singularidad” de que está dotada la “ciencia de la historia” es que es una ciencia que no procede por comparación y abstracción en los hechos, ni formula leyes generales, es decir, es una ciencia que ni utiliza el método científico ni llega a conclusiones de índole científica. Esta conclusión es tan desconcertante que no ve uno bien cómo, a pesar de ella, pueda aún insistirse en considerar ciencia a la historia. Podría decirse, y en efecto eso es lo que debe decirse, que la historia procede por un método *sui generis*, a saber: el método histórico; pero entonces resulta que la historia malamente puede quedar comprendida dentro de la definición de la ciencia arriba transcrita, porque ese método *sui generis* no lo admite. En efecto, el método histórico reconoce como base fundamental un *principio de selección* de los hechos, principio determinado por convenciones científicamente arbitrarias y por intereses vitales. En la historia, pues, no hay ni “hipótesis” (esto se admite más adelante, p. 80) ni “problemas”, ni “conclusiones” en el sentido científico estricto de las palabras, ni mucho menos hay confirmación de “verdades” por métodos definidos de verificación. Cuál sea la situación peculiar de la historia en cuanto conocimiento, es asunto ajeno a este estudio. No obstante, en la parte crítica se adelantarán algunas sugerencias. Por ahora, continuemos la exposición.

Una vez que el autor ha situado a la ciencia en la forma que se ha visto, procede a su deslinde con la literatura y con la historia. La ciencia admite contaminaciones de ambas. De las contaminaciones literarias, la más importante es la contaminación en la hipótesis científica, y en “la iluminación o rapto intuitivo en la ciencia”, el grado más elevado de contaminación literaria.

5. La parte central del cotejo, aquella donde encontramos un poco a boca de jarro la más esencial afirmación, es aquella en que, después del examen de la historia y de la ciencia respectivamente, se pasa al estudio de la literatura y se nos advierte que ella ni conoce límites ni admite contaminaciones (p. 85). La literatura sólo tiene ensanches o, como más adelante se les llama, fertilizaciones (p. 88 y siguientes). Mucho énfasis pone el autor, no sin razón, en este caso singular, puesto que, precisamente, esa singularidad es demostración y fundamento del deslinde, y base de la teoría literaria.

Pero, para mí, lo insólito del caso – y en ello no parece haberse reparado – es que en adelante tendremos que habérnoslas con algo sobremanera extraño, a saber: que tanto la historia como la ciencia topan, por así decirlo, con la literatura (la circunstancia de que existan zonas de gradual desvanecimiento en lugar de límites tajantes, no compromete en nada el argumento); pero la literatura, a su vez, no topa ni con la historia ni con la ciencia. ¿No será que ha habido un sutil escamoteo que consiste en jugar con dos conceptos distintos de la literatura, pero que, ocultos y confundidos, se han deslizado al amparo de una misma denominación? Al parecer, tal sería una explicación satisfactoria del portento. Pero además ¿no será que el equívoco procede de cierta complejidad estructural de la realidad que no se ha tomado en cuenta para que la oposición entre literatura y ciencia resulte verdaderamente coherente? ¿No será que la literatura, en cuanto literatura, es expresión de un orden objetivo de la realidad distinto, compatible, pero incomparable con el de la ciencia? En tal caso va a ser difícil fundar la validez absoluta de “una teoría de la literatura”, por pertenecer ésta (por lo menos en su función originaria) a un orden que constitutivamente escapa a la captación propia de la maniobra teórica.

6. Preguntemos, pues, en qué se ha fundado el distingo entre historia y ciencia, por una parte, y literatura, por otra parte. Reiteradamente el autor nos da a entender que historia, ciencia y literatura son órdenes que gozan de “autonomía estructural” (p. 66) o como dice en otra parte, de “autonomía esencial” (p. 89), no invalidada ni por analogías ni por “comunicaciones latentes de los diversos ejercicios o disciplinas” (p. 89). Se trata de estructuras de un mismo plano, pero autónomas. Ahora bien, la autonomía o esencialidad que separa a la ciencia (y a la historia, puesto que se la ha

considerado como ciencia) de la literatura, consiste en que aquélla, la ciencia, se ocupa del “suceder real”, mientras ésta, la literatura, es ficción o fingimiento “en el sentido a la vez más profundo y extenso” (p. 66).

Esta idea básica del libro recibe la atención de su autor en el lugar en que se ocupa de la “cualificación de los datos” (Segunda Parte, cap. V, p. 135 y siguientes). Después de considerar acertadamente que el criterio puramente cuantitativo es insuficiente y secundario (Segunda Parte, cap. IV, p. 118 y siguientes. Pocos datos: historia; mayor número de datos que pide generalizaciones: ciencia; y datos innumerables reales o posibles: literatura), fija el criterio fundamental para la determinación de la autonomía de las estructuras (ciencia y literatura) atendiéndose “al grado de correspondencia entre el dato interno y el dato empírico” que es en lo que consiste “la esencia del suceder” (p. 136). Ahora bien, resulta que hay un “suceder real” al que corresponden la ciencia y la historia, suceder transitorio para ésta, permanente para aquélla; y hay además un “suceder ficticio” que es el propio de la literatura. Lo que separa a los dos es “una diferencia de intención” (p. 146). En consecuencia, el criterio fundamental viene a situarse en última instancia en el sujeto, quien, por la intención, crea un “suceder ficticio” más o menos libre, pero distinto al “suceder real”.

En efecto, para Reyes, ficción es libertad, pero siempre sujeta en menor o mayor grado al suceder real. Hay una escala que va desde el grado máximo de emancipación hasta el grado máximo de sujeción; el primero, la emancipación, es “ficción de lo imaginado” y el segundo, la sujeción, es “ficción de lo real” (p. 164). Sin embargo, siempre se trata del resultado de un proceso intencional; antes de la intención, no se desprende aún lo literario como algo autónomo. Ahora bien, según Reyes, la intención literaria creadora del suceder ficticio, no consiste pura y simplemente en la voluntad de alterar “la verdad” del suceder real, como acontece en el caso de una mentira cualquiera; se trata siempre de una intención de rumbo o meta definida, de una intención hacia “el puro fin estético”. Consiste, dice Reyes, en “el propósito desinteresado de armar un sistema de ciertos efectos que la estética estudia” (p. 167).

Tal es, en resumen, la manera en que el autor fundamenta esas estructuras autónomas que le permiten llevar a cabo el deslinde.

7. En el capítulo VII y último de la Segunda Parte se intenta la “sexta etapa del deslinde”, o sea el deslinde desde el punto de vista del lenguaje. Conviene, al igual que para las etapas anteriores, hacer un breve resumen.

Reyes comienza por un distingo fundamental, que adopta como una primera solución aproximada, a reserva de perfilarlo más tarde con los debidos matices. “Para explicar la diferencia entre el lenguaje vulgar y el lenguaje estético”, dice, se aceptó que “aquél era comunicación (especie intelectual) y éste, expresión (estado afectivo)” (p. 187). Pero esto es demasiado esquemático; “para ceñir bien el problema tenemos que examinar las tres notas del lenguaje y sus posibles valoraciones en cada distinto uso” advirtiendo, sin embargo, que “las notas aparecen o pueden aparecer mezcladas en las distintas manifestaciones lingüísticas particulares” (p. 192). Estas tres notas son: *a*) “La nota comunicativa, significativa o intelectual, que admite el nivel humilde de la práctica cotidiana y el nivel superior o técnico en todos sus grados” (p. 192); *b*) “La nota acústica” que es de sonido, de ritmo, de unidad melódica y de cadencia general (p. 193); y *c*) “La nota expresiva”, que es “nota de patetismo o modalidad sensitiva presente en los estímulos genéticos del habla” y que está “manifiesta en las superabundancias del juego verbal, palpitante en las realizaciones de la lírica” (p. 193). Estas notas se transforman en valores en virtud de la intención y, claro está, “sólo la literatura intenta, de un modo general, poner en valor las tres notas”. De allí resulta su comunicabilidad, su belleza fonética y su eficacia afectiva (p. 194).

Para nuestro intento basta este brevísimo resumen que necesariamente tiene que prescindir de la valiosísima lección que acerca del lenguaje contiene el capítulo.

8. Queda por aclarar un último punto de la tesis del libro. ¿Cómo se vincula la literatura, tal como ha quedado deslindada, con las demás bellas artes? El autor no abre capítulo aparte para tratar este tema. Sin embargo, como para nuestras observaciones la dilucidación de la pregunta es de capital importancia, trataremos de espigar el texto en busca de la explicación requerida.

Al autor, la “comparación platónica de la literatura con la pintura” le parece “funesta”; prefiere “la comparación aristotélica de la literatura con la música” (p. 162). La primera parte de la frase es desconcertante; tal parece que estima que toda comparación entre

literatura y pintura sólo sirve para acarrear la confusión. No obstante, poco adelante se nos dice, muy en su punto, que “la literatura no busca la prueba, sino la mostración, y nada hay más seductor que esas páginas de adición aritmética que nos recuerdan los desfiles de procesiones en los antiguos lienzos o la agitación de las plazas en los grabados populares” (p. 163). La comparación de la literatura con la pintura no es, pues, tan funesta; por el contrario, ilustra y aclara. Pero no sólo eso: al hacerse la comparación que acabamos de ver, se ha deslizado algo que me parece extraordinariamente importante: tanto la literatura como la pintura son “mostración”. He aquí un concepto capital sobre el que hemos de insistir más adelante.

Pero continuemos: “el estímulo de esta intención [de donde resulta la ficción, esencia de la literatura] en literatura como en las otras artes —dice Reyes— es la necesidad innata de crear formas armoniosas, una aspiración hacia la armonía, una especie de erótica” (p. 167). Nuevo vínculo entre la literatura y las otras artes, la pintura inclusive, vínculo que viene a explicarse y reforzarse cuando más adelante leemos que el impulso “se manifiesta en manera de juego o emancipación imaginativa de las necesidades prácticas”, y que por eso es “liberación” en el sentido de que “*todo arte como todo juego*, se crea sus propias leyes, forja o finge sus propios obstáculos (p. 168. Yo subrayo las dos palabras).

De un modo expreso trata Reyes de las relaciones entre la literatura y las bellas artes en un apartado (número 19, p. 222) del capítulo VII de la Segunda Parte, que se refiere al lenguaje. “Las bellas artes —dice— vienen a colindar a su vez con la literatura, por concepto de ejecución predominantemente estética. Pues lo estético difuso se especializa en las bellas artes y en la literatura”. Es decir, nota estética común a todas las artes. Pero el autor se conforma con advertir que “aquí se ofrece otro deslinde”, añadiendo que “basta indicar” la posibilidad “del deslinde noético o de intención”, que en cuanto al deslinde “noemático de fase semántica, o significado”, no afecta las conclusiones a que ha llegado, pues sólo “sería una investigación en profundidad sobre el significado de las artes”, y por último, que el “deslinde de fase poética entre las bellas artes y la literatura, investigación en superficie, se reduce sencillamente a la diversidad de materia prima en que operan aquéllas y ésta: sólo la literatura opera en el lenguaje”. Para concluir reproduce su queja

de la “inveterada manía de confundir las letras con la plástica y con la música, lo que en el primer caso es error de metáfora, y en el segundo caso, error de aproximación”.

No será fácil conformarse con este modo de despachar la cuestión, sólo justificada si se ha aceptado sin reservas el criterio subjetivo de la intención propuesto por Reyes como lo específico esencial de la ficción o fingimiento. En contra queda en pie la noción objetiva atisbada en el concepto de “mostración”, sobre el cual llamé la atención oportunamente. Me parece que aun olvidando el muy excusable descuido de haberse utilizado un ejemplo de la plástica para ilustrar un caso literario, a pesar de que previamente se había condenado por funesta tal utilización, olvidando eso, digo, me parece que se ha puesto de manifiesto una grave contradicción que tendremos que despejar, es a saber: habrá que decidirse a aceptar el criterio subjetivo de la intención, o el criterio subjetivo de la mostración. Es, ni más ni menos, el viejo problema del idealismo.

Pero ahora, recogidos los datos por el análisis, pasemos a la tercera y última parte de nuestro estudio.

III

Hemos dicho que deslindar, fijar límites, es tarea específica de la razón. Deslindar es definir. ¿Es la literatura definible o es inefable? Pero también hemos dicho que sólo es deslindable lo que tenga de suyo una estructura racional, o para mayor precisión, lo que de racional tenga una estructura cualquiera. Si se considera que la literatura es deslindable es que se ha considerado previamente que la literatura tiene una estructura interna de la índole expresada. Eso es, precisamente, lo que a mi parecer ha considerado Alfonso Reyes. Veamos. Se empieza por conceptualizar la literatura como una “esencia”, para lo cual se hace necesaria una abstracción violenta de los hechos, que consiste en prescindir de “épocas, países y géneros concretos”. Por eso es posible llegar a la afirmación ahistórica de que la literatura “brota del hombre desnudo”, o del hombre “en su esencial naturaleza de hombre”. Este concepto es producto de una abstracción. Abstractar no es un error; es un voluntario prescindir, un querer olvidar; pero, como alguien ha dicho, abstractar conduce al error si se

olvida que se ha olvidado. Cuando Reyes pasa del concepto general abstracto de la literatura, que es su punto de partida, a los conceptos especiales de literatura en pureza y literatura ancilar (que tienen por base referencias a obras concretas) ha echado en olvido todo lo que se quitó de encima en el escamoteo de la abstracción. En lo adelante se van a deslizar, ocultas, pero activas, dos nociones distintas de la literatura, que, haciendo de las suyas en la operación del deslinde, llegan a producir ese caso insólito de que la ciencia y la historia topen con la literatura pero que ésta no tope con aquéllas. En efecto, aparecen dos conceptos de la literatura: uno es el de esencia, concepto abstracto y ahistórico, que toma la literatura en bloque; el otro es el concepto concreto que se refiere a la literatura que brota no ya del hombre desnudo, sino del hombre literato, es decir, es el concepto que corresponde a la literatura que se da en la historia.

Ahora bien, parece que la literatura tomada en el primer sentido sí es deslindable. Como abstracción que es, tiene la estructura que admite el manipuleo teórico. En este, pero sólo en este sentido, puede hablarse de una “teoría de la literatura”. Se hace teoría de lo que la Literatura (así con mayúscula) tiene de literatura; pero no puede hacerse teoría de lo que la literatura tiene de literatura *para ser* literatura. El “para ser” contiene la realidad objetiva de los casos u obras concretas literarias, las que, en cuanto literarias, escapan a la teoría, según veremos.

Por otra parte, el deslinde se practica tomando como términos de oposición a la historia y a la ciencia (primera tríada teórica). El método consiste en tomar la cosa por afuera, a cuyo efecto es necesario suponer un conocimiento *a priori* de los límites (definición) de los campos colindantes; es decir, de la historia y de la ciencia. Pero ya vimos (número 4, II) que en rigor Reyes anula la historia al considerar que es una “ciencia”, sin que, por otra parte, pueda justificarse semejante conceptualización con la equívoca especificación de que se trata de una ciencia “dotada de cierta singularidad”.

Para poder llevar adelante el deslinde en un plano de oposición coherente, el autor acepta nociones completamente abstractas de la ciencia y de la historia (“el mínimo estable ‘obtenido’ por sobre las concepciones de cada época o autor”). En este plano de atmósfera rarificada, ahistórica, no hay dificultad en introducir los conceptos teóricos de límite, de ensanche y de contaminación, visualizando el

todo como un mismo y vasto campo *objetivo* de la cultura que admite fronteras e invasiones. Situado así el problema, parecería lógico que, como ya se advirtió a su tiempo, la literatura reconociera los mismos límites que la historia y la ciencia reconocen respecto a ella. Pero no hay tal. ¿Por qué? Porque aquí es donde, de un modo subrepticio, se desliza el segundo concepto de la literatura, el concepto no-teórico, concreto e indefinible, el concepto estético que de suyo escapa a la operación teórica. El desliz acontece dentro del concepto fundamental de “ficción” o fingimiento que quiere hacerse pasar, dentro del plano teórico, como la “diferencia específica” de la definición, cuando en realidad no hay tal, como trataremos de explicar más adelante. Si nos atuviésemos con el debido rigor a la contemplación teórica de la literatura, se vería que ella también admitiría contaminaciones por parte de la historia y de la ciencia, contaminaciones que, vistas desde éstas, serían ensanchamiento y viceversa. En efecto, si, como ya dije, no se abandona la estricta contemplación teórica de la literatura, veremos que ella admite contaminación de la historia (ciencia, según Reyes) en la “intimidación misma” del fingimiento, del mismo modo que la ciencia está contaminada en la “intimidación misma” de la hipótesis por la literatura. Veamos. La literatura no es sólo “complementación” de la historia (p. 74), como dice Reyes, es decir, no sólo es fuente substituta o complementaria (ya sea absoluta o relativa, p. 90), sino que es fuente en cuanto ficción; de tal manera que, vista por la historia, la literatura deja de ser un “fingimiento” para convertirse en “suceder real”. Y no vale la objeción adelantada por Reyes, con la cual pretende salvar la pureza de la literatura, y que consiste en afirmar que no debe tenerse por contaminación la posibilidad de que haya “historia de la literatura”. En este caso, en efecto, el fingimiento o ficción queda inmaculado, puesto que se trata, precisamente, de la historia del fingimiento en cuanto tal. Pero en el caso de la contaminación en la “intimidación misma” del fingimiento, la literatura deja de ser ficción. Me parece que el autor no ha visto con claridad este importante matiz. Por eso pregunta retóricamente: ¿de qué puede servir a la historia el toque biográfico del héroe de Stendhal que, en su carácter particular y modesto, concurre a la gran batalla napoleónica sin percatarse bien de lo que sucede? Pues bien, tanto ese toque biográfico como lo puramente inventado, son todos hechos que interesan *por igual* a la

historia cuando toma *La cartuja de Parma* como fuente en el sentido técnicamente estricto y pleno de la palabra.

Parece, pues, que el autor no mantuvo con suficiente rigor el supuesto teórico inicial. Por eso pudo afirmar que la literatura no conocía límites ni admitía contaminación, pero es que insensiblemente se había salido del plano de la oposición coherente, para situarse en un plano estético que, claro está, no topa con el plano teórico previamente aceptado.

Como se ve, el desliz acontece en la oscuridad del equívoco concepto de ficción o fingimiento que Reyes considera como lo específico de la literatura. Y con esto hemos llegado a la observación capital de este estudio: se descubre, con todos sus inconvenientes, una postura del más puro idealismo en literatura.

La literatura, dice Reyes, es ficción o fingimiento en el sentido a la vez más profundo y extenso; la ciencia, en cambio, se ocupa del suceder real. Pero acabamos de demostrar que el fingimiento, esencia de la literatura, también es un “suceder real” y que, si nos mantenemos en el plano de la oposición coherente entre historia y literatura, ésta resulta “contaminada” en su intimidad misma por la historia.

La verdad es que el equívoco anda agazapado en la palabra misma de ficción o fingimiento. Me parece que lo que por fingimiento quiere significarse, como esencia de la literatura, no tiene que ver nada con lo que Reyes llama el “suceder real”. Sin embargo, como para Reyes la ficción es el grado más extremo de la falta de correspondencia entre lo expresado y el suceder real, la literatura es una “mentira”. Reyes elude esta conclusión lógica mediante la introducción del elemento último y capital de su pensamiento, a saber: la intencionalidad. Si la intención es de finalidad estética, la ficción es literaria y es, por eso, esencia de la literatura; si, en cambio, la intención es otra, entonces es una “travesura” al suceder real y es una mentira, propiamente hablando. Por eso el autor tiene que contraponer al suceder real un supuesto “suceder ficticio”, campo propio de la literatura. Aquí es donde se pasa a otro plano que ya no es el de oposición coherente con la ciencia y la historia.

Ahora bien, no me parece sostenible afirmar que, desde el punto de vista del “suceder real”, la intención basta para librar la ficción literaria de ser una mentira. Para ese suceder, y atenta la noción de

grados de correspondencia con él, el fingimiento puro, que es esencia de la literatura, sí es una “mentira”, y sólo deja de ser mentira en cuanto la literatura deja de fingir, es decir, en cuanto deja de ser literatura.

La palabra ficción o fingimiento es equívoca, porque sólo es inteligible como referencia a ese “suceder real”. De igual modo, el concepto de “suceder ficticio”, es sólo un arbitrio de compromiso con las supuestas exigencias del suceder real, y como, precisamente, tal referencia es la que trata de anularse con el concepto mismo de “algo fingido”, el equívoco original se cuaja en dos conceptos distintos de la literatura, pero ambos amparados por la misma denominación.

No cabe duda de que hay un atisbo certero en considerar que lo esencial de la literatura está en eso que equívocamente quiere expresarse con la palabra ficción; y aquí de lo que más arriba aclaramos al dilucidar las relaciones entre la literatura y las otras bellas artes (número 8, II). Ese atisbo consiste en adivinar que la literatura no puede ser una referencia (aunque negativa) a ese llamado “suceder real”. ¿Qué es entonces? Pues la literatura, como las demás artes, la pintura inclusive, es referencia a otra realidad, o mejor dicho, a otra parte de la realidad que no es la parte de la realidad teóricamente captada por la ciencia. De esta otra parte de la realidad, Reyes tuvo una intuición certera cuando dedica un breve párrafo a los colores (p. 128); pero no la aprovechó, sino que se dejó arrastrar por el equívoco latente en el concepto de ficción, el cual, como hemos visto, es un concepto adscrito al “suceder real”, que corresponde en propiedad a la ciencia. Igual cosa le acontece cuando describe atinadamente la literatura y la plástica como una “mostración”, sólo que tampoco desarrolló la espléndida promesa de esta noción. En efecto, si en vez de hablar de ficción, de fingimiento y de suceder ficticio, se habla de mostración, de presentación o revelación y de suceder estético, se verá que lo esencial de la literatura (lo que de literatura tiene la literatura *para ser* literatura), es que revela y capta una parte de la realidad que no es la parte teórica.

Sí hay, pues, una efectiva comunidad esencial entre las letras, la plástica y la música, en cuanto que son artes, es decir, en cuanto que son mostración de una parte de la realidad objetiva de las cosas. *Mutatis mutandis*, todo lo que se dice acerca de la literatura en el

deslinde poético (capítulo VII, Segunda Parte) vale esencialmente para la plástica, por ejemplo. Lo que ha acontecido es que la expresión verbal (propia de la literatura) ha sido enormemente desarrollada en comparación con la expresión plástica, de tal modo que la palabra se ha convertido en el medio preferido y casi único de expresión del orden teorético, el cual, en puridad, carece de medio de expresión *sui generis*. Es el puro pensar. No faltan, sin embargo, ejemplos interesantes respecto de la plástica como vehículo del pensar teorético. Los grabados de los antiguos libros de ciencia son ahora arte; los códices pictóricos ofrecen un ejemplo de utilización del lenguaje plástico para el orden científico. El distingo que hace Reyes para el lenguaje, diferenciando la función comunicativa (intelectual) y expresiva (afectivo) vale para la plástica. Ejemplo de lenguaje plástico comunicativo: la flecha que indica la dirección o la curva próxima en el camino; ejemplo de lenguaje plástico de expresión: un Greco. Las tres notas del lenguaje verbal (p. 192) con que Reyes matiza el anterior distingo, también se dan en la plástica. La nota comunicativa que va desde el nivel humilde: la flecha, hasta el técnico: los signos matemáticos y la letra; la nota visual (en lugar de acústica) que consiste en los rasgos, los colores, la proporción, la composición y la armonía cromática, y por último, la nota expresiva, que es el patetismo, etcétera... (véase número 7, II).

En definitiva, todo lo que hemos dicho está indicando, por una parte, los limitados alcances de una teoría de la literatura, y por otra parte, la objetividad de la esencia de la literatura y de todas las bellas artes (véase el interesante artículo de F. S. C. Northrop, "El significado de la cultura occidental", en este mismo número de *Filosofía y Letras*).¹

El terrible equívoco de la palabra ficción que desemboca en la noción de arte como "la verdad sospechosa", obligó a Reyes a radicar el criterio fundamental en el sujeto. Eso, en efecto, es lo que se hace con la teoría de la intención estética del fingimiento. Según esto, la intención *crea* los entes literarios en cuanto tales. Por esto el autor afirma que la literatura "es expresión de las propias creaciones de la mente" (número 2, II), que "la intención transforma en valores

¹ Este artículo fue traducido por el mismo O'Gorman y, efectivamente, apareció en *Filosofía y Letras*, t. IX, n. 17, enero-marzo de 1945 (N. del Ed.).

las notas del lenguaje” (número 7, II), y que el estímulo de la intención “es la necesidad de crear formas armoniosas, etc...” (número 8, II). Idealismo puro con la objeción tradicional.

Pero la dificultad desaparece al desaparecer el problema mismo, si se piensa en un “suceder estético” en la realidad junto al “suceder real” que más valiera llamar “suceder teórico”. Pero, claro está, ese suceder estético escapa a toda actitud teórica. Quizá los términos válidos de un deslinde no sean los propuestos por Reyes. Tendríamos, en lugar de las tríadas teóricas primera y segunda, y de todas las demás que pudieran proponerse, una única pareja que, respondiendo a la estructura objetiva de la realidad, estuviera formada por la ciencia y las artes, y ambas concebidas como dándose en la historia. La literatura sería una de las artes, distinta de las otras en que es expresión verbal, pero semejante en que es “mostración” del “suceder estético”. Habría relaciones entre la ciencia y el arte que tendrían que estudiarse cuidadosamente, pero entre las cuales puede señalarse desde ahora la necesidad que tiene el pensamiento científico de valerse de los medios de expresión de las artes para comunicarse. En cuanto a la historia, como ambiente del suceder, viene a ser ontología, en cuanto que es el ser del hombre en lo que ha sido; es decir, la historia, en este sentido, es una de las dimensiones de lo humano. En cambio, la historia, como conocimiento, se disuelve indistintamente en ambos términos de la pareja ciencia-arte. Participa de ambas por igual, sólo que puede variar en el grado. A veces la historiografía ha sido más ciencia, a veces ha sido más arte, según la necesidad histórica (vital) que el hombre ha tenido de ver, y desde dónde, sus propios límites. Hoy por hoy parece que la historiografía converge hacia el arte, porque, hoy por hoy, parece que la grandiosa aventura teórica está consolidándose al reconocer sus propias fronteras, y al mismo tiempo le va cediendo el paso, como proyecto del futuro, al desarrollo de la aventura estética tan preñada de promesas.